

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **37 (1957-1958)**

Heft 8

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Begegnung der literarischen Hemisphären

Zum 29. Kongreß des internationalen PEN-Clubs in Tokio

Organisatoren von Schriftstellerkongressen haben es meist mit zwei ganz verschiedenen Arten von Rednern zu tun: die großen Tenöre auf der einen Seite, die es sich als Ehrengäste nicht entsagen können, das Wort zu ergreifen, auf der andern Seite eine Vielzahl von unbekanntem Schriftstellern, begierig, diese für sie einmalige Gelegenheit zu nützen und vor einem ausgesuchten Publikum zu sprechen. Dazwischen steht die Masse der Teilnehmer, angezogen von einem fernen Land und von ausländischen Freunden, die das Schicksal nur selten auf ihren Weg legt. Diese Schar findet sich alljährlich wieder; sie hat sogar das Bestreben, an Zahl zuzunehmen. Am schwierigsten aufzutreiben sind die Zuhörer. Man kann sich unschwer denken, daß in Japan, wohin viele von uns nie mehr zurückkehren werden, die Zuhörer, vorab die Europäer, den literarischen Debatten Ausflüge zu den Tempeln von Nikko oder Streifzüge durch die Straßen von Tokio vorzogen.

Es wäre unrichtig zu sagen, sie hätten dabei nichts verloren. Nicht, daß die Aussprachen stets interessant, inhaltsreich und konkret gewesen wären, sie hätten zweifellos durch Kürze und Minderzahl gewonnen, aber die Anzahl und der außergewöhnliche Glanz der anwesenden großen Schriftsteller (Dos Passos, Steinbeck, John Hersey, Angus Wilson, Stephen Spender, Alec Waugh, Alberto Moravia, André Chamson, Jean Guéhenno sowie der Japaner Kawabata, Serizawa, Ooka) und die Eindringlichkeit der anderen, uns weniger bekannten Redner, vor allem unter den Asiaten, verliehen dieser Begegnung ein ungewöhnliches Interesse.

Der gegenseitige Einfluß der Literaturen des Orients und des Abendlandes auf die

Schriftsteller von heute und morgen, war das literarische Thema. In der Eröffnungssitzung präziserte Yasunari Kawabata, der Präsident des Kongresses, daß es um die Schriftsteller der Gegenwart und der Zukunft gehe, nicht um die der Vergangenheit. André Chamson, der internationale Präsident, beschwor die Teilnehmer, nicht die Politik in die Literatur sich einschleichen zu lassen. Keine dieser Ermahnungen wurde beherzigt. Die koreanischen und polnischen Delegierten gaben zu befürchten, ein politisches Element werde die Diskussion verschärfen, doch dank dem Maßhalten der Zuhörer geschah nichts dergleichen. So nahmen sich die Redner eher die Schätze der Vergangenheit vor, den jahrhundert- oder jahrtausendealten Austausch der Kontinente, als die Literatur von morgen und belehrten dadurch ihre Zuhörer, weckten ihre Neugier und öffneten ihrem Nachdenken neue Räume, vom Mittelmeer bis zum Pazifischen Ozean.

Die Aussprachen spielten sich in der Sankai Hall ab, einer der modernen Bauten Tokios, emporragend über die niederen Häuser, fast schon Hütten, die dieser gewaltigen Kapitale von über acht Millionen Einwohner das Aussehen einer endlosen Vorstadt geben. Sie gingen in einem Tempel des antiken *Kyoto* zu Ende, der früheren tausendjährigen Hauptstadt, von wo die Schriftsteller nach *Nara* geführt wurden, der ältesten Hauptstadt des Sonnenreiches. Und an jedem Ort, mochte er modern oder antik sein, konnten sie sich, bei Festen, welche die unerhörteste westliche Phantasie sich nicht ausmalen kann, der unvergleichlichen Bezauberung der japanischen Gärten hingeben.

Was haben wir vom japanischen Ge-

heimnis entdeckt während dieser Spiele und Arbeitssitzungen? Selbst für den Asiaten gibt es ein japanisches Geheimnis, wie für den Europäer ein englisches. Und da Japan während Jahrhunderten von der westlichen Welt abgeschlossen war, ist dies Geheimnis für uns unergründlich. Im übrigen hoben unsere Gastgeber kaum den Schleier. Sie waren ebenso zurückhaltend in der Zahl ihrer Redner wie in den gewählten Themen. Denn wenn sie uns einige Aspekte ihres literarischen Erbes aufzeigten, so immer nur im allgemeineren Rahmen der großen Strömungen der Kultur. Zwei ihrer Schriftsteller haben jedoch von der Tribüne herab versucht, uns einige Erhellungen zu geben über das ewige, unerschütterliche Lächeln des Japaners und über seine Sprache, deren Subtilität, so entfernt von unserer Fassungskraft, es teilweise erklärt, weshalb nur einige japanische Gebildete zum fehlerfreien Sprechen westlicher Sprachen gelangen, und weshalb andererseits so wenige Europäer das Japanische beherrschen.

Das japanische Lächeln definierte *Jun Takami* mit diesen Worten: «Die Japaner haben früher eine lange Zeit durchgemacht, während welcher sie mit unterwürfigem Lächeln zu leben hatten; diese Gewohnheit wurde ihnen eine zweite Natur. So entstand das geheimnisvolle Lächeln. Gleichzeitig jedoch ist es der Ausdruck der Gewogenheit Ihnen gegenüber, einer sehr aktiven Gewogenheit. Mein Lächeln ist beim ersten Anblick nicht graziös, aber in meinem Innern ist es ein Lächeln äußerster Freundlichkeit. Diese Freundlichkeit ist nicht nur den Japanern, sondern den Asiaten schlechthin eigen. Liegt der Grund dieser Eigenheit in der Tatsache, daß sie wie wir unter das Joch der Fremdherrschaft gerieten? Es gibt von diesem abgesehen noch andere. Die Asiaten, sagte Rabindranath Tagore, lebten und leben in einer zärtlichen Harmonie mit der Natur. Die Europäer hingegen lebten und leben heute noch in einem Kampf gegen die Natur, sie setzen unablässig ihre Bemühung fort, sie zu besiegen.»

Was die Feinheit des Japanischen betrifft, legte sie *Hitoschi Ito* folgendermaßen dar: «Die Japaner, welche die Druck-

graphik als Kunst der Linie erschufen, haben selbst in die Sprache eine delikate und komplizierte Ordnung eingeführt. So gibt es im Japanischen für die erste Person «ich» verschiedene Wörter, je nach der sozialen Stellung, dem Geschlecht und dem Beruf: *wataschi*, *watakaschi*. «Wataschi» hat daneben noch ein Dutzend Synonyme; die Pronomen der ersten Personen sind für den Intellektuellen, den Arbeiter oder die Frau verschieden. Der gleiche Sprecher verwendet verschiedene Pronomen je nach dem Rang des Partners. Die japanische Höflichkeit verlangt, daß jedermann sich durch den nuancierten Gebrauch der Worte von seinem Gegenüber hinsichtlich des Geschlechts, der sozialen Stellung oder des Berufs unterscheide. So kann man in literarischen Werken den Rang der Sprechenden, die starke oder schwache Stellung ihren Partnern gegenüber an ihrer Sprache erkennen. Gleiche Vielfalt gilt für die zweite Person und die Wahl der Verben. Im *Genij-Roman*, einem herrlichen Werk aus dem Jahre 1000, ist das Personalpronomen oft unterdrückt, aber durch die Art des Verbgebrauchs sieht man eindeutig, ob der Sprecher Kaiser oder Vasall ist.»

Was die eigentliche literarische Diskussion angeht, fällt es schwer, auf wenigen Seiten die Substanz von sechs Tagen Referaten wiederzugeben. Im folgenden versuche ich, die bedeutsamsten Gesichtspunkte darzustellen. Was *André Chamson* in seiner Eröffnungsansprache sagte: «Ihr Orientalen kennt meistens unsere westliche Kultur besser, als wir eure kennen», wurde dauernd aufgenommen mit den Nuancen, die jeder anzubringen für gut fand.

So sagte *Roger Caillois*: «Abendland und Orient haben wohl voneinander Kenntnis und dies seit über tausend Jahren, aber diese Kenntnis entspricht sich nicht. Im Westen hat die abendländische Elite ein gelehrtes Wissen vom Orient, vom antiken Orient und oft ausschließlich von ihm. Sie kennt nur die Vergangenheit des Orients und seine geistige Weite, sehr viel weniger jedoch seine heutige Wirklichkeit. Im Gegensatz dazu kennt der Orient das moderne industrielle,

auch das erobernde, kolonisatorische Abendland. Er weiß hingegen nichts von seiner Vergangenheit und seinen geschichtlichen Werten. Er kennt den Surrealismus besser als die Gotik, den Jazz besser als Mozart.»

