

# Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **40 (1960-1961)**

Heft 4

PDF erstellt am: **09.08.2024**

## **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.

# UMSCHAU

## ZEITSCHRIFTENSCHAU

### *Sozialistischer Realismus: Die Marxistisch-Leninistische Literaturdoktrin*

Die Zeitschriftenschau der Januarnummer brachte einen Hinweis auf Auseinandersetzungen mit dem Kommunismus im Bereich der Geschichte, der Literatur, der Kirche und der Pädagogik. Der folgende Überblick verarbeitet Zeitschriftenaufsätze zur kommunistischen Ästhetik und ihrer Anwendung in Kunst und Kritik.

\*

Es entspricht der Denkweise totalitärer Systematiker, daß sie bestrebt sind, jeglicher menschlichen Lebensregung eine nützliche Funktion innerhalb ihres Systems zuzuweisen. Der Marxist weiß, daß sich nicht nur der ökonomische Unterbau, sondern auch der kulturelle Überbau nur bei straffer Lenkung zum Wohl der Gesellschaft entwickle. So erhält auch die Kunst ihre Legitimation erst dadurch, daß sie den Fortschritt des Kommunismus fördert. In was für Schwierigkeiten diese politische Zweckgebundenheit die Dichter und die Theoretiker führt, zeigen Definition und Anwendung des sogenannten «sozialistischen Realismus».

Dieser Begriff ruft bei uns wenig konkreten Vorstellungen; doch er bestimmt die offizielle Kunstproduktion des ganzen Ostens; und die Dichtungen der nahen und fernen Vergangenheit an ihm zu messen, ist die alleinige Aufgabe der kommunistischen Literaturkritik.

Eine vielsagende Definition enthält das STATUT DES SOWJETISCHEN SCHRIFTSTELLER-VERBANDES VON 1934: «Der sozialistische Realismus ist die grundlegende Methode der sowjetischen Literatur und Literaturkritik: er verlangt vom Künstler eine wahrheitsgetreue, geschichtlich konkrete Darstellung der

Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung.» Die zwei letzten Wörter sind entscheidend: Darstellungswert ist Geschichtliches nur als Keim des Endkommunismus; was ihm nicht dient, wird keines Abbilds gewürdigt.

Das Zitat entstammt dem im 2. und 3. Heft des 15. Jahrgangs der Zweimonatschrift *Dokumente* abgedruckten KURZEN LEHRGANG DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS. Dieser Aufsatz aus der Feder eines jungen, in Rußland lebenden Schriftstellers wäre es wert, als Broschüre zu erscheinen. Wer ihn liest, versteht, warum der Name des Autors nicht genannt wird. Er unterzieht die sowjetische Literatur einer ironischen Analyse und trifft zugleich auch die Schwäche des Westens: seine Hoffnungslosigkeit. Schon der Gedanke, mit solchen Russen einmal in Freiheit sprechen zu können, lohnt jeden Einsatz. Der Verfasser trägt seinen Angriff gegen den Stil der Partei nur darum vor, weil er an die Möglichkeit großer Kunst im Sinne des Sozialismus glaubt. Was er bekämpft und lächerlich macht, ist der falsche «realistische» Anstrich einer notwendig idealistisch-utopischen Gattung. Bereits der Begriff sozialistischer Realismus verrät einen Mangel an Konsequenz. Wo es um den Entwurf der Zukunft geht, sind psychologische Wahrscheinlichkeit und sogenannte Lebensnähe, Forderungen des 19. Jahrhunderts und seines historisch gewordenen «Realismus», fehl am Platz. Der Autor verlangt Freiheit für einen *echten* heroischen Stil und für die Utopie im Sinne des nie botmäßig gewordenen Majakowski (Selbstmord 1930), der letzten großen Kraft der russischen Literatur.

Gorki gilt als Begründer des sozialistischen Realismus. Er aber pries die «begei-

sternde Illusion». Es entsprach dem Augenblick der Revolution, was sein sollte, so abzubilden, als existierte es schon; das Ziel war entscheidend. Wie aber kann der Enthusiasmus erhalten werden nach dem Sieg, wenn die Partei nicht bereit ist, das Erreichte erneut in Frage zu stellen und vom Dichter verlangt, statt der Zukunft die Gegenwart zu verherrlichen? Das Dilemma des revolutionären Künstlers ist ausweglos, seit die Techniker der Macht die Fanatiker der Utopie beseitigt haben. Sein Werk ist ein Produkt der Heuchelei. Noch 1922 hatte der Dichter J. Samjatin den Mut, zu schreiben: «Wahrhafte Literatur gibt es nur, wofern sie nicht von kriecherischen, feigen Beamtenseelen hervorgebracht wird, sondern von Tollköpfen, Eremiten, Ketzern, Träumern oder Auführern.» Sie besitzen im heutigen Sowjetstaat kein Lebensrecht; Experiment und Avantgardismus haben dem abgestandensten Klassizismus Platz gemacht. Der Sucher und Zweifler und «unnütze Mensch», die Hauptgestalt der großen russischen Literatur, wurde ersetzt; an seiner Stelle, begeistert vom Stand der eigenen Tugend, steht heute der «positive Held», eine Fabriken und Getreidefelder aus dem Boden stampfende, Faschisten besiegende und Parteimitglieder gewinnende Schemafigur. Es gelingt dem Autor, zu zeigen, daß dieser Held selbst das 18. Jahrhundert an Fortschrittsgläubigkeit übertrifft. Man denke an Voltaires Roman ‚Candide‘, jene gallenbittere Verhöhnung des Perfektionibilismus seiner Zeit. Doch Satiren sind in der schönfärberischen sowjetischen Literatur nicht geduldet. Sie geht den «Weg der Einstimmigkeit»; er gestattet «Varianten innerhalb der Grenzen der Monotonie». Als Folge dieses Zwangsoptimismus steht zum Beispiel der Ausgang eines jeden Werks von Anfang an fest. Ob der positive Held in froher Selbstaufopferung für das Ziel stirbt oder dankbar überlebt, bildet eine der erlaubten Variationen; ob er, anfangs noch unnützlich, erst in die Kaste der Hochgeachteten aufsteigt nach mannigfacher Prüfung, oder ob er seine Laufbahn schon als Edelprodukt der klassenlosen Gesellschaft beginnt, eine andere. Kleine Mängel sichern jeweils seinem Charakter eine minimale Wahrscheinlichkeit.

Das Gesetz der Steigerung fordert aber natürlich, daß die Positivität des positiven Helden wachse, so wie sie in der Gesamtliteratur eigentlich von Roman zu Roman zunehmen muß. Schriftsteller mit vorrevolutionären Themen haben es leichter; denn ihre Menschen dürfen leiden an der Ferne des Ideals, sie dürfen kämpfen. Die besten Talente wie Gorki, Fadejew und Fedin haben denn auch ihre Werke selten über die Revolution hinausgeführt, obwohl die Partei die dichterische Bearbeitung der Gegenwart verlangt. Der sogenannte Vaterländische Krieg gegen das Naziheer brachte durch die Echtheit des Kampfes eine kurze Belebung; seither aber sieht sich die Literatur erneut angewiesen auf das Pathos der Steppenkolonisation, der Plansollerfüllung und des ideologischen Kreuzzugs. Die Entstalinisierung ermöglichte einen neuen Ton ehrlicher Selbstkritik; auch dieser ist wieder verstummt, seit im Mai 1959 auf dem Dritten Schriftstellerkongreß CHRUSCHTSCHEW mit warnender Deutlichkeit den «Nichtschönfärbern» sein «Hände weg!» zurief: «Darum höret, liebe Freunde, wenn jemand Versager und Fehler enthüllen und aufdecken soll, dessen Hand dabei nicht zittert, dann ist es die Partei, dann ist es das Zentralkomitee.»

\*

Aus dem Bericht des Russen wäre viel zu lernen. Man vergißt hier leicht, daß es tendenzlose Kunst im Osten kaum je gab. Sowohl die ‚Geschichte der russischen Literatur‘ von Adolf Stender-Petersen (1957), als auch Maximilian Brauns Untersuchung ‚Der Kampf um die Wirklichkeit in der russischen Literatur‘ (1958) kommen zum Schluß, daß von einer Neigung zum Artismus nicht die Rede sein kann. Ein die Literatur als Lebenshilfe betrachtendes Volk will, daß die Aussage greifbar sei. Wenn in Rußland auf dem Gebiet der bildenden Kunst abstrakte Versuche keinerlei Unterstützung finden, entspricht dies offenbar nicht nur den Richtlinien der Partei. Dienende Nähe zum Dasein scheint in einem uns fremd gewordenen Maße Bedürfnis. Der Eifer, mit welchem unser Gewährsmann für eine freie littérature engagée

kämpft, ruft der Frage, wofür unsere westliche Kunst denn eigentlich steht.

\*

Immer wieder erstaunt es, zu sehen, wie unentbehrlich den Diktaturen die Verklärung durch die Dichtung scheint; und eine eigentümliche Spannung zwischen Sinn und Wort entsteht, wenn echte Dichter zugleich Konformisten sind und ihnen gleichsam die Sprache selbst den Huldigungsdienst versagt.

In der erwähnten Nummer der Zeitschrift *Osteuropa* beginnt Heddy Pross-Weerth einen Aufsatz über ‚Konstantin Fedin‘ mit der Feststellung: «Die landläufige Meinung, der sogenannte Sozialistische Realismus schließe echte Kunst aus, stimmt nicht ganz.» Neben Leonow und Scholochow („Der stille Don“) überrage vor allem FEDIN fühlbar die Doktrin. Die Autorin zeigt mit großer Kenntnis, wie in Fedins Werk die Frage nach der Mission des Künstlers immer neu gestellt wird und sich darin ihre Ungelöstheit heimlich offenbart. Fedin ist heute Erster Sekretär des Schriftstellerverbandes; er hat offiziell den «volkserzieherischen Auftrag» angenommen, verrät jedoch eine in dessen Rahmen gar nicht entfaltbare Gestaltungskraft.