Orient ist für uns ein vager Begriff, der insofern seine Geschlossenheit gewinnt, als er sich dem Okzident gegenüberstellt. Doch innerhalb dieses Begriffs selbst gibt es zahllose Lebensstile, eine Vielfalt von Kulturen. Von der arabischen zur chinesischen oder japanischen Schrift ist kein Übergang möglich. Die Sprache, die sie heute verbindet, ist eine westliche: das Englische. Derart, daß heute die wirkliche Einheit des Orients in seiner Frontstellung zum Abendland besteht. Diese Einheit beruht überdies auf Leihgaben gerade des Abendlandes in Form von Maschinen, Wissenschaften und der Idee der Gleichheit.

Diesen Punkt nahm *Stephen Spender* auf in seiner Antwort auf eine der bemerkenswertesten Äußerungen des Kongresses, vorgetragen von Dr. Malik, Schriftsteller und zugleich Botschafter von Pakistan. «Selbst zugegeben, daß die westlichen Völker als Kolonialmächte Verbrecher gewesen sind, sagte Spender, darf man doch nicht vergessen, daß sie dem Orient die Ideen der Demokratie und des Fortschritts gebracht haben, auf welche die Asiaten heute pochen.»

Auch hinsichtlich ihrer Literatur kann man nicht von einer orientalischen Einheit sprechen, was *Roger Caillois* mit den Worten zu bemerken gab: «Es besteht eine größere Ähnlichkeit zwischen dieser orientalischen und jener westlichen Form der Dichtung, als eine solche innerhalb des Orients oder des Abendlandes besteht. Es ist beispielsweise bekannt, in welchem Grad der japanische Hakai die französische Dichtung, vorab diejenige Claudels, beeinflusste, aber auch die moderne deutsche.»

Das Thema der fernöstlichen Dichtung wurde von *Yves Gandon* in seinem Vortrag: «La Fontaine und die Dichtung des Fernen Ostens» auf sehr feine Art aufgenommen. Hätte unser Land, so bemerkte er, sich rühmen können, die auserlesenste Höflichkeit blühen zu sehen,

wenn es nicht gerade durch China und Japan darin konkurrenziert worden wäre, deren Zeremoniell noch reicher an Feinheit und Feierlichkeit ist. Zwischen La Fontaine und den chinesischen sowie japanischen Dichtern nimmt man ohne Schwierigkeit eine Geistesgemeinschaft wahr. Sie wie er blieben stets der Natur nahe. Und wo das französische Maß La Fontaine zwingt, nur das Wesentliche zu sagen, zwingt die orientalische Höflichkeit den Dichter zur Umschreibung. Wenn Daigaku Horiguchi schreibt: «Trink ich die Sterne, zu Puder zerstäubt, so werde ich ein guter Dichter sein», denkt Y. Gandon an Cocteau, während Mallarmé ihn an die Meister des Tanka und Haikai erinnert.

Dr. *Mohamed Awad*, der ägyptische Vertreter, untersuchte die Beziehungen der arabischen Literatur zu der europäischen, insbesondere (und nicht von ungefähr) zu dem Werk Goethes. Er wies selbstverständlich auf das Studium der orientalischen Sprachen hin, dem sich der 60jährige Goethe hingegeben hatte, und auf dessen Frucht: den west-östlichen Divan, dessen Bilder orientalisches, dessen Gefühle westlich sind. Den Einfluß des Korans zeigte der Redner an dem berühmten Vierzeiler:

«Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Okzident!
Nord- und südliches Gelände
Ruht im Frieden seiner Hände»

dessen erste zwei Verse aus dem Koran übersetzt sind. Auch der arabischen Prosodie mit ihrer Forderung, daß ein einziger Reim sich über 40 bis 80 Verse erstrecke, kam Goethe gelegentlich nach. So, als er schrieb:

«So wälz ich ohne Unterlaß,
Wie Sankt Diogenes, mein Faß.
Bald ist es Ernst, bald ist es Spaß;
Bald ist es Lieb, bald ist es Haß;
Bald ist es dies, bald ist es das;
Es ist ein Nichts und ist ein Was.
So wälz ich ohne Unterlaß,
Wie Sankt Diogenes, mein Faß.»

Wie *Helmut von Glasenapp* zu bemerken gab, ist Goethe nicht als einziger dem orientalischen Einfluß offen gewesen. Ri-

chard Wagner selbst hat sich für seine unvollendete Oper «Die Sieger» von Burnouffs «Einführung in die Geschichte des indischen Buddhismus» inspirieren lassen.

Angus Wilson, einer der wenigen Redner, die auf heute zu sprechen kamen, wies darauf hin, daß die lebendige Quelle der Einbildungskraft des Schriftstellers zutiefst in seinem Herkommen liege. So versicherte der unnachsichtige Satiriker der «Anglosaxon Attitudes», daß, insofern die japanischen Schriftsteller (ein Tanizaki, Kawabata, Ooka, Mishima) sich nicht zu sehr vom Westen beeinflussen lassen, sie ihm eine wirkliche Bereicherung zuführen. Der westliche Einfluß ist heute in Japan in der Tat beträchtlich. war doch die Sonneninsel bis 1868 völlig nach außen abgeschlossen gewesen.

Vorher jedoch, sagte uns einer der japanischen Redner, war Japan schon ein sehr rezeptives Land und stark beeinflußt von der Literatur, Religion und Philosophie Chinas. In der modernen Literatur, die man um 1890 beginnen läßt, war der russische Einfluß wohl der mächtigste. Derart, daß nach dem Sieg über die Russen (1905) ein japanisches geflügeltes Wort von der Revanche der militärisch Besiegten auf literarischem Gebiet sprach. Kumei Futabei, einer der ersten Romanciers dieser modernen Epoche, war z. B. eindeutig von Turgenjew beeinflußt. Dann kam die englische, die deutsche, die französische und schließlich die amerikanische Literatur. Und dies, während das Reich der aufgehenden Sonne auf die europäische Kunst, vorab den Impressionismus mit seiner Graphik und seinem Porzellan einwirkte. Die gelungenen Übersetzungen von Ooka, Serizawa und Kawabata lassen nun auch dem japanischen Roman eine Zukunft in Europa verheißen.

Die ost-westlichen Wechselbeziehungen fanden lange vor den ersten Kontakten zwischen Griechenland und Indien im Mittleren Osten statt. Der indische Vertreter *Shrenivasa Yyengar* hob die Veränderungen hervor, welche diese Beziehungen zu nehmen im Begriff sind. Er führte aus, es hieße das Problem zu sehr

vereinfachen, wollte man die östliche Literatur auf die Behandlung des Innenlebens und die westliche auf die der Außenwelt beschränken. Denn für viele Orientalen hat Asien, vorzüglich Indien, den Vorrang der geistigen und philosophischen Probleme, während der Westen auf materiellem Gebiet obenausschwingt. (Der positivistische und objektbezogene Rationalismus des Westens wurde während dieser Auseinandersetzung in der Tat ständig der orientalischen Intuition und Subjektivität gegenübergestellt). Dennoch, setzte der indische Redner fort, könnte man manchmal von einem Austausch der traditionellen Rollen sprechen. Vom Kolonialismus oder der Feudalherrschaft ihrer Fürsten befreit, wenden sich die orientalischen Schriftsteller heute stärker den materiellen Problemen zu, während gewisse europäische Autoren der Krankheit, die den menschlichen Geist überfällt, zusehends bewußter werden.

Es fällt schwer, konkrete Folgerungen aus dieser reichen Tokioter Begegnung der Schriftsteller zu ziehen. Viele Probleme wurden angeschnitten; daß sie gelöst werden, verlangte niemand. Der Austausch zwischen den beiden geistigen Hemisphären nahm hier seinen Fortgang, befruchtend im lebendigen Wort und das Bewußtsein schaffend eines, wie man ihn nannte, «planetarischen» Humanismus. André Chamson faßte diese Bestrebung zur geistigen Verbundenheit bei aller Freiheit der Teile in die treffenden Schlußworte: «Während Jahrhunderten strahlten in jedem unserer Länder, getrennt damals durch weite Räume, die großen Zentren des Geistes über die entferntesten Provinzen, die von ihnen Kraft und Leben gespendet erhielten. Heute sind diese Zentren nicht mehr als Provinzhauptorte. Wir müssen nun unsere gemeinsame Hauptstadt aufbauen, eine Hauptstadt in Gedanken, nach dem Maß der Welt, in die jeder von uns seine Reichtümer einbringen kann, seine Kunst des Lebens, seine Weisheit und seine Dichtung.»

Annie Brierre

Die Demokratie ist eine Idee

Thornton Wilder sprach in der Paulskirche zu Frankfurt

Mancher innere Seufzer antwortete, als Oberbürgermeister Dr. *Werner Bockelmann* in seinem Grußwort an die Festversammlung zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche die Frage aufwarf, wie man in der Fülle der Neuerscheinungen noch zu den wichtigen Büchern finden solle. Fast 60 000 Novitäten aus beinahe allen Ländern der Welt, in denen eine Druckerpresse in Betrieb ist, hatten die Besucher der Frankfurter Buchmesse eher erschreckt als erhoben. Die Literaturpreise seien es, sagte der Oberbürgermeister, die Wegweiser für viele sein könnten, und unter ihnen sei der Friedenspreis des deutschen Buchhandels im Feld deutscher Sprache und Literatur einer der bedeutendsten.