Ähnlich erscheint auf Grund einer Studie von Jürgen Rühle heute GORKIS Situation. Der Autor legt in Heft 125 von *Der Monat* unter dem Titel ‚Maxim Gorkis letztes Wort‘ eine Interpretation des vierbändigen, unvollendet gebliebenen Romans «Das Leben Klim Samgins» vor und zeigt die Gorkis künstlerische Integrität bezeugenden Gründe für dessen Unvollendbarkeit: Ein intellektueller «negativer Held» verfolgt als unnützer Zweifler die langsame Unterhöhlung seiner Zeit, verliert mit ihr die Hoffnung, sieht seine Gesellschaft untergehen, sehnt sich nach einem neuen Glauben und erlebt in der Massenbewegung der Revolution trotzdem nichts als den Verlust seiner Persönlichkeit. Gorki bekleidet ihn mit allen Mängeln, gibt ihm dauernd unrecht und — bringt ihn doch nicht mehr zur Strecke. Die genial erdachte und verlebendigte Figur besitzt im vierten Buch, da sie endlich mit dem neuen Staate konfrontiert wird, soviel Resistenz und Überlegenheit,

daß es dem Dichter, gegen seine politische Überzeugung, nicht mehr gelingt, sie mit würdigen Waffen zu besiegen.

Gorki hatte 1917 gewichtige Differenzen mit Lenin, ging 1921 ins Exil, «bekehrte» sich und unternahm mit diesem gewaltigen Alterswerk den Versuch einer Abrechnung mit seinen eigenen «Fehlern». In der sowjetischen Literaturkritik wird der Roman als künstlerischer Mißgriff bewertet; bei genauem Zusehen enthüllt er Gorkis verzweifelten Kampf, wie Samgin ein Mann, der «das Unglück hat, klüger zu sein als seine Zeit», mit seiner Dichtung in blindem Einsatz der Forderung des Systems zu genügen. Rühle schreibt: «So lagen in ihm sein Leben lang der Romantiker und der Realist in Fehde, der politische Revolutionär und der liberale Intellektuelle, derjenige, der das Leben erfindet, und der andere, der die Erfindung durchschaut.»

Gorki wird nach wie vor als klassischer sowjetischer Autor geehrt und gelesen. Aber ein amtliches Protokoll aus dem Jahre 1938 bestätigt, daß er von der Geheimpolizei vergiftet worden ist.

\*

Im Heft 11 vom November 1959 bringt die österreichische Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit* einen kritischen Überblick von Hanns Winter über das TAUWETTER IN RUSSLAND. Der Aufsatz verzichtet auf Prognosen, zitiert aber eine große Zahl russischer Bücher aus der kurzen Periode relativer geistiger Freiheit zwischen März 56 und Juni 57. Das Vorgelegte beweist eindringlich den inneren Widerstand vieler Schriftsteller gegen den schönfärberischen Kurs. Wer sie genauer liest, findet überall zwischen verbalen Ergebenheitsbeteuerungen die Spuren ihrer Distanz und Ironie. Ein Beispiel muß hier genügen: In Kawerins «Suche und Hoffnungen» liest man: «Es gab im Institut auch seriöse Gelehrte, doch arbeiteten sie mit geschlossenen Augen und Ohren, nur um den phantastischen Unsinn nicht wahrzunehmen, der zur Wissenschaft erhoben wurde. Im übrigen hätten sie sich mit offenen Augen und Ohren kein halbes Jahr am Institut halten können.»

Es geht für diese Russen um die Frage des Überlebens, welche Brecht in allen späteren Stücken beschäftigt hat.

\*

BERTOLT BRECHT bildet im deutschen Sprachgebiet noch immer einen «Fall». Er muß im Zusammenhang mit unserem Thema genannt werden, weil er den Rahmen des sozialistischen Realismus als Marxist anerkennt, aber überall dort aufhebt, wo er wahrhaft Dichter ist. Ihn moralisch zu verdammen, ist heute leicht. Eugen Wassermann hält in seiner Polemik ‚Brecht war, was ihm gefiel!‘ (*Das Neue Journal*, IX. Jg., Heft 2, Jan. 1960) kein Urteil für scharf genug. Er lobt Österreich und die Schweiz, wo Brecht gemieden werde, und tadelt die Bundesrepublik, auf deren Bühnen Brechtsche Stücke Triumphe feierten. Wassermann führt neben politischen auch künstlerische Argumente ins Feld. Die ersten sind diskutierbar, die zweiten jedoch so dumm, daß darauf einzugehen nicht verlohnt. Brecht macht Kommunisten und Nichtkommunisten Mühe; seine Schlangenklugheit, mit der er alles überstand, mag wohl befremden, aber den Ruhm des genialsten Dramatikers deutscher Sprache der vergangenen Jahrhunderthälfte wird ihm kaum jemand bestreiten, der sein Werk und dessen Ausstrahlung genauer kennt.

Mit nützlichen Hinweisen auf die wichtigsten Aufsätze von 1958/59 zu Brechts Politik wendet sich Adam Zwey in *Der Monat* 132 (September 1959) gegen den sowjetischen Versuch, des Dichters zwiespältige Situation der letzten Lebensjahre zu beschönigen im Sinne treuer Parteilichkeit. Über Brechts Nachlaß wacht das Auge des ostdeutschen Regimes. Man weiß zum Beispiel heute, daß sein als «Ergebenheitsadresse» bezeichnetes Telegramm zum 17. Juni kein Telegramm, sondern nur ein Absatz eines viel längeren Briefes war, der womöglich gar nicht den Berliner Aufstand, sondern den am 11. Juni verkündeten «Neuen Kurs» der Regierung betraf. Und ein kurzes Gedicht, das wohlweislich von den Pflögern der kommunistischen Brecht-Legende zurückgehalten wurde, aber auf Umwegen in

den Westen gelangt ist, bezeugt auf sarkastische Weise des Dichters Objektivität:

#### *Die Lösung*

Nach dem Aufstand des 17. Juni  
Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbandes  
In der Stalinallee Flugblätter verteilen  
Auf denen zu lesen war, daß das Volk  
Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe  
Und es nur durch verdoppelte Arbeit  
Zurückerobern könne. Wäre es da  
Nicht einfacher, die Regierung  
Löste das Volk auf und  
Wählte ein anderes?

\*

Die um 30 Jahre verspätete Uraufführung von Brechts Chicagoer Klassenkampfstück ‚Die heilige Johanna der Schlachthöfe‘ in Hamburg und die deutsche Erstaufführung seiner 1943 entstandenen Parodie auf den Nationalsozialisten-Mythos ‚Schweyk im zweiten Weltkrieg‘ gaben einigen Rezensenten Anlaß zu grundsätzlichen Gedanken über Absicht und Wirkung in des Dichters Werk. Ein gutes Urteil scheint sich allmählich durchzusetzen:

Gründgens ging in der Hamburger ‚Johanna‘ ohne Verfremdung auf direkte Erschütterung aus, und es zeigte sich, wie Claus Henning Bachmann in einer Sammelrezension feststellt (‚Das Christliche und das Heidnische‘, *Wort in der Zeit*, Sept. 1959), daß mitten in einem ziemlich substanzarmen und verkonstruierten Lehrstück das schuldlose, tragische Schicksal der Heldin ein ganz aristotelisches, hinreißendes Mitleid verbreitet. Dieses Erlebnis entspricht nicht Brechts Theorie, wiederholt sich aber in seinen schönsten Werken, mit der Grusche im ‚Kreidekreis‘, mit Shen Te im ‚Guten Menschen‘ und mit der ‚Courage‘. Aus christlicher Sicht erkennt auch Heinz Beckmann (*Zeitwende/Die Neue Furche*, Juli 1959), in der von des Dichters eigener Tochter als Johanna dominierten Aufführung «den anderen Brecht, den Brecht der Menschengüte», und schließt mit dem Satz: «Wo er der ‚schrecklichen Verführung zur Güte‘ erlag, da übermochte ihn die Kraft und die Wahrheit der Dichtung.»

Eine Kritik nicht Brechts, sondern der «totalen politischen Bewußtseinslosigkeit» des westdeutschen Theaterpublikums enthält Alexander von Cubes Rezension der Frankfurter ‚Schweyk‘-Inszenierung (*Frankfurter Hefte*, Aug. 1959). Von Cube sieht gewisse negative Presseurteile als Symptom. Was offenbar mißfallen hat, ist die Verspottung der Mächte des Dritten Reiches, welche in der derb-vernünftigen Eulenspiegelwelt des tschechischen Volkes zum leeren Popanz erniedrigt werden, auf den nur deutsche Dummheit hereinfällt. Diese Brechtsche Entmystifikation des Verhängnisses, so argumentiert von Cube, laufe einer unterschwelligen Tendenz im heutigen Bundesdeutschland genau zuwider, wo man der unbewältigten Vergangenheit eine «zunehmende Dämonisierung» angedeihen lasse mit der unbewußten Absicht, sich angesichts der behaupteten Dämonie jener Kräfte von der Verantwortung zu entlasten. Die Hakenkreuz-Reaktion hat Ähnliches gezeigt.

\*

Die Interpretation von Brechts Dichtungen und Theorie geht ihre eigenen Wege. Aus den vielen akademischen und theatergeschichtlichen Untersuchungen der Jahre 1957—1959 greift ein hilfreiches Referat von Eberhard Semrau in der literarischen Monatsschrift *Welt und Wort* (Okt. 1959) die acht wichtigsten heraus („Bertolt Brecht und die Literaturhistoriker / Zur Literatur über den Dichter seit seinem Tode“) und charakterisiert jede einzeln in kurzen Zügen und mit sicherem Urteil.

Ob man Brecht als Vollender einer vergangenen oder Initiant einer kommenden Theaterperiode sieht, der Eindruck verstärkt sich ständig, daß sein Werk eine Zäsur darstellt und länger leben wird als seine Theorien.

\*

Bisher war vom sozialistischen Realismus als von einer selbstverständlich marxistisch-leninistischen Doktrin die Rede. In der Tat sind auch die kommunistischen Literaturtheoretiker bestrebt, die monolithische, seit Marx nicht mehr erschütterte Einheitlichkeit

\*

ihrer Lehre zu preisen. Was über deren Entstehen zu erfahren war, hat der heute als Literaturprofessor in Yale dozierende PETER DEMETZ in einem vielbeachteten Buch kritisch und gründlich zusammengestellt. Es trägt den Titel ‚Marx, Engels und die Dichter / Zur Grundlagenforschung des Marxismus‘. (Einen Auszug kennt der Leser der *Schweizer Monatshefte* aus der Märznummer 1959.) Aus dieser Untersuchung geht als eine der wesentlichen, in unserem Zusammenhang interessanten Tatsachen hervor, daß Begriff und Vokabel des sozialistischen Realismus weder von Marx noch von Engels stammen und eine rein bolschewistische Erfindung sind, die auf Lenins 1905 formuliertes Prinzip von der totalen Parteilichkeit der Literatur zurückgeht. Marx, so erfahren wir, hatte als humanistisch Gebildeter mehr Beziehung zu Aischylos, Shakespeare und Goethe als zu den literarisch erbärmlichen Produkten der politisierenden «Realisten» seiner Zeit; Engels, mit weniger Kenntnissen aber eigener poetischer Neigung, stellte die Dichtung vorerst strenger als Marx in den Dienst der materialistischen Idee, redete jedoch im Alter mit merkwürdiger Liberalität wieder der Unabhängigkeit des Dichters das Wort. Noch Franz Mehring (1846—1919) und G. W. Plechanow (1857—1918), zwei große Namen in der kommunistischen Galerie, setzten sich für das Recht freier Gestaltung ein. Erst nach ihrem Tod versteifte sich die Haltung der Partei, bis schließlich 1934 jenes eingangs zitierte Protokoll entstand, welches seither jegliche Grundlagendiskussion unterbindet.

Der Entleerungs- und Einengungsprozeß begann mit Marx und Engels, welche Hegels Geist als Zeitgeist, die Selbstverwirklichung des Geistes als Fortschritt verstehen und das Kunstwerk statt als spannungsvoll-schöpferische Durchdringung von Geist und Form nur noch als Echo und Reflex des Materiellen erklären wollten. Daß die Ödheit eines Programms des bloßen Wirklichkeitsabklatsches aufgefrischt wurde durch die Forderung nach einem schönfärberischen «Realismus», ist verständlich; verkoppelt aber verfälschen, ja zerstören sich die zwei Begriffe «Realismus» und «sozialistisch» gegenseitig.

Das Buch von Demetz hat in den besten deutschsprachigen Zeitschriften ausgezeichnete, oft auf Grundsätzliches eingehende Besprechungen erhalten. Besonders hervorgehoben seien hier nur jene von Curt Hohoff in *Hochland* (Dez. 1959), Hans Egon Holthusen in *Merkur* 141 (Nov. 1959) und Hans Magnus Enzensberger in den *Frankfurter Hefen* (Sept. 1959).

Ganz allgemein wird das historische Gewicht der Arbeit von Demetz gewürdigt und das Fehlen einer Auseinandersetzung mit den Prinzipien marxistischer Ästhetik auf philosophischer Ebene festgestellt, zum Teil mit Zustimmung, zum Teil mit Bedauern. Dazu hätte jedenfalls das Kapitel über den lange absolut herrschenden, heute in Ungnade gefallenen Theoretiker und Kritiker GEORG LUKÁCS Gelegenheit geboten. Daß Demetz nicht nur wegen seines vorwiegend historischen Interesses auf diese Möglichkeit verzichtete, ja, daß sie ihm fremd war, scheint auf Grund seiner eigenen Position wahrscheinlich: er steht Lukács und damit der marxistischen Doktrin viel zu nahe und bekämpft daran wesentlich nur die Übertreibung. Ähnliches deuten die Rezensenten des Buches in *Pen International* (Vol. X, 2) und im *Evangelischen Literaturbeobachter* (Sept. 1959) an mit dem Gedanken, der Verfasser bekenne sich offensichtlich zu einer grundsätzlichen Wechselbeziehung von Kunst und Gesellschaft.

\*

Nicht eine Wechselbeziehung, sondern Abhängigkeit der Kunst von der Gesellschaft postuliert Lukács auch in seinen jüngsten Büchern ‚Der historische Roman‘ (1955) und ‚Wider den mißverstandenen Realismus‘ (1958), über welche Richard Lorenz in den *Frankfurter Hefen* (Sept. 1959) Wesentliches zu sagen hat. Realismus und Kunst sind für Lukács identisch, denn die Aufgabe des Künstlers sieht er in der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Das Abbild, so argumentiert er, wird jedoch erst dann ästhetisch wirksam, wenn der Inhalt völlig Form geworden ist, eine totale Abstraktion erfahren hat. Jede Abstraktion hinwiederum, sie erfolgt durch Auswahl des Typischen und bewußte Profi-

lierung, vollzieht sich unter einem bestimmten Gesichtswinkel und in einem absichtlich von einer Seite her auf den Gegenstand geworfenen Licht. Durch Blickpunkt und Beleuchtung nun kennzeichnet der Dichter seine gesellschaftliche Position und politische Überzeugung; durch ihre Wahl kann er die marxistische Forderung nach «Parteilichkeit» erfüllen; ja, er *muß* sie erfüllen, wenn er wahrhaft Künstler ist. Denn Parteilichkeit ist bei Lukács gleichbedeutend mit Formgebung; sie wird, hier liegt die Raffiniertheit des Gedankengangs, als ein dem Schöpferischen immanentes Prinzip «bewiesen» und in die Ästhetik eingeschmuggelt; Kants interesselosem tritt ein «interessiertes» Wohlgefallen gegenüber. Richtmaß des Interesses ist der Fortschritt der Gesellschaft. Wenn der Künstler das Ziel erkannt hat, welchem die Menschheit zustrebt, macht er auch seine künstlerische Wirklichkeit diesem Streben dienstbar. Statt irgendeines «nur» subjektiven, zeigt ihm die Geschichte ein objektives, allgemeingültiges Gestaltungs- und Auswahlprinzip, dem sich alle im Sinne des Marxismus Schaffenden unterordnen.

Die marxistische Lehre hat einen utopischen Horizont; die Dichtung steht im Dienste dieser Utopie, auf welche sie als Mittel der Welterkenntnis hinzuführen hat. Ein marxistischer Dichter — und damit begründet Lukács die «Positivität» der kommunistischen Literatur — darf sich wegen dieses sozialen Auftrags nicht auf die Analyse von Verfallszuständen beschränken, sonst fehlt seinem Werk im Sinne der Parteilichkeit auch die letzte künstlerische Form.

Unter diesem Aspekt werden die Urteile über Proust, Kafka, Joyce, Beckett, Benn, Jünger, Heidegger einheitlich zur Verurteilung. Für den gesamten westlichen Avantgardismus ist nach Lukács der Mensch ein einsames, aus allen Bindungen gefallenes Individuum. Diese im Spätkapitalismus bedingte Einsamkeit werde nun aber von Dichtern und Denkern aus einem Drang nach Rechtfertigung als «condition humaine», als ewiger und somit notwendiger Zustand hingestellt. Substanz ihres Dichtens und Denkens sei einzig das Subjekt im Zustand der Selbstreflexion: der Assoziationsfluß bei

Joyce, das Existieren ohne Eigenschaften bei Musil, das Dasein in Angst bei Kafka, in der Entfremdung bei Benn, in der Geworfenheit bei Heidegger. Ihre Subjektivität und Richtungslosigkeit sind für Lukács sichere Zeichen der gemeinsamen Dekadenz.

Was ist zu entgegnen? Parteilosigkeit ist bestimmt die Schwäche des Westens. Wenn aber Lukács dem Künstler nur eine kommunistische Parteilichkeit erlaubt, dann löscht er damit trotz aller Dialektik den Begriff der schöpferischen Freiheit aus, auf welchen ohne Zwang kein echter Dichter je verzichtet.

\*

EMIL STAIGER hat mit seiner Poetik ein neues Instrument der Literaturbetrachtung geschaffen, lehrt seine Handhabung und handhabt es selbst mit unvergleichlicher Meisterschaft. Es zeugt für die wachsende Wirkung seiner Ideen, daß die ostzonalen Kulturdogmatiker sich genötigt sehen, ihre Germanisten mit beschwörender Gebärde davor zu warnen. Kein Lehrer seines Fachs wird dort heute wütender angegriffen. Ein Henri Poschmann äußert in Nummer 1959-II der *Weimarer Beiträge*, der führenden parteioffiziellen Zeitschrift für deutsche Literaturgeschichte, unter dem Titel ‚Einbildungskraft contra Wissenschaft‘ seine «Bemerkungen zu einem Buch von Emil Staiger» (‚Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters‘, 2. A. 1953). Es geht ihm um die «theoretische Essenz» des Buches, denn darin werde die «falsche ideologische Grundlage» und «gesellschaftliche Gebundenheit» des Autors sichtbar.

Am Anfang steht die lapidare Behauptung, «Leugnung des Objektes durch das Subjekt» sei die Voraussetzung von allen «irrationalistischen» Gedankengängen Staigers. Und da die Abhängigkeit der Literatur von ihrem Gegenstand eben doch nicht zu leugnen sei, führe natürlich jede Untersuchung des Zürcher Professors hoffnungslos «an den wirklichen und wesentlichen Problemen vorbei». Staigers «Versagen» hat seine eine Ursache in Kant, welcher, wie man weiß, Raum und Zeit als reine Form der Anschauung definierte. Doch zufolge der Fehlleistungen von Dilthey, Bergson, Husserl, Heidegger (sie gehören — wie erlösend ein-

fach — alle in denselben Topf!) wandte sich Staiger auch von Kants immerhin wissenschaftlich noch faßbarer mathematischer Zeit ab, um im Schlepptau des «Welt- und Wortverdunklers» Heidegger sich nur noch der Zeit als Einbildungskraft zu widmen. Dem bürgerlichen Denker fällt eben angesichts seiner in Trümmer zerbrechenden Welt «nichts Besseres ein, als fest die Augen zuzudrücken, um dafür andächtig nach innen zu lauschen». In der Ablenkung von der realen, historischen Zeit verrät seine Methode ihren «fortschrittsfeindlichen Charakter». Sie verführt uns, die Werke der Dichter, Widerspiegelungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit, völlig zu mißverstehen. Das zeige ein Beispiel. Wir sind gespannt. Der Staigerschen Interpretation von Brentanos ‚Auf dem Rhein‘ stellt nun dieser Poschmann seine eigene gegenüber. Was er vorbringt, ist von einer nicht mehr zu überbietenden Lächerlichkeit. Man höre: Staiger hat den völkisch-zeitgeschichtlich-sozialen Aspekt des Gedichtes übergangen! Das Herz des armen Fischers ist nämlich erfüllt vom Gefühl des Bürgers Brentano, von dessen Trauer über den feudal-absolutistisch zersplitterten Zustand seiner deutschen Heimat! Das sind die «objektiven Triebkräfte» in Brentanos Lyrik: «In Brentanos Fischer scheint (dem Dichter ganz sicher selbst nicht bewußt) etwas wider von der Richtungs- und Ziellosigkeit des deutschen Bürgertums.» Richtig an dieser Behauptung ist höchstens der Inhalt der Klammer.