Um diese Tatsache zu unterstreichen, war, wie jedes Jahr, der deutsche Bundespräsident *Theodor Heuß*, begleitet von Bundes- und Staatsministern, zur Zeremonie der Verleihung erschienen. Er geleitete den von der Versammlung herzlich begrüßten *Albert Schweitzer*, der mit *Max Tau*, *Romano Guardini*, *Martin Buber*, *Carl J. Burckhardt*, *Hermann Hesse* und *Reinhold Schneider* dem Preis sein hohes Ansehen gegeben hat, zu seinem Ehrenplatz.

Weltliteratur war als völkerverbindender Begriff angerufen, als der Vorsteher des Börsenvereins des deutschen Buchhandels, *Reinhard Jaspert*, vom Sinn des Preises sprach. Er sei keine Prämie für Friedensapostel, die billige Schemata der Versöhnung aufstellten, sondern «ein Preis für die Freiheit des Denkens, des Mutes, neue Ideen zu prägen, eigene Wege zu gehen». Aber gerade darum sei er auch ein echter Preis des Friedens, weil nur das verinnerlichte Streben nach Lösung der Weltfragen, das er auszeichne, den wahren Frieden, den Frieden im Geiste, begründen könne.

Den heiligen Hieronymus, Patron der Übersetzer und Interpreten, rief *Carl*

J. Burckhardt zu Beginn seiner festlich-tiefen Rede an, ihm bei dem «vermessenen Unterfangen» beizustehen, ein in Kunst Interpretiertes wiederum erläutern zu wollen. Auch Goethe wurde beschworen, in dessen weiter Weltanschauung jedes jemals Gewordene seine Bedeutung für immer bewahrte und von dessen großer, der Zukunft vorausgreifender Vision in der Folge viel sich jenseits des Meeres verwirklichte.

In großen Zügen, das Wesentliche immer wieder mit einem gedankenbeladenen Wort berührend und aufschließend, gab sodann *Carl J. Burckhardt* eine Genesis amerikanischer Literaturentwicklung. Das sie Bestimmende fand er in der uns immer wieder ergreifenden Frömmigkeit, in der dichterischen Ursprünglichkeit und unbändigen Naturkraft, die niemals ohne das ständig vorhandene Gefühl sozialer Verantwortung sei. «Weite und Weltsinn wirken im großen amerikanischen Schrifttum seit dem letzten Jahrhundert. Unsere geistigen Güter werden übernommen und werden uns mit wunderbarer Frische zurückerstattet.»

Auch in der radikal-rebellierenden Literaturepoche, die in *Dreisers* fatalistischem Naturalismus einen Höhepunkt fand, seien die großen Konstanten immer erkennbar geblieben. «Die Erbschaft des Puritanismus, egalitärer Demokratismus, stets wache Aufnahmebereitschaft für die Ideen und die Kunst Alteuropas...» So düster das Bild gewesen sei, das die Naturalisten und Realisten vom amerikanischen Leben entwarfen, «so lebte doch in ihren Werken ein unerschütterlicher Glaube an den Menschen und an die Möglichkeit der Überwindung der Übel».

Neben exzessiv realistischen Werken, rebellierenden, desillusionierenden Romanen und Bühnenstücken oder «im Gefängnis der Psychologie verhafteten, mit höchsten Kunstmitteln gesteigerten Werken» habe es jedoch auch immer eine «stillvisionäre Dichtung gegeben, die ein ganz anderes, innerliches Menschenbild

gezeichnet hat». Burckhardt erinnerte an Henry James, Edith Warthon, Emily Dickinson. Die Qualität der letzteren, die Wilder sehr bewundert, habe er selbst zu hoher Vollendung gebracht: «... die ungeheuer richtige, den innersten Kreis treffende Beobachtung, die durchsichtige Wirklichkeit, die im Sichtbaren das Unsichtbare erspüren läßt.»

Immer stehe Wilder innerhalb der Einheit alles Geschehens, und dabei wisse er tiefer als andere, was Vergänglichkeit sei und auch was Dauer in unablässigen Auferstehungen bedeute. Er erfülle das größte aller Friedensgebote, die Fähigkeit des sich Versetzens in den ganz andern. Auch das Alltägliche, scheinbar Triviale werde bei ihm stets zu voller Würde gebracht. Seine Dichtung sei eine Antwort auf alle Anklagen, «sie ist endlich wieder einmal keine Dichtung des Ärgernisses und des Aufruhrs, sie ist ein Werk nachdenklichen Trostes...» Immer vorwärts dränge bei diesem Dichter die Kraft, sie dränge zur Annahme des Verhängten ohne Klage, ohne sinnloses Widerstreben, zum Einverständnis mit dem verborgenen Sinn des Daseins.

In direkter Ansprache an den Dichter nahm Carl J. Burckhardt, besser als es in der Verleihungsurkunde zum Ausdruck kam, die Begründung für die Verleihung des Preises an Thornton Wilder vorweg: «Freundschaft und an den Menschen ein ernstes Wohlgefallen stehen wie ein Sternbild über Ihrem ganzen Werk. Und diese Ihre Grundhaltung bleibt bestehen, auch wenn Sie Welt und Menschen im strengen Licht der Wahrheit betrachten, Sie wähen nicht, daß die Wahrheit töte, weil sie für die Menschen zu gewaltig sei, Sie wissen und lassen es eines Ihrer Geschöpfe sagen, daß die Wahrheit schließlich die Welt und alle, die in ihr leben, stärken müsse, und Sie durften es aussprechen, daß alle Liebe eins ist und selbst der Geist, mit dem Sie dies zu erkennen vermögen, einzig von Liebe erweckt, genährt und belebt wird.»

Wer in dem Dichter der Romane «Die Brücke von San Luis Rey», «Die Frau von Andros» und «Die Iden des März», dem Autor der Theaterstücke «Unsere kleine Stadt» und «Wir sind noch einmal

davongekommen» seiner europäisch anmutenden Urbanität wegen einen Mann mit Priestergebärde und präziöser Feierlichkeit vermutet hatte, der sah sich angenehm enttäuscht. Das Podium betrat ein leidenschaftlich bewegter und bewogender Mensch, der sein Thema «Kultur in einer Demokratie» mit so viel antiker Klarheit als attischem Witz abhandelte.

Dabei war die Rede Thornton Wilders alles andere als oberflächlich. In der Gesellschaft, zu der wir auf dem Wege seien, sagte er, werde es vielleicht immer weniger Menschen geben, welche die Privilegien ungestörter Zeit und der Unabhängigkeit vom Geschmack der Mehrheit genießen könnten. Darin liege zweifelsohne eine Gefahr. Die Führerschaft von Eliten werde von der Führerschaft einer Meinungsmehrheit abgelöst. Unsere Einstellung zu diesen Tatsachen hänge jedoch von unserem Glauben an die möglichen Kräfte und intuitiven Fähigkeiten des Durchschnittsmenschen in einer Demokratie ab.

Sicherlich verdanken wir die meisten der uns überkommenen Kulturgüter feudalen Eliten: Athen, dem Hof eines Augustus, dem Hof von Mantua, dem Hof der Medici, den Höfen eines Karl, eines Philipp, einer Elisabeth, Versailles, Weimar.

Walt Whitman habe in den Werken dieser Eliten, etwa in der Ilias, der Divina Commedia, in den Dramen Shakespeares, in Paradise Lost und Faust nur eine Verneinung und Schmähung der Demokratie finden wollen. Eine solche Auffassung zeige die Gefahren eines kulturellen Lebens in der Demokratie. Andererseits seien wir noch nicht lange einer größeren Gefahr entronnen, die fünftausend Jahre über der Menschheit geschwebt habe und in unser religiöses Denken, unser Familienleben, sogar in unsere Sprache eingedrungen sei.

Thornton Wilder nannte diese Gefahr die feudale Fiktion, die durch eine Verwirrung der Metaphern und der Bilder gediehen sei. Man nannte Gott König und Vater, und so hätten die Könige und Väter einen Teil der göttlichen Gewalt beansprucht. Es sei die Lüge aufgekommen, daß Herrschertum mit den Chromosomen

weitergegeben werde und nur Gemeinschaften, die im Besitz dieser mystischen Privilegien standen, das Wahre, Schöne und Gute hervorzubringen, anzuregen und zu bewahren vermöchten. Zwar gleiche diese Fiktion heute «einem kindischen Marionettentheater», aber, so bemerkte Wilder, T. S. Eliot und viele andere glaubten immer noch, daß nur Eliten Hervorragendes vollbringen könnten.

Aus der metaphorischen Verwirrung des «Gott-König-Vater-Droben» entwickelte sich die Ansicht, daß wir gewöhnliche Menschen «unten, niedrig, untertan, kindlich, gemein, ordinär und vulgär» seien.

Demgegenüber müsse man immer festhalten — und dieses puritanische Bekenntnis war der Höhepunkt der Wilderschen Rede — daß Gott weder Vater noch König, sondern Geist sei. Er stehe auch nicht droben, sondern sei ins uns, um uns und unter uns.

«Das Wort ‚gemein‘ müßte ein schönes Wort sein: Ich würde mich gern den Gemeinen, Ordinären und Vulgären verbinden.»

Das Übel der feudalen Fiktion habe darin gelegen, daß sie durch die Behauptung unverdienter und ungerechtfertigter Privilegien die übrige Menschheit nicht nur der sozialen, sondern auch der geistigen Würde beraubte. Demokratie sei aber

nicht nur das Streben nach einer sozialen Gleichheit der Menschen, sondern auch das Bemühen, ihnen die Gewißheit zu geben, daß sie in Gottes Gnade gleich seien. Dieses Bemühen erfordere Zeit. Wir seien noch nicht am Ziel unseres Weges zur Wahrheit, zur Freiheit und zur Reife des Menschen.

Die Kultur unter einer Demokratie habe wohl ihre Gefahren, aber auch eine Hoffnung und Verheißung. Ihr eröffne sich ein ungeheures Thema, das zu beschreiben, mit Gedanken zu durchdringen, auszudrücken und zu erforschen sei. Dieses Thema heiße: der Mensch erheben des Hauptes. Dieser Anspruch und diese Haltung seien zunächst verwirrend, sie könnten sogar zur Verzweiflung führen, wie uns Werke der Literatur in den letzten Jahren gezeigt hätten. Aber es bleibe die große Aufgabe der Demokratie, neue Mythen, neue Metaphern und neue Bilder zu schaffen und die neue Würde aufzuzeigen, in die der Mensch eingetreten sei.

Der religiöse Ernst und die politische Vernunft, mit der Thornton Wilder sein Thema erörterte, waren unverkennbar. Auch sie wurden uns in dieser Rede, wie Carl J. Burckhardt vorweg gesagt hatte, an einer der traditionsreichsten Stätten demokratischen Freiheitsstrebens «mit wunderbarer Frische zurückerstattet».

Heinz-Winfried Sabais

Künstlerischer Ausdruck in unserer Zeit

31. Ferienkurs der Stiftung Lucerna, 7.—11. Oktober in Luzern

Dem Thema der diesjährigen Vortragsreihe, vom Kuratorium der Stiftung Lucerna sehr bewußt formuliert, lag die Auffassung zugrunde, Kunst sei zeitlos, bleibend, unwandelbar und nur ihre Äußerung der Zeit verhaftet. Sie gebe ein Bild der Gewißheit, daß eine ewige Seins-Ordnung sei, sagte einmal Professor Hermann Gauß (Bern) in der Diskussion, und das Kunstwerk als Symbol letzter Schönheit beglückt uns, verschafft uns innere Ruhe, weil es in der Not, der Un-Ordnung

der Zeit auf die zeitlose Ordnung hinweist. Das vom Künstler geschaffene Bild hebt sich vom düsteren Untergrund der apokalyptischen Zeit hell und licht ab. Im Titel des Lucerna-Kurses lagen noch zwei andere Gedanken klug verborgen, einmal die Überzeugung, daß jede Zeit, unsere besonders verworrene eingeschlossen, den ihr gemäßen künstlerischen Ausdruck suche, zum andern die Einsicht, daß es unmöglich ist, ihn mit der Sprache gültig festzuhalten. Dem Unsagbaren

kommt auch der Beredteste nicht bei, womit jedes Gespräch über die Kunst überflüssig zu nennen wäre. Dennoch hat es Sinn und ist notwendig als Anregung, als Hilfe zum Kunsterleben.

Jean Gebser, Schriftsteller, Bern, spannte in drei Vorlesungen die geistigen Bogen in der Mächtigkeit und Weite, daß vieles darunter seinen Platz finden konnte. Nannte er als höchste Merkmale der Kunst vor der Wende zu unserm Jahrhundert die Raumeroberung, die Ich-Gewinnung, den Materialismus und die Zielstrebigkeit, den künstlerischen Ausdruck jener Zeit eine Vorausnahme der Wirklichkeit in der Zukunft, so offenbarte sich der seitherige Wandel dem Referenten in drei wesentlichen Erscheinungen: im Einbruch der Zeit, im Entschwinden des Dualismus (Verlust des Gegenüber) und in einer neuen Durchsichtigkeit, die alles beweist und auflöst, darum auch keine Geheimnisse mehr kennt. Im wissenschaftlichen und im künstlerischen Ausdruck unserer Jahrzehnte lassen sich diese drei Erscheinungen nachweisen und erstaunliche Parallelen finden, die Jean Gebser mit sicherem Griff bloßlegte. Die Dichter und die Wissenschaftler sagen, daß heute eine umfassendere Weise der Wirklichkeitseroberung möglich ist, was manches, die Zeit vor allem, aufhebt und anderes überflüssig macht, Nihilismus und Angst besonders. Worin besteht aber die Bedeutung der Kunst für unsere Zeit? Auch wenn sie vom Technischen, Wissenschaftlichen und Psychologischen stark geprägt wird und in so entartende Formen ausmündet, wie technisierte Plastik, apparatgebundene Musik usw., so gibt es Künstlerisches um uns, das über uns hinausreicht. «Der wirklich Verzweifelte», sagt Gebser, «geht nicht zu Sartre, sondern hat den Mut, zu seinen eigenen Tränen zu gehen.» Echte Kunst auch in unserer Zeit weist auf den Menschen hin, sie warnt vor der vorweggenommenen Auflösung, die tödlich wirkt, denn letztlich ist die Kunst nicht dazu da, sich zu atomisieren, sondern damit die größten, letzten Dinge des Lebens wahrgenommen werden.

Nach dieser manches erhellenden Wegweisung war den übrigen sechs Vortragenden aufgegeben, die Situation der

Kunst in ihrem eigenen Zweig darzulegen. Die Begegnung mit den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten war denn auch das Reizvollste dieses Kurses. *Ernst Morgenthaler*, Zürich, der Maler, erzählte liebevoll von Bildern und Menschen und beklagte die heutige, so verwirrte Welt mit ihrem Kunstbetrieb, in der jeder Dilettant male, was er will, in der die festen Begriffe abgebaut sind und das «Genie» gleich bataillonsweise und wohlorganisiert auftrete. Doch auch heute kommt es darauf an, daß der Maler *seinen* Weg geht, auf die Ergriffenheit, die am Anfang jeder großen Kunst steht, nicht auf das Was, sondern auf das Wie. «Wein muß da sein, bevor man die Etikette darauf klebt.» Und dem Maler besonders ist die seelische Bereitschaft, die Vision des Augenblicks wichtig, die ihm oft Zufälle im Leben vermitteln. Anders der Bildhauer. *Alexander Zschokke*, Basel, erinnerte in seinen Bemerkungen zur modernen Plastik an die enge Beziehung zwischen Kunst und Können, zwischen Bildhauerei und Handwerk, die den Wunderknaben in der Plastik unerbittlich ausschaltete. Aber die moderne Plastik ist weitgehend Opposition gegen Bisheriges, gegen die «abgedroschene» Welt des vergangenen Jahrhunderts. Ausdruck, Gedanke, Form werden weitgehend abstrahiert, umgesetzt, übersetzt. Das Formale wird Macht, übertrumpft den Inhalt, das Objekt in seiner Aussagekraft wird autonom, die formalen Elemente bekommen Eigengewicht. Damit entsteht eine Art Romantik des technischen Zeitalters, bei Calder und Brancusi leicht nachzuweisen. Leider ist das Verhältnis der Plastik zur Architektur unbefriedigend, weil der Architekt ebenso an die künstlerische Aussagekraft der Bauelemente glaubt wie der moderne Plastiker. Dies kam in den Beiträgen von Professor Dr. h. c. *Hans Hoffmann*, Zürich, über Architektur und Städtebau besonders scharf zur Geltung. Es gibt eine überzeitliche Schönheit, wie sie uns primitive Kunst oder Naturformen sichtbar machen, aber auch eine technische Schönheit, im Bau des Wikingerschiffes und im modernen Verkehrsflugzeug aufzuzeigen, und die Eigengesetzlichkeit der Baumaterialien, die vom Löwentor in Mykene bis

heute reicht. Die moderne Architektur mit ihren neuen Bauelementen sucht einfache Harmonie, aber sie hat den Mut zum Ornament nicht mehr. Als Komponist und ehemaliger Direktor des Konservatoriums in Genf sprach Dr. h. c. *Henri Gagnebin* kompetent über die zeitgenössische Musik, die seit der Aufführung von Strawinskis «Sacre du printemps» in Paris 1913 eine bewegte Entwicklung durchlaufen hat. Ihre Formen sind vielseitig. Aus der jugendlichen Bewegung von damals, mit ihrem Ansturm gegen Klassik, Romantik, gegen Wagner, Debussy, gegen die Tonalität endlich, wuchsen die modernen musikalischen Ausdrucksformen, wie jene unerbittliche des Zwölftonsystems, das die Freiheit des Komponisten stark einschränkt. Wesenszüge dieser modernen Bemühungen sind daneben die Unsentimentalität, eine strenge Klarheit, der Drang zur Neuheit, zum Experiment. Auf der Suche nach einem unserer Zeit gemäßen Ausdruck stoßen die modernen Komponisten und Tontechniker in Neuland vor, wie mit der elektronischen Musik zum Beispiel, wo der Komponist zugleich Ausübender sein muß, weil solche Kunst nur noch als Wissenschaft, als Geheimlehre blüht. Gagnebin schloß mit einer Reihe von meisterlichen Musikerporträts. Proben moderner Musik bot auf dem gemeinsamen Nachmittagsausflug der Kursteilnehmer die Sopranistin *Annemarie Jung*, Luzern.