Staigers zweites Verbrechen besteht darin, daß er die sich «schlicht und zart äußernde Kraft des Volksliedhaften» in jenem Gedicht verkennt; darin zeigt sich erneut «die Volksfeindlichkeit der herrschenden Oberschicht der imperialistischen Bourgeoisie, die ihren Führungsanspruch durch eine entsprechende Elitetheorie zu begründen sucht.»

Man ist schlicht und zart erschüttert über soviel parteigesegnete Dummheit. Denn weiter führt Poschmanns «Deutung» nicht. Und weil Goethes ‚Dauer im Wechsel‘ und Kellers ‚Die Zeit steht still‘ sich noch weniger als volksinspirierte Gedichte ausgeben lassen, bescheidet sich der Rezensent mit diesem Muster seiner Kunst. Im übrigen, heißt



es, werde auch dort sichtbar, wie seine «irrationalistische Grundkonzeption» Staiger «ins Leere» führe.

«Indessen ist der Weg längst gewiesen ...», beginnt die wohl obligatorische, als Finale intonierte Dankadresse an die Erfinder der «neuen Literaturwissenschaft» mit ihrer «wahrhaft wissenschaftlichen Methode», welche sich «auf die Kräfte orientiert (o schönes Deutsch!), die historisch im Recht sind und die ihr Recht praktisch verwirklichen» — wir sagen schlicht und einfach: auf die Partei.

Daß Poschmanns Hetze einer Pflichtleistung entspricht, zeigen andere Nummern der Zeitschrift. In Heft 1959-I liest man

Ähnliches über Staigers ‚Die Kunst der Interpretation‘.

\*

Die Literatur ist für den Marxisten ein Indikator gesellschaftlicher Phänomene, ein bloßer Spiegel der Sozialgeschichte. Journalismus und Dichtung werden ununterscheidbar, der schöpferische Akt bedeutungslos. Staiger aber hat das sprachliche Kunstwerk als Schlüssel zum Wesensverständnis des Menschen und seiner kreatürlichen Einmaligkeit deuten gelehrt. Darin liegt Achtung vor der individuellen Freiheit. Es ehrt diese Deutung, daß man sie im Osten fürchtet und haßt.

*Martin Stern*

## ZUR HOLBEIN-AUSSTELLUNG IN BASEL

Wer Holbeins Werk bisher ein wenig gekannt hat, Stück für Stück, gelegentlich in England, in Basel, im Louvre, mag nun, in der großen Basler Ausstellung, eines Wortes von Ranke inne werden: «Denke dir die Aristokratie nach allen ihren Prädikaten — niemals könntest du Sparta ahnen.» Hic Sparta: nun ist Holbein da. Zwar nicht der ganze Holbein, nicht der weltberühmte Porträtist des englischen Hochadels, wohl aber der Basler Holbein, mit seinem gesamten Oeuvre bis zur endgültigen Abreise nach der britischen Insel im Jahre 1532, umgeben vom Wirken seines Malervaters Hans, seines Malerbruders Ambrosius und seines Maleronkels Sigmund, und das heißt: Holbein in der größten Entfaltung seines Schaffens. Die heutige Generation, vom Archaischen und Barocken, vom Exponierten und Gegenklassischen fasziniert, kennt ihn nicht mehr, den einzigen wahren Klassiker der deutschen Malerei. Die großen Spezialisten seines Werks sind ausgestorben, mit Ausnahme von Rudolf Riggensbach und Hans Reinhardt. Es bedurfte zweier äußerer Anlässe, um Holbein aufzurufen: des Gedenkens zum 400. Todestag — 1943, mitten im Kriege, als eine Schau verwehrt war — und nun der Fünfhundert-

jahrfeier der Basler Universität. Nicht nur der Stolz auf den größten «Pictor Basiliensis» hat den lange gehegten Plan dieser Ausstellung zur Wirklichkeit gemacht, sondern auch die *Frage* nach Holbein. Hätte man, mit Ranke zu reden, ihn ahnen können, so wie er jetzt vor uns steht? Die Ausstellung ist ein Ereignis, weil sie Antwort gibt auf eine genau und skeptisch gestellte Frage. Und die Antwort ist ein Ereignis, weil sie unserem Outsidertum das Klassische von der Art Holbeins in der Fülle zeigt, ohne aber seine Grenzen und Gefährdungen zu verhehlen.

Die Dringlichkeit solcher Vergegenwärtigung und Rechenschaft war allerorten derart anerkannt, daß — Welch seltenes Ereignis — das «Musée imaginaire» einer vollständigen Werkbesammlung zum «Musée présent» gedieh. Das Verzeichnis der Leihgeber ist eine wahre Ehrentafel, für die Unternehmung nicht weniger als für die Eigentümer. Sogar das britische Königshaus, englische Privatsammler und amerikanische Museen sagten nicht ab, und — was kaum zu hoffen war — auch die Prager Grisailen und der Lissabonner «Lebensbrunnen», zwei erstaunliche Hauptwerke des älteren Holbein, sind eingetroffen. Nur auf den nicht

transportfähigen Sebastiansaltar desselben Meisters muß man verzichten; er ist durch originalgroße Photographien ersetzt. Der jüngere Holbein gar tritt mit seinem gesamten erhaltenen Basler Schaffen an.

Die Ausstellung ist vorerst — und nicht nur nebenbei — ein wissenschaftliches Anliegen und als solches der Beitrag der Basler Kunsthistoriker zum Universitätsjubiläum. Eine mühsame Schau also? Es gibt keine bessere Art, das «große Publikum» ernst zu nehmen, als indem man, von Konzessionen und Koketterien absehend, das Thema streng und gründlich zur Darstellung bringt. Das wird sich in Basel ebenso bewähren wie an der Baldung-Ausstellung in Karlsruhe, wie in Venedig und Mailand, oder wie in dem so erfolgreichen schweizerischen «Kunstdenkmäler»-Werk. Um objektive und ausgeglichene Urteile zu ermöglichen, sind einige Bilder eigens gereinigt worden — die Verwandlung ist eklatant in dem nazarenisch übermalten Basler «Abendmahl» wie auch in der nun köstlich leuchtenden Basler Madonna von 1514 des Ambrosius —, andere hat man einer systematischen Strahlenanalyse unterworfen. Ein eigenes Kabinett gibt Auskunft über die Ergebnisse: man belauscht dort das Genie an der Arbeit, denn die Röntgenaufnahmen verraten, daß auch der jüngere Holbein nicht immer der «Schnelltreffende» war, sondern mehr als einmal nach der endgültigen Form suchen mußte, immer aber mit kraftvoll und präzis geführtem Pinsel. Kein «Catalogue raisonné» wird künftig solche Tiefblicke auslassen dürfen.

Noch ist die Handschrift des jungen Hans von jener des Vaters und jener des Bruders in den gemeinsamen Basler Jahren nicht immer zu trennen, und nur wenige Hauptwerke lassen sich genau datieren. So wird die Ausstellung ein Turnierplatz der «Attribuzler» und Chronologen sein. In einigen Fällen dürfte die Entscheidung freilich reine Ermessenssache bleiben, abhängig davon, welche Spannweite man der Nasch- und Experimentierlust eines jungen Genies zu messen mag. Mit neuen, exakten Argumenten, ungläubig und ganz baslerisch, tritt Hans Reinhardt mit der Einleitung zum Katalog ein weiteres Mal in die Arena der Hol-

bein-Forschung. Dabei erweist sich die erstmals mit Hartnäckigkeit verfolgte Frage nach dem Spätwerk des älteren Hans Holbein als taugliches Scheidewasser. In sein Schaffen, nicht in das seines jüngeren Sohnes, fügen sich um 1522 die Karlsruher Tafeln mit den Heiligen Georg und Ursula, und sein sind offenbar auch die Stifterfiguren des Oberried-Altars. Zum Basler «Abendmahl» wird die Restaurierung neue Gesichtspunkte beitragen. Überhaupt nicht holbeinisch scheint die Karlsruher Kreuzschleppung zu sein. Überraschend findet das Bildnis des «Xylotectus» Anschluß an zwei großen Marien Tafeln, die seit einigen Jahren der noch unklaren Persönlichkeit des Sigmund Holbein zugeschrieben werden. Auch von den späteren Bildnissen, unter anderm in der Erasmus-Reihe, bleiben einige diskutabel; auszuschneiden hat man das — an sich hervorragende und wohl auf Holbein beruhende — Frauenbildnis aus Den Haag. Den gegenwärtigen Stand des Wissens über die Malerfamilie Holbein in der Basler Zeit hält ein Katalog im Schwergewicht von über 400 Seiten fest — künftig ein unentbehrliches Kompendium, bearbeitet vom Stab des Basler Kunstmuseums (unter dem Präsidium von Prof. Dr. J. Gantner und dem Sekretariat von Dr. E. Treu), der mit dieser Ausstellung eine Meisterleistung vollbracht hat.