Neben die aus eigenstem Erleben berichtenden Künstler traten die Interpreten moderner Kunst. Dr. *Werner Weber*, Feuilleton-Redaktor an der NZZ, Zürich, hatte den Mut zur weisen Beschränkung. Er machte zwei Gebärden anschaulich, die in der modernen Literatur typisch genannt werden dürften, die «Entfremdung und Verfremdung» einerseits, die Gebärde des Zuwartens zum andern. Bei Goethe («An Suleika») wird die Herstellung des Rosenöls Anlaß zum Gleichnis vom wohlgefüllten, durch Stoff und Form gestalteten Leben, in dem das Kunstwerk Höhepunkt, letztes Gedeihen ist. In der zeitgenössischen Literatur, wie ein Beispiel Wallace Stevens' besagt, ist die Entfremdung vom Gegenstand zunächst von

dialektischen Fragen durchsetzt, weil die Gültigkeit eines Kunstwerks nicht mehr selbstverständlich und gesichert ist. Bei Bertold Brecht («Das kleine Haus unter Bäumen am See») wird die mitschwingende Gefühlswelt vorsätzlich zerstört und mit letzter Trockenheit geurteilt. Das ist Verfremdung, wie sie überall da ist, wo Sprach- und Literaturzertrümmerung im Zeichen des «Übergangs» Mode ist. In der Haltung des Zuwartens sieht Werner Weber eine andere Gebärde unserer zeitgenössischen Literatur. Thomas Mann mit seiner urbanen Ironie zitiert das Bestehende, die geleistete Bildungsarbeit herbei, in aller Ehrfurcht vor dem Vorhandenen, und der Dichter hat dabei die Möglichkeit, sich in der Mitte zu halten, während beim (späten) Hofmannsthal bereits die Vorstellung einer unaufhaltsam strömenden Welt da ist, die bei Faulkner, Proust, Gertrude Stein u. a. zur Aufhebung bisheriger Grenzen führt. Die Stadt mit Mauer und Tor wird abgebaut, wir sind in ihr verloren und warten, «Warten auf Godot». In dem Stück Samuel Becketts wartet der Abendmensch in betroffener Verlegenheit auf etwas, was ihm die Verbindung mit Godot, mit dem höchsten Glück schenkt. Dies ist in Hemingways «The old man and the sea» dargestellt in der Gestalt des jungen Menschen; auch bei Mauriac erscheint das Warten als eine neue Möglichkeit des Weltverhaltens. Dem Vertreter der Theaterwelt, *Adolph Spalinger*, Oberspielleiter am Stadttheater Basel, schien das zeitgenössische Theater als Ausdruck unserer Zeit nicht zu genügen, er nannte es museal, konservativ, gestrig. Das Theater werde vom Film an künstlerischer Wirkung weit übertroffen, es nehme nur zaghaft am großen Geschehen unserer Tage teil. Die guten, alten Zeiten werden verhätschelt und verwöhnt, die Theatergebäulichkeiten aus dem 19. Jahrhundert mit ihrem Kulissenzauber sind verstaubt. Wörtlich: «Die müde gewordenen Klassiker sind die Eckpfeiler der Spielpläne.» Dogma in unserem Theater sei, was die subventionierenden Stadtväter wünschen. Angesichts der rasenden Entwicklung in unserer Zeit steht das Theater im Begriff, überrannt zu werden. Am Theater selber

tue man so, als ob davon nichts verspürt werde, aber «die Geduld der Steuerzahler ist kein hinreichender Grund für die Existenz des Theaters». Nach dieser Tirade hätte der Referent das moderne, zeitgemäße Theater skizzieren, sichtbar machen sollen, aber leider offenbarte sich, daß die avantgardistische Spiegelfechtereie, wie sie von Norden her eingeführt worden ist, zu nichts führt, so daß der Redner die Schuld am Ungenügen unserer Theater schließlich den Theaterschulen in die Schuhe schob. So erwies sich gerade bei der dem Augenblick verhafteten Disziplin, daß die Problematik der Kunst unserer Zeit sehr oft eine Problematik des Künstlers ist.

Im ganzen waren die Luzerner Gespräche fruchtbar; sie setzten sich oft bis in die späten Nachtstunden fort, weil

unter den über 220 Teilnehmern am Kurs unerwartet viele junge Zuhörer saßen, die brennend interessiert waren an den in den Vorträgen aufgeworfenen Fragen. Das ist tröstlich. Und in allen Referaten, Diskussionsvoten und Gruppengesprächen lag ein Gemeinsames, nämlich die Sorge, daß der Mensch in unserer Zeit, der die Materie so schrecklich beherrscht, die Menschlichkeit, die Seele verlieren könne. In dieser Sorge steckte ein weiteres, wie der überlegen führende Diskussionsleiter, Seminardirektor Dr. *Willi Schohaus*, Kreuzlingen, in seinem Schlußwort betonte, etwas was die Teilnehmer des Kurses verband: das Bekenntnis zur Idee abendländischer Humanität.

Albert Schoop

Künstlerisch-humanistische Ausbildung für amerikanische Manager

Man mag das Konglomerat dessen, was in den USA eine Universität ausmacht, von verschiedenen Seiten sehen. Daß einige der dort gelehrten Sachgebiete nach europäischem Begriff nicht akademisch sind, beraubt die Institution gelegentlich eines Teils der ihr in Europa zukommenden Würde. Daß ihre humanistischen Fakultäten dabei vernachlässigt und die Werte der humanistischen Ausbildung im ganzen Erziehungssystem unbekannt seien, entspricht jedoch nicht der Wahrheit. In den letzten Jahren machte sich eine Bewegung spürbar, welche die humanistische und künstlerische Ausbildung von einer Seite her propagiert, die kaum vorauszusehen war.

Die Betriebspsychologie, eine in den USA oft in den Rang einer eigentlichen Wissenschaft erhobene Disziplin, bekennt sich in zunehmendem Maße zu Beobachtungen, wonach Arbeitsausfälle, Fehlleistungen und Versagen von Vorgesetzten auf eine Verkümmern der geistig-schöpferischen Anlagen der Beteiligten zurückzuführen seien. Viele der größeren Betriebe haben schon mit beträchtlichem Erfindungsgeist für Abhilfe gesorgt. Ori-

ginelle Lösungen des Problems treten vielerorts in Erscheinung.

Eines der erstaunlichsten und interessantesten Projekte ist von einer Reihe großer Telefonunternehmen, namentlich des amerikanischen Ostens, verwirklicht worden. Der Plan, wie er dieses Jahr zum vierten Male zur Durchführung gelangt, konzentriert sich auf die Schicht der höheren Angestellten, die — mitten in den Jahren ihrer größten beruflichen Inanspruchnahme — eine ausgedehnte und differenzierte humanistisch-ästhetische Ausbildung erhalten. Zur Realisierung des Programms haben sich die Telefongesellschaften mit der Universität von Pennsylvania in Philadelphia in Verbindung gesetzt. Entsprechend der Tradition amerikanischer Universitäten, im Kontakt mit den Erfordernissen des öffentlichen Lebens zu wirken, verschmähte es die älteste Universität des amerikanischen Kontinents nicht, ein Curriculum für die Angestellten der Telefongesellschaften zu entwerfen und dieses darf so, wie es heute verwirklicht wird, ein Meisterstück der Abstimmung auf die Zeitumstände, die Vorbildung der Teilnehmer und die Eigen-