Die erste Trouvaille auf dem Rundgang ist Hans Holbein der ältere: ohne Frage einer der größten Meister der deutschen Spätgotik, frei von allem Skurrilen, Dornigen, Ausgeklügelten, das einem sonst diese Epoche zu vergällen pflegt. Es leuchtet ein, weshalb er repräsentative Altarwerke für Augsburg, Weingarten, Kaisheim, Frankfurt a. M. zu schaffen berufen wurde. Mehr Noblesse und Reinheit als im «Lebensbrunnen» von 1519 aus Lissabonn hat die deutsche Spätgotik nirgends erreicht, und die Prager Grisailen stehen in dieser Hinsicht kaum nach. Hier ist das Subtile zur Grazie, das Fromme zur Paradiesesgewißheit erhöht. Und welch ein *Maler*, unter all den malenden Graphikern dieser Zeit: tiefleuchtendes Email der Farben, feinste Einklänge, Sinn für das Schmückende und für die große Ordnung; das Erbe der Niederländer vollständig ein-

verliebt, ebenso der italienische Gedanke des Triumphs. Besonders unmittelbar spricht uns heute der Porträtist an. Schon der ältere Holbein sammelt Menschen, in seinen Skizzenbüchern: Physiognomien von frischer Lebendigkeit, oft momentan bewegt, durchwegs wärmer und vertraulicher als jene seines großen Sohnes.

\* \* \*

Holbein — heute? Neben dem abgründigen Grünewald, dem Baldung der Totentänze und Dämonen, den protomodernen Manieristen? Heute, da es beinahe ein Verdict bedeutet, ein «Klassiker der Kunst» zu sein? Es gibt mindestens zwei Bilder in dieser Ausstellung, vor denen jedermann betroffen steht: der «Tote Christus» und das Familienbild. Da ist keine Zuflucht, weder ins Historische noch ins Heilsgeschichtliche. Der Tote nichts als tot, unveränderlich, ohne Hoffnung auf Auferstehung, schrecklich in der verkehrten Beleuchtung von unten nach oben, ein gefällter Mensch, aber Zug um Zug ein Mensch von höchstem Adel — Christus. Nicht minder unerbittlich das Bild der Familie, Holbeins eigener Familie. Man weiß wenig vom Schicksal dieser Frau, aber man sieht deutlich genug den Anflug von Hoffnungslosigkeit und Resignation. Dabei welche Innigkeit und Farbenwärme, welche Caritas-, ja madonnenhafte Gruppenbildung! Nicht ohne Liebe, aber ohne Illusion den Menschen zu sehen, ihn wahr zu nehmen, immerfort als ein irdisches Gegenüber, darauf geht Holbeins Objektivität aus.

Gerade weil die Basler Ausstellung den Erzähler Holbein so ausführlich zeigt — seine Sakralwerke sind zum erstenmal vollzählig vereinigt —, wird man ihn als Porträtisten neu erkennen. In den Geschichten des Alten und Neuen Testaments ertappt er den Gemeinen, den Eitlen, den Tückischen, den Furchtsamen, den Pfiffigen, den Brutalen, den Feigling, den Heißsporn. Und so ergreift er im Bildnis nicht nur Alter, Temperament, Stand und Würde, sondern zuvor den Charakter: den Listigen, den Willensstarken, den Zuverlässigen und so fort. Nein, der Klassiker Holbein denkt vom Menschen

nicht größer als er ist, hienieden; und da kennt und nennt er ihn ganz. Sein Interesse, unersättlich, liegt mitten zwischen Verehrung und Verachtung. Zwischen diesen Polen die Prüfnadel einspielen zu sehen, gehört mit zu den bleibenden Eindrücken dieser Ausstellung. Auch die großartige Reihe der Erasmus-Bildnisse, in welcher das Exemplar von Longford Castle nicht fehlt, scheint die Skala zu durchlaufen, mindestens von der Skepsis bis zur Bewunderung, von der Darstellung des «Fuchsgeistes» bis zu jener des Fürsten der Wissenschaft. Das Menschenmögliche ist in der Solothurner Madonna erreicht, die an Feinheit und sakraler Würde die berühmtere Darmstädter übertrifft — immerhin nicht mehr als das *Menschenmögliche*. Um die Darmstädter Madonna weht vollends die Luft der Bürgerstube: Magdalena Offenburg in der Rolle der Gottesmutter — auch die Gottesmutter als Porträt. Das Heilige ist domestiziert; von dem «ganz Anderen» gibt der Maler keine Kunde. Hier erreicht seine Größe ihre eigene Grenze.

Aber Clichévorstellungen wie die des «Porträtspezialisten» oder des «kühlen Beobachters» werden außer Kurs gesetzt durch die Zeichnungen und die graphischen Blätter. Diese Abteilung ist eine weitere Entdeckung, nicht nur für den Laien. Merkwürdigerweise hat die Holbein-Forschung die Graphik erst in dem vorliegenden Katalog ernstlich in die Synopsis des Gesamtwerks einbezogen, und natürlich liefert sie nebenbei eine Menge von Argumenten zur Datierung und Attribution. Vor allem weitet sich hier das Reich Holbeinscher Phantasie ins schier Unermeßliche aus. Titelblätter, Alphabete mit dem Totentanz, mit Kindern, mit Bauern, weiter Illustrationen zum Alten Testament, zur Offenbarung Johannis, zur «Praecatio dominica», zu einem «Hortulus animae», zu Caesar, ferner Triumphzüge, Todesbilder, astronomische Blätter: dies und vieles mehr forderte die Buchproduktion der Humanisten, die ja in Basel eine ihrer hervorragendsten Offizinen besaß. Und Holbein antwortete darauf, wie wenn nichts anderes als gerade dies sein Ziel gewesen wäre, mit unerschöpflicher Erfindungskraft und Frische. Holbein, der Dichter! Holbein, der Dramatiker! Nichts

erstaunt so sehr wie die Wucht der Gebärden, die Weite himmlischer Empyräen, die dynamische Einheit von Gestalten, Landschaft und Raum in diesen Blättern. Aber nie fehlt das Widerspiel von Vitalität und Zügelung, sei auch das Format nicht größer als eine Briefmarke. In den Architekturrahmungen wimmelt es von Putten und Kindern. Man betrachte das Selbstbildnis des Malers im Alter von 45 Jahren: ein Vollmensch in der Vollkraft seiner Jahre, kurz bevor die Pest ihn dahinraffte. Dieser Dichter in Bildern: ist er nicht der Rubens der deutschen Renaissance zu nennen?

Wilhelm Pinder hat gelegentlich daran erinnert, daß Holbein nicht der Generation der Klassiker angehöre, sondern jener der ersten Manieristen, also der vehementesten Gegenklassiker. Dies wäre weiteren Nachdenkens wert, nachdem der Stil zwischen Renaissance und Barock seine Rehabilitierung gefunden hat. Holbein ist, zumal als Freskant und in der Graphik, einer der großen Architekturräumer, unermüdlich im Erfinden und Variieren von Prunkfassaden, Portalen, Epitaphien, Triumphbögen und Arkaturen. Gewiß, Augsburg hatte die Formengrammatik der oberitalienischen Renaissance importiert, und der Holbein des Oberried-Altars ist mit ihr so gut vertraut wie die Italiener selbst. Aber seine graphischen Phantasien spielen mit Logik und Tektonik und überbieten einander in selbstgefälligen Inventionen; eine sehr künstliche Kunst. Andere Abarten fanden sich in den untergegangenen Fresken: kühne, tiefdurchbrochene Prospekte, mit gefangenen und exponierten Gestalten, auch dies manieristisch. Und was die Bildnisse angeht: ähnliche Kühle und Glätte, ähnliche Undurchdringlichkeit weisen die Porträts von Lotto, Moretto und Bronzino auf, also jener jungen manieristischen Zweifler, die das Menschenbild aus der Bedrohung in die Starre zu retten suchten. Ist das eine Wachstumsparallele?

Noch nie hat man es so verfolgen können, wie Holbein den Menschen aussetzt: aus der augsburgisch-italienischen, triumphal steigenden Architekturrahmung und dem stilvollen Privatmilieu in das «Unbehauste» des neutralen, isolierten Bildraums. Aber kein einziges Mal verliert er das Individuelle an die Weltangst und die manische Arroganz des manieristischen Cinquecento.

Überhaupt ist das Problem von Holbeins Verhältnis zu Italien nicht bereinigt. Dabei geht es nicht einmal in erster Linie um die biographische Frage, ob er selber im Süden gewesen sei oder nicht, und die Auseinandersetzung betrifft nicht nur die Klassiker Leonardo und Raffael, sondern mehr noch die Lombarden und Venezianer des ersten Jahrhundertviertels. Italienisches war ja manchenorts gegenwärtig, in Serien von Stichen, in Augsburg, am französischen Hof. Längst kennt man das Echo einzelner Formvokabeln, von Architektur-, Figuren- und Kompositionsmotiven. Aber es scheint, daß Holbein tiefer noch und aus eigener Verwandtschaft mit oberitalienischem Wesen vertraut war, bis ins Körper-, Material- und Farbgefühl. Wenn das «Noli me tangere» von Hampton Court Palace wirklich von seiner Hand ist — und einiges spricht dafür —, so muß er selbst die Poetik des jungen Tizian gekannt haben. Indessen, welche Kraft der Anverwandlung: wie der junge Maler die machtvollen Grünewald- und Baldung-Eindrücke verarbeitete, so ist der reife Meister auch der italienisch-manieristischen Möglichkeiten Herr geworden.

Skeptisch, illusionslos, doch ohne Verfremdung und ohne Verwandlungs- und Erlösungsdrang, so besteht Holbein die große Krise, die im 16. Jahrhundert die Welt verändert hat. Wer sähe es nicht: auch er ist ein Erschütterter. Aber seine Kunst hält stand — Klassik trotz allem, Holbein-Klassik, ohne Risse und Durchlässigkeiten in der glatten Haut ihrer Diesseitigkeit.

*Emil Maurer*

## HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

### *Deutschland*

- Altona*, Museum: Blumen und Früchte. Aquarelle des Wiener Blumenmalers Johann Knapp (1778—1833) (Juli).
- Berlin*, Kupferstichkabinett: Der französische Farbstich im 18. Jahrh. (bis 15. 8.).  
— Nationalgalerie: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Gabriele Mucchi (bis Ende Juli).
- Berlin-Charlottenburg*, Kunstbibliothek: Gartenkunst des Barock (bis Ende Juli).
- Braunschweig*, Haus Salve Hospes: Deutsche Künstler sehen Europa (bis 10. 7.).
- Dortmund*, Schloß Cappenberg: Sammlung Wilhelm Reuschel. Ölskizzen, Deckengemäldeentwürfe des 18. Jh. (bis 9. 9.).
- Heidelberg*, Schloß, Ottheinrichsbau: Wandteppiche des 16.—18. Jahrhunderts aus der Bruchsaler Residenz (bis 16. 10.).
- Kiel*, Kunsthalle: Deutsche Aquarelle von der Romantik bis zur Gegenwart (bis 17. 7.).
- Lübeck*, Overbeck-Gesellschaft: Aquarelle von Emil Nolde (bis 14. 8.).
- Mainz*, Altertumsmuseum: Glas u. Schmuck der Römer und Franken (bis 2. 10.).
- Marbach*, Schiller-National-Museum: Expressionismus (bis. 31. 10.).
- München*, Haus der Kunst: Maurice Utrillo — Suzanne Valadon (bis 2. 10.).  
— Stadtmuseum: Bayrische Frömmigkeit — 1400 Jahre christliches Bayern (bis 30. 9.).
- Nürnberg*, German. Nationalmuseum: Handel und Wandel mit aller Welt — aus Nürnbergs großer Zeit (bis Ende Aug.).

### *Frankreich*

- Bordeaux*, Galerie des Beaux-Arts: L'Europe et la découverte du monde (bis 31. 7.).
- Grenoble*, Musée de peinture et de sculpture: Werke von Paul Klee (bis 15. 9.).
- Paris*, Musée du Louvre: Nicolas Poussin (bis Ende Juli).  
— — 700 peintures des Primitifs à 1800 des réserves du Louvre (Sommermonate).

- — Cabinet des dessins: Dessins français du XVIIe siècle — artistes contemporains de Poussin (bis Ende Aug.).
- Gal. Charpentier: Dunoyer de Segonzac (bis Ende Sept.).
- Musée des Arts décoratifs: Louis XIV, faste et décors (bis 15. 10.).
- Sainte Chapelle: Saint Louis (bis Ende Aug.).
- Strasbourg*, Château de Rohan: Picasso und sein Kreis (bis 31. 7.).

### *Großbritannien*

- London*, Thos Agnew & Sons Ltd.: The Seventeenth Century, Pictures by European Masters (bis 23. 7.).
- Arts Council Gallery: The Arts of the Sung Dynasty (bis 23. 7.).
- The Leicester Galleries: Jacob Epstein, bronzes and drawings (bis 7. 7.).

### *Italien*

- Milano*, Palazzo dell'Arte al Parco: 12e Triennale di Milano (16. 7.—4. 11.), Arti Decorative e Architettura Moderna.
- Venezia*, XXX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (bis 16. 10.).
- Mostra Storica del Futurismo (bis 16. 10.).
- Fondazione Cini: Mostra di vecchi disegni Veneziani (bis Okt.).
- Verona*, Palazzo Canossa: Mostra di Michele Sanmicheli (bis Okt.).

### *Niederlande*

- Antwerpen*, Rubens-Haus: Ölstudien und Zeichnungen von Anthony van Dyck (bis 3. 9.).
- Delft*, Museum Het Prinsenhof: « Je maintiendrai » (bis 15. 8.).
- Gent*, Freilichtausstellung: Getuigenis '60 (bis. 31. 9.).
- Leiden*, Laakenhal: Jan van Goyen (bis 27. 7.).
- Rotterdam*, Museum Boymans: Skulpturen und Blumen (bis 25. 9.).

*Utrecht*, Centraal-Museum: Sammlung J. C. H. Heldring (bis 24. 7.).

#### *Österreich*

*Innsbruck*, Ferdinandeum: Edeltinn aus der Sammlung Dr. Ruhmann (bis 31. 8.).

*Salzburg*, Museumspavillon: Kunst der Kelten in Salzburg (bis 30. 9.).

*Wien*, Österreichische Galerie im Oberrn Belvedere: Paul Gauguin.

— Galerie im Unterrn Belvedere: Gotische Buchmalerei in Handschriften der Österr. Nationalbibliothek (bis 29. 8.).

— Galerie Würthle: Vorbereiter und Gründer der abstrakten Malerei (bis 25. 7.).

— Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie: Die französischen, italienischen und spanischen Meister (Wiedereröffnung der neugeordneten 2. Hälfte der Galerie).

#### *Schweiz*

*Basel*, Kunsthalle: Meisterwerke griechischer Kunst (bis 25. 9.).

— Kunstmuseum: Die Malerfamilie Holbein (bis 25. 9.).

*Bern*, Kunsthalle: Sam Francis (bis 17. 7.).

— — Der griechische Bauernmaler Theophilos (23. 7.—4. 9.).

*Fribourg*, Musée d'Art et d'Histoire: Donset Aquisitions du Musée de 1957—1960 (bis 18. 9.).

*Genf*, Athénée: Peintures de René Genis (bis 9. 7.).

— — De l'Impressionisme à nos jours (14. 7.—30. 9.).

— Musée Rath: L'art en Suisse de 1910—1920 (2. 7.—28. 8.).

*Jegenstorf*, Schloß: So schliefen unsere Vorfahren (bis 16. 10.).

*Luzern*, Kunstmuseum: Ausstellung der Gesellschaft schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen (bis 17. 7.).

*Oberhofen*, Schloß: 24 Meisterwerke europäischer Malerei aus der Sammlung Schloß Rohoncz (Sommermonate).

*Thun*, Thunerhof: Albert Schnyder (3. 7.—14. 8.).

*Zürich*, Graphische Sammlung der ETH: Französische Graphik (bis Aug.).

— Helmhaus: Konkrete Kunst (bis 14. 8.).

— Kunsthaus: Salon de Mai, Paris 1960 (bis 24. 7.).

## THEATER IN NEW YORK

New York, Amerikas Theaterstadt par excellence, kennt viele Theatersorgen. Die in Zeiten der fortschreitenden amerikanischen Inflation mächtig ansteigenden Kosten der Einstudierung neuer Stücke haben schon zu vielen künstlerisch bedauerlichen Verzichten geführt, aber zusammen mit dem Mangel an baulich ansprechenden und technisch brauchbaren Theaterbauten im klassischen Theatersektor der Stadt, dem Broadway-Viertel, scheinen sie auch neuerdings wieder positive Folgen zu zeitigen. Erstens ist da die Zunahme von Gemeinschaftsproduktionen zu nennen, wobei «Producers» (Theaterunternehmer) die ihnen zur Verfügung stehenden Kräfte kombinieren, zweitens die neuerliche Erstarkung des Off-Broadway-Viertels, jenes

Gebiets im untern Teil von Manhattan, das zwar nicht mehr um seine Existenz als Theaterstadt, aber immer noch um seine Anerkennung ringt. Die Atmosphäre des Off-Broadway hat sich in den Jahren seit 1915, als Lawrence Langner dem Greenwich Village durch die Gründung der «Washington Square Player» (heute: «Theater Guild») die erste Theaterwürde gab, nicht sehr verändert. Das «Old Provincetown» zwar, wo der junge Eugene O'Neill seine Stücke ausprobierte, besteht nicht mehr, aber das «Cherry Lande Theatre», von der Dichterin Edna St. Vincent Millay hergerichtet, spielt immer noch im selben Tabak-Lagerhaus. Unterdessen sind viele neue Theater eröffnet worden, eingegangen und wiedererweckt worden.

Das Schicksal wehte wie Ebbe und Flut über die «inoffizielle» Theaterstadt New Yorks hinweg, wo man heute immer noch für zwei Dollar eine erstklassige Aufführung sehen kann und wo die Gagen der Hauptdarsteller pro Abend einem Zimmer in einem guten Hotel entsprechen. Das «Players Theatre» lockt allabendlich gegen dreihundert Personen in einen ehemaligen Pferdestall, und wo vor ein paar Jahren noch eine billige Revue für die Matrosen gegeben wurde, spielt heute das «Theatre One». Das «Jan Hus Theatre», nicht geographisch, aber geistig zum Off-Broadway gehörend, hat wenigstens etwas vom Geist seiner Lokalität, einem ehemaligen religiösen Meeting House, in seinen Namen übernommen.

Neuerdings geschehen aber Neugründungen mit einer solchen Geschwindigkeit, daß die «Old-Timers» für ihre Sicherheit sorgen und laut ihre Priorität verkünden, die ihnen einen ebensolchen Vorzug an Prestige einbringen soll, wie ihn im sozialen Leben die Abkömmlinge der mit der «Mayflower» eingewanderten Familien genießen. Eine Bewegung gegen die fortschreitende Vergrößerung der Zahl der Off-Broadway-Theater (die gegenwärtig etwa 30 beträgt) wird namentlich von fünf der ältesten Theater getragen: dem «Circle in the Square», dem «Phoenix» (das als einziges dreihundert Sitzplätze überschreitet), dem «4th Street Theatre» (dessen Keller-Räumlichkeiten das Theaterfeindlichste zu sein scheinen, das man sich vorstellen kann), dem «Cherry Lane» und dem «Martinique». Diese Bewegung konnte es allerdings nicht vermeiden, daß sich mindestens ein neues Theater («Theater 1960») diesen Winter hervorragend eingeführt hat, das unter anderem *Samuel Becketts Krapp's Last Tape*, dessen Titel in deutsch ungefähr *Das letzte Tonband von Krapp* sein muß, zur Aufführung brachte.