heiten der verschiedenen humanistischen Gebiete genannt werden. Die ein Durchschnittsalter von etwa 40 Jahren aufweisenden Absolventen sind zu etwa drei Vierteln Ingenieure. Die humanistische Ausbildung, für die sie von ihrem Geschäft bestimmt werden, dauert zehn Monate. Der Name des Ausbildungszentrums ist *The institute of humanistic studies*. Direktor des Instituts ist W. Rex Crawford, Soziologie-Professor an der Universität von Pennsylvania und zeitweiliger Direktor des «Salzburg Seminar in American Studies». Alle Kosten des Aufenthalts der Familien der Teilnehmer in Philadelphia und der Ausbildung werden von den Telefongesellschaften getragen. (Für die meisten der im Kursprogramm eingeschlossenen Vorstellungen und Konzerte sind die Ehefrauen eingeladen.) Die Kurse sind locker über die verschiedenen Tage der Woche verteilt. Hauptziel ist nicht, Literatur- und Kunstgeschichte in massiven Dosen zu verabreichen, sondern innerhalb eines gewählten Ausschnittes die bestmögliche individuelle Beziehung des Teilnehmers zum Thema herzustellen. Dazu werden alle-

meine Kurse in den Künsten durch Stunden ergänzt, in denen der Teilnehmer unter Aufsicht seinem eigenen künstlerischen Hobby obliegt oder ein solches erst entwickelt. Kurse in Allgemeiner Geschichte, Psychologie, Philosophie und Vergleichender Religionskunde wechseln miteinander ab. Alle Kurse werden in der zwangslosen Atmosphäre des amerikanischen College geführt, wobei die Diskussion der Themen durch alle Teilnehmer ein wichtiger Bestandteil des Unterrichts ist. Sehr viele Gastdozenten vermehren den persönlichen Kontakt der Teilnehmer mit Vertretern der Wissenschaft und der Künste. Von der Volkshochschule des europäischen Typus unterscheidet sich der Studiengang durch die einheitliche Planung der Ausbildung und die große Bedeutung des sozialen Lebens. Das «institute of humanistic studies» zeugt ebenso von der Anpassungsfähigkeit der amerikanischen Universität wie von den heutigen Umschichtungen im amerikanischen Bewußtsein, die Züge an die Oberfläche bringen, die der amerikanischen Norm der «efficiency» entgegengesetzt sind.

Andreas Briner

Architektur auf dem Prüfstand

Der Wiederaufbau des Berliner Hansaviertels

Fünfzehn Minuten dauert die Fahrt mit der Seilbahn, auf der man vom Bahnhof Zoo zum Schloßpark Bellevue, quer durch das Gelände des Berliner Hansaviertels, dahinschaukelt. Lautlos schweben die Paare mit dieser reizvollen Neuheit auf märkischem Sandboden, die von einer Schweizer Firma für die «Internationale Bauausstellung» gebaut worden war, durch den Tiergarten, an einigen Blättern der jüngsten Berliner Chronik entlang. Vorbei an einem ungetümen Betonbunker, der noch immer nicht, trotz zahlloser Sprengungen, endgültig geborsten ist; vorbei an einem «Monte Scherbellino», wie die Berliner die vielen Trümmerberge nennen, zu denen sie einen Teil der 75 Millionen Kubikmeter Schutt aufgehäuft

haben, die der Krieg zurückgelassen hat; hinweg über die «Straße des 17. Juni», die einstmals Hitlers prunkvolle «Ost-West-Achse» war, und von der aus man nun wahrhaftig bis weit in den sowjetischen Osten hinein blickt, bis hin zu der Wüste der gespenstischen Marx-Engels-Platzes, wo ehemals das Berliner Schloß stand. Und dann gleitet man durch das 227 000 Quadratmeter große, neue Hansaviertel, das Schmuckstück des fieberhaften Berliner Wiederaufbaus.

Dieses Gelände, auf dem 19 ausländische, 16 westdeutsche und 18 Berliner Architekten insgesamt 75 Gebäude mit 1227 Wohnungen bauen, ist gleichsam zu einem grandiosen Versuchsfeld für die moderne Architektur geworden, zu einer

Werkstatt, in der ein faszinierendes Turnier unter den Architekten ausgetragen wird. Viele der Hochhäuser, Wohnblocks, Einfamilienhäuser sind bereits bewohnt, andere stehen im Rohbau, zu den restlichen werden gerade die Fundamente gelegt, und sämtliche Wohnungen sind bereits vergeben. Dieses supermoderne El Dorado wird nur wenige hundert Meter von jenem Brandenburger Tor entfernt aus dem Boden gestampft, an dem der Eisener Vorhang entlang führt, der den Stadtkörper, seine Straßen und seine Bewohner, zerreißt.

1 370 000 Besucher sind in den drei Sommermonaten, in denen das Hansaviertel besichtigt werden konnte, durch das Gelände spaziert. Sie haben das Anregende, Heitere, Luftige, das «Individualisierende» gespürt, das von der großzügigen Konzeption ausgeht. Sie haben die faszinierende «skyline» gesehen, die gebildet wird durch die überhöhten, farbigen Wohnhäuser und durch die weiten Grünflächen, auf denen die Hochhäuser um so gigantischer wirken. Sie sind durch die idealmöblierten Wohnungen in diesen idealgebauten Häusern gewandert, und sie haben festgestellt, daß zu einer komfortablen Wohnung auch ein komfortables Mobiliar gehört.

Mehr als 300 000 Besucher kamen von «drüben», aus jenem Reich, in dem die fade, triste Gestrigkeit der Stalinallee als letzte Errungenschaft angepriesen wird. Sie kamen, um mit eigenen Augen zu sehen, was die internationale Architektenprominenz diesseits des Eisernen Vorhangs baut, wo der Staat die erforderlichen Geldsummen und die erforderlichen Voraussetzungen nicht mit einem diktatorischen Federstrich herzaubern kann und will. Das wiederaufgebaute Hansaviertel läßt sich nicht allein nach einem ästhetischen Maßstab beurteilen, denn die Architekten, die zu diesem Wettstreit eingeladen worden sind, konnten ihre Träume durchaus nicht bedingungslos verwirklichen. Sie arbeiteten im Hinblick auf die Berliner Verhältnisse, und just dadurch, daß im Hansaviertel einerseits die Anpassungsfähigkeit der Architekteneelite und andererseits Großzügigkeit und Geschicklichkeit des Verwaltungsapparates

auf die Probe gestellt wurden, ist das Unternehmen zu einem einzigartigen Experiment geworden. Es hat Spannungen, Reibungen und Zerwürfnisse gegeben, die als solche interessant sind, und es hat sogar Wochen gegeben, in denen das gesamte Projekt in Frage stand.

«Es ist eine lange Geschichte, ein spannendes Drama», erzählt Dr. Kurt Mahler, der ehemalige Westberliner Bausenator und jetzige Geschäftsführer der «Interbau-Gesellschaft». Mit seiner kurz nach dem Kriege vorgebrachten Anregung, den Wiederaufbau des Hansaviertels mit einem internationalen Wettbewerb zu verbinden, ist er der geistige Vater des gesamten Unternehmens geworden. Die Voraussetzungen schienen ideal zu sein, könnte ein Zyniker sagen: Nach dem Luftangriff vom 23. November 1943 waren von den 160 Häusern des damaligen Hansaviertels nur noch 22 bewohnbar. Wo vor hundert Jahren die Rinder der Schöneberger Bauern geweidet hatten und wo in der Gründerzeit die typische Berliner Spekulationsarchitektur mit den «aufwendigen» Vorderhäusern und den kasernenartigen «Gartenhäusern» hochgeschossen war, bedeckte eine steppenartige Grasdecke die Steinwüste. Man war sich klar darüber, daß dem Neuaufbau eine neue Bodenordnung vorausgehen mußte. Dazu wurde im Dezember 1954 die «Hansa-AG» mit einem Stammkapital von 3 Millionen DM gegründet. Diese Gesellschaft hat dann in einer zweijährigen, zähen Arbeit 137 Grundstücke durch Kauf oder Tausch von den Besitzern, die zum Teil in alle Winde zerstreut worden waren, erworben, und nur in 14 komplizierten Fällen mußten die Eigentümer zwangsweise enteignet werden, so im Falle des ehemaligen Kaiserreiches Mandschukuo, das im Hansaviertel seine Gesandtschaft gehabt hatte. Der Baugrund wurde dann neu aufgeteilt, und zwar für 70 Wohngrundstücke und 7 Grundstücke für öffentliche Zwecke. Im Februar 1956 trat der «Leitende Ausschuß», ein Gremium von Architekten unter dem Vorsitz von Otto Bartning, zusammen und entwarf den endgültigen Bebauungsplan.