Um einen Begriff von der im Off-Broadway anzutreffenden Vielfalt zu geben, lassen wir eine kurze Liste der im Monat Januar in den bekannteren Theatern aufgeführten Stücke folgen:

Ibsen: Der Volksfeind (engl. Übersetzung: Arthur Miller)

Brecht/Weill: Die Dreigroschenoper (engl. Übersetzung: Marc Blitzstein)

Tschechow: Die drei Schwestern

Goethe: Iphigenia in Tauris (Übersetzung: M. Miltiades)

Aristophanes: Lysistrata

Thornton Wilder: Our Town

Tolstoi: Die Macht der Finsternis

Francis Gallagher: Vincent (eine Dramatisierung der Begegnung von Van Gogh und Gauguin)

John Steinbeck: Burning Bright

J. M. Synge: Deirdre of the Sorrows

Ray Lawler (Australien): Summer of the 17th Doll

Alfred de Musset: No Trifling with Love (On ne badine pas avec l'amour)

Jean Anouilh: The Waltz of the Toréadors (La valse des Toréadors)

In der Verteilung auf englische Adaptationen und original englisch geschriebene Stücke würden andere Stichmonate kein wesentlich verändertes Bild zeigen, obschon Stücke amerikanischer Autoren durchschnittlich besser vertreten sind, als es im vergangenen Januar der Fall war. Damit ergibt sich auch eine Verlagerung in der Themenwahl. Das amerikanische Theaterstück, das ja durch keinen bestimmten traditionellen Darstellungsstil stilistisch umgrenzt wird, zeigt starke Neigungen in der Themenwahl — Neigungen, die periodisch wiederzukehren scheinen, wie das diesen Winter wieder vorwiegende Interesse an Dramatisierungen amerikanischer Geschichte. Vielleicht ist überhaupt das starke Interesse am Stofflichen (und nicht an seiner formalen Beherrschung) der dauerhafteste Zug der durchschnittlichen amerikanischen Produktion — Thornton Wilder, Arthur Miller und Tennessee Williams ausgenommen.

Das liebenswerteste amerikanische Stück der an wertvollen neuen Werken ausgesprochen armen Saison war die «Fabel» *Dinny and the Witches* von *William Gibson*. Der amerikanische Autor, der durch *Two for the Seesaw* und *The Miracle Worker* bekannt ist, versucht in seinem Stück, den Werdegang eines in jeder Beziehung «normalen» jungen Ameri-

kaners vom Gesichtspunkt einer Märchenfee aus halb zu schildern, halb zu parodieren. Dinny, wie der junge Mann heißt, ist gemäßigt ehrgeizig (wie der junge Amerikaner sein soll), er ist ausgesprochen optimistisch (wie er unbedingt sein muß) und er versteht absolut nichts von der übernatürlichen Welt (was leider durchaus der Wahrheit entspricht). Der Autor sieht sein Erfolgsstreben und seinen naiven Zukunftsglauben von der Warte des durch die Erfahrung der Welt des Übernatürlichen (der Geister, Feen und Hexen) erhöhten Zuschauers. Hingegen kommt es trotz dieser vielversprechenden Ausgangslage nicht zu einer wirklichen Ausstrahlung; die geistige Welt der «Gespenster» reduziert sich gelegentlich plötzlich zu Attrappen gewöhnlichen Ressentiments, und Dinnys endlicher Kompromiß zwischen materiellem und ideellem Erfolg bleibt als Erfolg in Frage — und damit das Stück.

Sehr viel handfester geht es in dem von Jerome Lawrence und Robert E. Lee geschriebenen Stück *The Gang is All Here* zu, das eine fiktive Präsidentschaftskampagne zum Thema und zum Ziel zahlreicher Glossen hat — im Jahr einer neuen Präsidentschaftswahl sicher aktuell (aber leider kaum mehr!). Dauerhafter und um einiges wertvoller erwies sich ein von Saul Levitts verfaßtes Drama um einen berühmten Prozeß im Zusammenhang mit dem amerikanischen Bürgerkrieg, *The Andersonville Trial*. Gerichtsdramen sind in der amerikanischen Dramatik so beliebt wie im amerikanischen Film. Aber bezeichnenderweise gelingt es wenigen Realisierungen, über die reine Vermittlung des Stofflichen aufzusteigen — also den Schritt von der dramatisierten Prozeßberichterstattung zur Kunst zu tun. Auch *The Andersonville Trial* ist nicht frei von Schlacken künstlerisch bedeutungsloser Einmaligkeit. Und doch gibt es einige Momente, wo Grundprinzipie menschlichen Denkens und Handelns in glaubenswürdigen Verkörperungen aufeinander prallen. Es geht inhaltlich um die Verteidigung eines Offiziers der geschlagenen Südmarmee (übrigens ein gebürtiger Schweizer: Heinrich Wirz), der sich als Kommandant eines Gefangenenlagers unmenschliche Behandlung der Gefangenen

zuschulden kommen ließ. Unschuldig im Sinne des militärischen Gehorsamskodex, schuldig im Sinne des individuellen Gewissens wird der Angeklagte sichtbar und hörbar vor den Augen der Zuschauer zermalmt. Das Stück enthält mindestens die Faszination des Schauspiels fortschreitender innerer Zermürbung, nur gelegentlich aufgehellt von Strahlen genuiner Menschlichkeit. Kein großes, aber ein erfolgreiches Stück Theater.

Leider gelang es dem Berichtersteller bisher nicht, der von James Yaffe dramatisierten Novelle Friedrich Dürrenmatts *Die Panne* — *The Deadly Game* im Theater zu begegnen; die erfolgreiche Adaptation soll das Ende der Novelle gegen das Unheimliche hin verzerren (unterdessen ist die englische Version von Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* als *The Visit* nach einer Turnee durch das ganze Land mit dem bekannten Schauspielerehepaar Lunt triumphal wieder in New York eingezogen). Camus' *Caligula* hat zwar im Februar viel Staub aufgewirbelt, blieb aber an dauerhafter Wirkung sehr hinter den beiden auf Dürrenmatts Einbildungskraft zurückgehenden Stücken zurück. *Paddy Chayevskis The Tenth Man* beeindruckte den Besucher als die Leistung eines außerordentlich introspektiven und intelligenten Schriftstellers; als Drama überzeugt es nur zeitweise und die durchaus jüdische Thematik scheint dem Außenseiter ein definitives Urteil zu verbieten.

Im Gegensatz dazu ist die menschliche Thematik des Erstlings eines jungen Engländers, Peter Shaffer, *Five Finger Exercise*, durchaus universal. London soll das hervorragende Stück schon länger gekannt haben; hier war es neu und ist es immer noch — wenn man berücksichtigt, daß trotz ausgezeichnete Kritiken das große Publikum kaum Notiz nimmt und das Broadway-Theater, in dem es gespielt wird, in der vierten Woche schon zur Hälfte leer war. Unscheinbar in der Art, mit der es fünf Menschen durch Verstrickungen und Lösungen führt, glaubhaft in jeder psychologischen Einzelheit und doch von Beginn weg über die Ebene des Nur-Psychologischen erhaben, fast überall dramatisch wirksam und doch ohne Theatralik durchgeführt, demonstriert



das Stück die Möglichkeit eines modernen Dramas jenseits der gewaltsamen Zerstörung jeder Hoffnung. Die Musik dieser *Übung für fünf Finger*, die doch über das Etudenhafte

hinausging, trug die positivste Note zum diesjährigen Theaterwinter bei.

Andres Briner

## «DER PRINZ VON HOMBURG»

*Zur Hamburger Uraufführung von Henzes neuer Oper*

«Ich habe lange Ferien gemacht und führe jetzt ein ruhiges Leben, das mit Vorbereitungen auf die Wintersaison und vor allen Dingen auf meine Oper ‚Der Nachtwandler‘ angenehm ausgefüllt ist.» So weit *Hans Werner Henze* in einem vom 18. Juli 1958 datierten Brief. — «Der Nachtwandler»? Ich dachte an Russisches; Gogol, oder so ähnlich. Ein Mißverständnis. Heinrich von Kleist war gemeint.

Zwar ist aus dem «Nachtwandler» schließlich der «Prinz von Homburg» geworden. Doch verrät uns der ursprünglich vorgesehene Titel sehr genau, auf welcher Ebene der Komponist von allem Anfang an das Kleistsche Gedicht interpretiert haben wollte. Aus Anlaß der Uraufführung meinte er dazu: «Man kann das Stück in verschiedene Richtungen hineinlesen; die bedauerlichste und irrtümlichste davon ist wohl die, die es so aussehen lassen möchte, als ob da ein Unsoldat, zu Kadavergehorsam und Militarismus hinübergerettet, in harter Schule erzogen werde. Abgesehen davon, daß Kleist wohl kaum ein so dummes Sujet erfunden hätte, wird da bewußt oder unbewußt an den wichtigsten Seiten des Werks vorbeigelesen, wird peinliche und gefährliche Propaganda getrieben. Der König von Preußen hätte das Stück nicht verboten, wenn es dergleichen Tendenzen gehabt hätte.» Es stünden, sagt Henze weiter, ganz andere Dinge im Vordergrund; die Zerstörung des Begriffs vom klassischen Helden einmal, dann der Hymnus auf die kardinalen Tugenden, auf Güte, auf die ihr verschwisterte Bereitschaft, gerade das Fremdartige, Fernliegende anzuerkennen und zu verstehen, vor allem aber die Verherrlichung des «in Visionen und Wachträumen spielerisch lebenden Menschen».

Henzes Konzeption gemäß hat *Ingeborg Bachmann* das Drama von seinem preußischen Ambiente weithin gereinigt, das Martialische nach Möglichkeit gedämpft und Brandenburg so, letztlich sicher im Sinne des Dichters, zur Vision eines idealen Staatswesens erhoben. Praktisch bedingte das vorweg die Auffächerung der Kleistschen Polyphonie. Denn Traum und Schlacht sind im Original aufs engste miteinander verwoben; Anfang und Ende der ersten Einheit beispielsweise sind durchaus auf die Erwartung der kommenden kriegerischen Ereignisse gestellt, kontrapunktieren damit die Welt, in der der Prinz sich aufhält, und verdeutlichen überdies mit manchem Hinweis auf dessen Taten, daß er nur augenblicks in ihr sich bewege, ihr aber keineswegs rettungslos verfallen sei. Anders im Libretto; da beherrscht des Prinzen «Welch einen sonderbaren Traum träumt ich?» die ganze Szene, und nicht gehn Homburg und Hohenzollern zum Schluß gleichsam auf den Kampf zu («Doch fort! Zwölf ist's; und eh die Schlacht beginnt, Wünsch ich mich noch ein wenig auszuruhn.» — Beide ab.), vielmehr versenkt sich Homburg aufs neue in die Bilder, die er vorher geschaut («Geschmückt mit Reizen, wie ein Kind mit Blumen, Ist sie, wie von der Nachtigall geboren, Natalie, Prinzessin von Oranien...») — Der Prinz bleibt sinnend, träumerisch stehen, während es langsam ganz dunkel wird.). — Solch strikte Trennung der Sphären als ungebührliche Verkürzung des Kleistschen Vorwurfs mag anprangern, wer will. Mir scheint, sie habe Hervorragendes geleistet. Denn vorab hat sie den beiden aufeinanderprallenden Welten schärferes Profil verliehen; das aber gab dem Komponisten die Chance, im Rah-

men einsträngig verlaufender und mithin unmißverständlicher szenischer Begebenheiten verschiedene thematische Gestalten einzuführen, sie eindeutig mit bestimmten Aktionen, wohl auch mit bestimmten Figuren zu verbinden und so einerseits die dramatischen Kontraste mit musikalischen Mitteln zu schüren, andererseits die verlorene Polyphonie von der Musik her neu und für den Hörer mit Erfolg zu konstituieren.