Zwei Bedingungen wurden den mitarbeitenden Architekten gestellt. 1. Sie

sollten die Richtlinien des sogenannten «sozialen Wohnungsbaues» einhalten, durch den der Wiederaufbau des Hansaviertels finanziert wird. Dieser «soziale Wohnungsbau» sieht vor, daß ein Bauherr, der über ein bestimmtes Anfangskapital verfügt, Zuschüsse aus niedrig verzinsbaren öffentlichen Geldern bekommen kann, wenn der Preis für den Kubikmeter umbauten Raumes 65 DM nicht überschreitet (der Mietpreis für den Quadratmeter Wohnfläche beträgt dann nicht mehr als 1,43 DM monatlich). Nach diesem Schema des «sozialen Wohnungsbaues» sind in Westdeutschland und Berlin jährlich mehr als eine halbe Million Wohnungen gebaut worden, allerdings vielfach in jener Neo-Gründerzeitarchitektur, die weder für das Auge noch für die Mieter eine Freude ist. Im Hansaviertel sollte nun erprobt werden, wie eine internationale Architektenelite mit den finanziellen Beschränkungen fertig wird, durch die von manchen deutschen Architekten alle schlechte Architektur entschuldigt worden war. Da der «soziale Wohnungsbau» unter anderem auch die Honorarordnung für die Architekten festlegt, befanden sich die ausländischen Koryphäen tatsächlich in derselben Startposition wie ihre deutschen Kollegen. 2. Sie sollten nicht nur in Berlin, sondern auch für Berlin bauen, und damit wurde, architektonisch gesehen, die interessanteste Frage aufgerollt. Gibt es in der zeitgenössischen Architektur, an der das Betrachterauge eine Art internationales Formen-Esperanto ablesen kann, auch ein ähnlich internationales Wohn-Esperanto? Sind die Koryphäen der zeitgenössischen Architektur, die ja nicht nur einen persönlichen Stil haben, sondern zudem auch eine bestimmte Wohnsoziologie diktieren, elastisch genug, um sich einer örtlichen Situation anzupassen?

Beide Bedingungen sind im Hansaviertel nicht ganz eingehalten worden. Der Kubikmeterpreis liegt durchschnittlich um 30 Prozent über den Berliner Richtsätzen, und das kann in einzelnen Fällen, wenn auch durchaus nicht in allen, damit erklärt werden, daß gewisse Konstruktionen zum ersten Male erprobt worden sind. Immerhin hatte diese Kostenüberschrei-

tung zur Folge, daß das großzügige Unternehmen zeitweilig an Geldmangel zu erliegen drohte, da weder die Stadt noch der Bund Bauvorhaben finanzieren wollten, die bisher bereits 80 Millionen DM gekostet haben und deren Gesamtkosten heute noch nicht feststehen. Mit der Finanzierungsalamität ist es auch zu erklären, daß nur der dritte Teil der vorgesehenen Gebäude für die «Interbau» fertiggestellt werden konnte.

Zu diffizilen Spannungen führte die Forderung, daß für Berlin gebaut werden sollte. Otto Bartning, dem Vorsitzenden des «Leitenden Ausschusses», ist es zu verdanken, daß die Koordinierung der eigenwilligen «Großen» der zeitgenössischen Baukunst schließlich gelang. Welche Schwierigkeiten dabei überwunden werden mußten, zeigen vor allem die interessanten Diskussionen um die Projekte von Corbusier und dem Brasilianer Oscar Niemeyer. Niemeyer baut ein siebengeschossiges Wohnhaus, das, von außen gesehen, durch eine klare, ansprechende Gliederung auffällt und das durch den ausgeschwenkten Liftturm und die V-Stützen, auf denen der Baukörper ruht, etwas ungemein Heiteres, Rankes erhält. Bei den 78 Wohnungen führt der Türeingang jedoch direkt in das Wohnzimmer, wobei offenbar brasilianische Erfahrungen zu Grunde gelegt worden sind. Ebenfalls nur mit brasilianischen Voraussetzungen kann es erklärt werden, daß Niemeyer das ganze fünfte Stockwerk für Gemeinschaftsräume vorgesehen hat, wozu der Berliner Architekt, der die Bauleitung innehat, ironisch bemerkte: «Um unsere Berliner in diese Gemeinschaftsräume zu bringen, müßten wir zuerst östliche Blockwarte haben.» Als die statischen Berechnungen ergaben, daß die V-Stützen verdickt werden mußten, um den baupolizeilichen Bestimmungen genügen zu können, und daß die Folge der V-Stützen zu verändern war, weil in den Stahlbetonskelettbau Dehnungsfugen eingeplant werden mußten, ließ der darob verstimmt Oscar Niemeyer monatelang nichts mehr von sich hören.

Zu hartnäckigen Diskussionen führte das Projekt von Le Corbusier. Der «great old man» hatte zunächst auch für Berlin

eine «Wohnmaschine» vorgesehen, wie er sie in Nantes und Marseille gebaut hat, einen 135 Meter langen, 56 Meter hohen, 17geschossigen Wohnblock, der von 7 Meter hohen Betonstützen getragen wird. In Berlin fand man nun, daß dieser autarke Wohnapparat mit 527 Wohnzellen, zu meist Zweizimmer-«Maisonnetten» (in denen die Zimmer übereinander liegen und durch eine Treppe verbunden sind), den Bauplan des Hansaviertels sprengen würde, und so mußte Corbusier am Stadtrand, auf einem Hügel, der eine Villengegend überragt, seinen rauhen Betonklotz hinsetzen. Ein zähes Ringen zwischen Stadt und Corbusier, in das sich die Öffentlichkeit und das Parlament einschalteten, entspann sich sodann über die Wohnungsmaße. Der leitende Ausschuß beharrte darauf, daß die vorgesehene Zimmerhöhe von 2,26 m und eine Zimmerbreite von 3,66 m — Idealmaße, die Corbusier nach seinem «Modulor» errechnet — dem örtlichen Wohngeschmack nicht entsprechen. Corbusier resignierte, willigt auf $2,5 \times 4$ m ein und nannte das Gebäude «Typ Berlin». Es scheint, daß für diese Abänderungen weniger der städtische Bürokratismus als die Befürchtung des privaten Bauherrn ausschlaggebend war, daß sich für allzu kleine Waben in der Corbusierschen «Wohnmaschine», die 15 Millionen DM kosten wird, keine Bewohner mehr finden lassen würden, sobald einmal die Wohnungsnot behoben ist. Das Tauziehen zwischen dem Auftraggeber und dem Altmeister war ungewöhnlich hart, und als der Bau bereits bis zum siebenten Stockwerk gediehen war, hatte man sich noch nicht einmal darüber geeinigt, wo der Haupteingang sein sollte. Ökonomisch gesehen ist es bemerkenswert, daß der Kubikmeterpreis für Corbusiers «Typ Berlin» die Margen des «sozialen Wohnungsbaus» weit übersteigt, obwohl der Lohnanteil in der Gesamtkostenberechnung wegen der örtlichen Lohnverhältnisse sehr niedrig veranschlagt werden konnte. Man kann annehmen, daß Corbusiers «Typ Berlin» kaum sehr bald nachgeahmt werden wird.

Von den bereits fertiggestellten Gebäuden der ausländischen Architekten — u. a.

ein differenziert durchgestaltetes Wohnhaus von Walter Gropius (Amerika), ein quaderförmiger, rot-blauer Wohnblock von Fritz Jaenecke und Sten Samuelson (Schweden), ein «Maisonnetten»-Haus von Pierre Vago (Frankreich) — hat die Konstruktion des Finnen Alvar Aalto, dem Humanisten unter den zeitgenössischen Architekten, beim Berliner Publikum den größten Anklang gefunden: ein achtstöckiger Wohnblock, in dem die Drei- und Vierzimmerwohnungen so angeordnet sind, daß das Wohnzimmer den Mittelpunkt beherrscht, um den herum die restlichen Räume sich gruppieren.

Wie gesagt, das Hansaviertel ist ein grandioses Versuchsfeld, von dem Impulse der verschiedensten Art zu erwarten sind. Eine Gruppe von indischen Journalisten, mit der ich durch die Ausstellung ging, hielt nach «rentabler Modernität» Ausschau, und unter diesem Gesichtspunkt fand bei ihnen ein vierstöckiges Wohnhaus von Günther Gottwald (Berlin) das allergrößte Interesse: jede der 22 Wohnungen wird als eine einzige Wohneinheit abgegeben, und der Mieter kann dann mit leicht zu handhabenden Trennwänden den Raum nach seinem persönlichen Behagen unterteilen. Diese ökonomisch und architektonisch interessante Konstruktion, bei der ein schwedisches Prinzip variiert worden ist, konnte mit einem Kubikmeterpreis von 68 DM verwirklicht werden und die Kosten sollen sich sogar noch senken lassen, sobald einzelne Teile serienweise hergestellt werden.

Man mag es Rappenspalterei nennen, daß die Initianten die kühnen Phantasien und das künstlerische Vermögen der Architekten in den spanischen Stiefel des «sozialen Wohnungsbaues» hineingezwängt haben und daß sie die Resultate recht unerbittlich mit dieser Elle messen. Es gibt jedoch in Westberlin auch heute noch 100 000 Wohnungssuchende, und erst vor diesem Hintergrund läßt sich abschätzen, mit welcher Großzügigkeit hier zu Werk gegangen worden ist, in einer bedrängten Stadt, die mit diesem einzigartigen Experiment ihre hauptstädtische Vitalität bewiesen hat.

Alfred Schüler

Heinrich-Schütz-Fest in Bern

Der Behauptung, daß Heinrich Schütz (1585—1672) eine Zentralfigur unserer abendländischen Musik darstelle, werden vorläufig wohl nur die Musikwissenschaftler und die Kirchenmusiker zustimmen — jene, weil Schütz als «Übersetzer» des italienischen Barocks ins Deutsche eine musikgeschichtliche Tat ersten Ranges vollbracht hat, diese, weil Schütz einer der geistmächtigsten Vertoner der Bibel ist. Als solcher steht er auch am Anfang der Singbewegung und an der Schwelle zur neuen zeitgenössischen Kirchenmusik, denn als ein in überpersönlicher Bindung stehender und aus ihr gestaltender Künstler hat er unserer nach neuen Bindungen suchenden Zeit viel zu sagen.

Ein Zeichen dieses wachsenden Schütz-Einflusses ist die nach dem Krieg in Deutschland gegründete, vom bekannten Musikverleger Dr. h. c. *Karl Vötterle* präsierte Neue Schütz-Gesellschaft. Sie hat sich bald ins Internationale ausgewachsen (umfaßt seit kurzem auch eine stattliche schweizerische Sektion) und sieht ihre Hauptaufgabe in der Durchführung von Schützfesten. Für das elfte Heinrich-Schütz-Fest wurde zum erstenmal eine schweizerische Stadt, nämlich Bern, in Aussicht genommen. Wie alle Veranstaltungen der Neuen Schütz-Gesellschaft zeichnete sich auch dieses, vom 25. bis 29. September dauernde Fest durch ein eigenes und sympathisches Gepräge aus. Man beschränkte sich nämlich nicht auf Schütz, so vieles und Gewichtiges der größte deutsche Musiker des 17. Jahrhunderts auch geschrieben hat, und machte nicht einmal Halt bei Schützens Zeitgenossen im damaligen Europa, sondern zog bewußt solche Werke mit ein, für welche Schütz weniger den Noten, als dem Geiste nach verpflichtendes Vorbild war. Daß in diesem Zusammenhang in erster Linie *Willy Burkhard* erwähnt werden muß, machte das eindruckliche Schlußkonzert im Berner Münster klar: Fritz Indermühle führte mit dem Berner Kammerchor, dem Berner Stadtorchester und den Vokalsolisten Marianne Fischer, Rolf Apreck und Felix Loeffel «Das Gesicht

Jesajas» auf. Wie hier die Eindringlichkeit von Burkhard's Verkündigung die Hörer zu einer Gemeinde einte, geht noch über das Plus einer guten Wiedergabe hinaus.

Die «Gemeinde» war überhaupt etwas Zentrales während des Schütz-Festes. Das lag an der Ausstrahlung von Schütz, der sich in den Notzeiten des Dreißigjährigen Krieges so spürbar in göttlichen Dienst genommen wußte, das lag aber auch am *genius loci*, an der die Geschlossenheit und Konzentration fördernden Atmosphäre Berns. Mit innerer Notwendigkeit gehörten die Gottesdienste in den Rahmen des Schützfestes: die drei Morgenfeiern im Münster, an denen die Engadiner Kantorei und die Westfälische Kantorei das Singamt übernahmen, der sonntägliche Festgottesdienst mit Adolf Brunners Gleichnis von den zehn Jungfrauen als zentraler Evangeliumsmusik, und die christkatholische Vesper, an der etwas von ökumenischer Weite sichtbar wurde. Umgekehrt durften alle jene Konzerte in besonderem Maße Gottesdienste werden, in denen Schütz selber zum Worte kam, allen voran im Konzert der Westfälischen Kantorei in der akustisch hervorragenden Heiliggeistkirche, wo die farbige «Registrierung» des 121. Psalms mit Blockflöten, Posaunen in alter Mensur, Cembalo, Positiv, Laute, Baßgambe und Kontrabaß sowie die verblüffend ausgenutzten Aufstellungsmöglichkeiten auf den verschiedenen Emporen bei den «Exequien» ganz im Dienste des Schützschen Verkündigungswillens standen. Die Ausrichtung auf das Gottesdienstliche war auch das Positivste des vom Schweizerischen Heinrich-Schütz-Chor unter Bernhard Henking bestrittenen Sonntagnachmittagskonzerts mit doppelchörigen Psalmen von Schütz und Motetten von Schütz und Lechner als Hauptwerken.

Reizvoll war die Idee, einen Nachmittag und Abend in Solothurn zu verbringen. Das dortige Kammerkonzert in der Aula des neuen Berufsschulhauses fiel freilich aus dem Rahmen, weil der von Jacques Horneffer geleitete Madrigalchor

«Motet de Genève» ein schütz fremdes Klangideal hören ließ und wegen Vakanzen just auf die französischen Chansons verzichten mußte, die ihm — wie humoristische Stücke von Vecchi und Banchieri ahnen ließen — wohl am besten lagen. Die vom deutschen Meisterlautenisten Walter Gerwig gespielten Einlagen von altfranzösischer und -italienischer Lautenmusik ließ man sich um so lieber gefallen. Das abendliche Konzert in der neu restaurierten Solothurner Jesuitenkirche wurde dann, dank dem einzigartigen Zusammenklängen von Raum und Musik, ein Höhepunkt. Albert Jenny, der Leiter des Solothurner Cäcilienvereins, hatte sich mit spürbarer Freude der Aufgabe zugewandt, mit seinem Oratorienchor einmal Messestücke und Motetten von Lechner, Viadana, Andrea und Giovanni Gabrieli, Lasso und Prätorius singen zu dürfen. Zwischenhinein hörte man, vom Thuner Stadtorganisten Gerhard Aeschbacher ausgezeichnet gespielt, die beste Orgel des ganzen Schützfestes.

In diesen Barockraum hätte Carissimis Oratorium «Jephte» gehört! Im Berner Münster, wo der Basler Kammerchor und die Solisten Agnes Giebel, Bill Miskell und Ernst Denger auf der Empore aufgestellt waren, nahm die hallende Akustik dem ohnehin sehr kultiviert gesungenen Oratorium vollends die barocke Leidenschaftlichkeit. Voraus ging eine vierstimmige Messe Monteverdis; im Wechsel der Meßsätze mit liturgischen Orgelstücken Frescobaldis zeigten sich die stilbewußte Programmkunst Paul Sachers und das gepflegte Orgelspiel Eduard Müllers besonders eindrucklich.

Der schweizerische kompositorische Beitrag kam gleich an der Eröffnungsfeier in der Rathauslaube repräsentativ zur Geltung mit fünf Liedern von Senfl und mit Burkhardts Kantate «Sommerzeit»; die beispielhaft reine und klanglich gelöste Wiedergabe des Berner Kammerchors erwies aufs neue, wie fruchtbar Fritz Indermühle die Anregungen der Singbewegung zu verwirklichen wußte. Einem Kompositionsauftrag für das

Schützfest verdankte man die Uraufführung der Kantate «Siehe, der Tag des Herrn ist nahe» von Hans Studer. Daß dieses Werk nicht aus bloßen Effekten lebt (wie sie der apokalyptische Text nahelegen könnte), sondern aus der Schicht des Meditativen wächst, gehört zu den nachhaltigsten Eindrücken der vom Cäcilienverein der Stadt Bern, der Altistin Katharina Marti und von Münsterorganist Kurt Wolfgang Senn unter der Leitung Kurt Rothenbüblers betreuten Aufführung.

In die Mitte des zeitgenössischen deutschen Kirchenmusikschaffens führte eine Abendmusik des Windsbacher Knabenchors. Was Hans Thamm aus diesem bayrischen Waisenhauschor an Präzision, Klang und Musikantentum herauszuholen vermochte, wurde in Redas sehr schwieriger Evangelienmusik «Die beiden Schächer», an Peppings «Jesus und Nikodemus» und an Distlers höchst virtuos musizierter Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» überwältigend deutlich. Der «weltliche» Gegenpol verdient nicht minder Hervorhebung: das Kammerkonzert in der Rathauslaube, bei dem sich der Tenor Hugues Cuénod, der Lautenist Walter Gerwig und das Viola-da-Gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis für Werke von Dowland, Monteverdi, G. Gabrieli, Gesualdo und Legrenzi einsetzten.

Von den Referaten seien wenigstens die schweizerischen genannt: Dr. Walter Simon Huber (Küsnacht) sprach über Motivsymbolik bei Heinrich Schütz, Pfr. Dr. Markus Jenny (Weinfelden) über die Entstehung reformatorischer Liedweisen, dargestellt an schweizerischen und süddeutschen Beispielen. Markus Jenny, dem heute führenden Schweizer Hymnologen, verdankte man überdies eine in jeder Beziehung gelungene Ausstellung in der Schulwarte, welche unter dem Titel «Kirchenmusik in der reformierten Schweiz während fünf Jahrhunderten» seltene Handschriften und Drucke aus schweizerischen Bibliotheken vereinigte.

Edwin Nievergelt