Hans Werner Henze hat denn auch genau im Gegensatz zwischen den beiden einanderprallenden Welten eingehakt. Aufsteigende kleine Sext und aufsteigende Oktave prägen als konstruktive Intervalle, als Eckpfeiler und Angelpunkte im melodischen Ablauf, das vokale Verhalten Nataliens und des Prinzen; Quart- und Quintstrukturen dagegen, entfernt an Hornruf und Schlacht gemahnend, sind dem Kreis des Kurfürsten zugeordnet. Beide Elemente wachsen und entwickeln sich in den ersten, vollkommen in sich ruhenden Takten bereits. Dann aber bedrängen sie sich gegenseitig, greifen ineinander, verändern sich, parallel den Vorgängen auf der Bühne; mit der Steigerung, der Verdichtung und Ballung der szenischen Geschehnisse Hand in Hand geht organisch die Komplizierung des Tonsatzes, die ihren Höhepunkt im weit ausgebauten, als Tripelfuge disponierten letzten Zwischenspiel findet — dann reißt das Gewebe: das Schlußbild bekennt sich zu den Lyrismen des Anfangs. «Nein, sagt, ist es ein Traum?»

Deutung und Gestaltung des Kleistschen Dramas verweisen den «Prinzen von Homburg» in die Umgebung von Henzes früheren Bühnenwerken, die ja mit Ausnahme des Erstlings — des zwischen Schauspiel und Pantomime vermittelnden Einakters «Das Wundertheater» — allesamt in einem Grenzland zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelt waren.

Die musikalische Diktion aber verrät, daß Henze da die Summe aus den Erfahrungen der letzten Jahre gezogen hat. Im Wort-Ton-

Verhältnis etwa spiegelt sich, was die «Kammermusik 1958» an maßgeblich Neuem gebracht hatte: die Stimmen, wunderbar sanglich samt und sonders, sind nicht mehr einfach vom Affekt her erfunden, sie sind aus dem Rhythmus, dem Fall der Kleistschen Sprache recht eigentlich herausgesponnen. Die Faktur erhärtet die Wendung zu einer auf größte Konzentration bedachten Kontrapunktik, die man an der «Sonata per archi» und der während der Arbeit am Homburg entstandenen «Sonata per Pianoforte» schon abzulesen geneigt war: serielle Verfahren, abgelöst vom expressionistischen Hintergrund, verschränken sich mit kanonischen Prinzipien, mit alten Formtypen wie Fuge, Passacaglia und Variation. Der harte, präzise, oft kammermusikalisch dünne Orchesterklang endlich zeugt im Verein mit der Gliederung der Handlung für Henzes intensive Beschäftigung mit dem melodrama des 19. Jahrhunderts.

«Mein ‚Prinz von Homburg‘ enthält, unter Zuhilfenahme des Dichters Kleist, eine Äußerung zu unserer Gegenwart, beantwortet und stellt Fragen und, da es sich um Theater handelt, nicht nur rein musikalische, sondern auch solche um unser Leben, unsere Zeit, ihre Wirklichkeiten und unwirklichen Realitäten. Diese Aussagen, diese Fragen zu hören oder zu überhören ist jedem überlassen, aber sie sind da und wollen und können vernommen werden.» — Sie sind in der Tat vernommen worden; die äußere Bilanz der Uraufführung — 42 Vorhänge und halbstündiger, von Pfiffen und Gebuhe eher angefachter denn gestörter Applaus — darf sich sehen lassen. Daß der «Prinz von Homburg» zu den wenigen stichhaltigen Opern unseres Jahrhunderts rechnet, steht fest. Ergänzen wir dankbar, daß die Produktion der *Hamburgischen Staatsoper* (Musikalische Leitung: Leopold Ludwig — Inszenierung: Helmut Käutner — Ausstattung: Alfred Siercke) sich seiner würdig erwiesen hat.

*Hansjörg Pauli*

## SECHSTES INTERNATIONALES BACHFEST IN SCHAFFHAUSEN

Stadtpräsident Walther Bringolf, der Hauptinitiant der Schaffhauser Bachfeste, hat in seiner Eröffnungsansprache zum 6. Internationalen Bachfest die fruchtbaren Gedanken aufgezeigt, die hinter der Gründung und der Durchführung dieser wohl eigenartigsten schweizerischen Musik-Festwoche stehen. Beim ersten Bachfest im Jahre 1946 ging es um das Anknüpfen neuer geistig-kultureller Beziehungen in einem kriegsversehrten Europa. Heute wird es mehr denn je nötig, das Geistige gegen den überhandnehmenden Materialismus zu verteidigen. Dies ist der Sinn jeder Musikfestwoche; Schaffhausen aber hat für dieses Ziel die Kunst eines einzigen Musikers gewählt und aus Johann Sebastian Bach gleichsam ein Symbol für europäische Kultur und Humanität gemacht. Die Universalität und die religiöse Verwurzelung der Bachschen Musik ist zweifellos in hohem Maße geeignet, zu einer grundlegenden Besinnung auf die christlich-abendländischen Werte anzuregen, und man versteht es daher gut, daß in Schaffhausen im Unterschied zu deutschen Bachfesten ausschließlich Musik des großen Thomaskantors erklingen soll — so sehr dies als Kehrseite einen Verzicht auf Auseinandersetzung mit der Gegenwart und eine Flucht in die Vergangenheit mit sich bringen mag.

Doch sei dem wie es wolle: Die Gelegenheit, vom 22. bis 29. Mai eine Woche lang Bachscher Kunst begegnen zu dürfen, ist wiederum ein freudig begrüßtes Ereignis geworden. Schaffhausen selbst bot mit seinem restaurierten Münster, dem neuen Stadttheater und der weiträumigen St.-Johannskirche die besten baulichen Voraussetzungen und gab mit seiner Altstadt ein Ambiente, wie man es sich gerade für Bach nicht besser vorstellen kann. Die Bachfeste vermitteln jeweils auch einen gewissen Überblick über die Bach-Interpretation — wir sagen «einen gewissen» und meinen damit den geringen Wechsel in der Wahl der Ausführenden und den bisherigen Verzicht auf Ensembles mit alten Instrumenten wie etwa der Schola Cantorum Basiliensis. Man sucht in der Ver-

pflichtung bekannter und neuer, schweizerischer und ausländischer Mitwirkenden einen goldenen Mittelweg zu finden, und es gehört zur Unmittelbarkeit und Lebendigkeit dieser Bachpflege, daß auch das Niveau der Aufführungen unterschiedlich ist. Damit geht Schaffhausen einem sterilen Starwesen glücklicherweise aus dem Wege.

Zu den ständigen Mitwirkenden der bisherigen Bachfeste gehört Walther Reinhart. Seine zwei Konzerte in der St.-Johannskirche setzten mit der h-moll-Messe und den Kantaten «Es ist dir gesagt, Mensch», «Gott fährt auf mit Jauchzen», «Dazu ist erschienen der Sohn Gottes» und «Singet dem Herrn ein neues Lied» (eine schöner als die andere) die chorischen Hauptakzente. Reinharts Bachstil besitzt eine ausgesprochen persönliche Prägung; die Interpretation ruht auf dem Fundament einer gewissenhaft betriebenen Bachforschung, ist aber letztlich einer geistigen Werkschau verpflichtet, die zu reich bewegten Spannungsfeldern führt und manchmal die Gewalt des Visionären annimmt. Andererseits bringt die jahrzehntelange intensive Beschäftigung mit denselben Werken eine Überbetonung gestalterischer Einzelzüge mit sich, und die geschliffene Singtechnik des Zürcher Reinhart-Chores und des Gemischten Chors Winterthur (welche stets gemeinsam auftreten) drängt sich bei schnellen Partien gerne als Virtuosität in den Vordergrund. Beim Schaffhauser Musikdirektor Johannes Zentner, der das traditionsgemäß dem Frauen- und Männerchor Schaffhausen übertragene Chorkonzert leitete, war in einigen chortechnischen Details eine Angleichung an den Reinhartschen Chorstil festzustellen; die Gesamtgestaltung aber zeigte ein wohlthuend gelöstes Musizieren (am schönsten in der Weihnachtskantate «Christen, ätzt diesen Tag») und eine in sich ruhende Anlage der einzelnen Werkteile (was dann allerdings dem Magnificat die Geschlossenheit beeinträchtigte). In Maria Stader, Lore Fischer, Ernst Häfliger und Hermann Schey standen beiden Dirigenten hervorragende Solisten zur Verfügung. Maria

Stader brillierte in der Solokantate «Jauchzet Gott in allen Landen», Lore Fischer, etwas ungleich singend, überzeugte dort am meisten, wo sich ihr Alt in Ruhe entfalten konnte. Häfliger erfüllte die hohen Erwartungen, die man in seine Gestaltung und Stimme gesetzt hatte, und an Schey bewunderte man die vom Alter ungeschmälerte Klangsubstanz und sein ungebrochenes Temperament. Der orchestrale Anteil war in allen drei Konzerten beim Winterthurer Stadtorchester bestens aufgehoben.

Man mochte sich wundern, daß ausgerechnet die konzertanten Werke Bachs im Münster zur Aufführung kamen. Das Zeitlose, Gültige der «weltlichen» Kunst Bachs klingt jedoch heute in einer fast überirdischen Festlichkeit auf, die sich selbst romanischen Säulenarkaden aufs Anmutigste verschwivert. Für die beiden Orchesterkonzerte war das von Karl Münchinger geleitete Stuttgarter Kammerorchester verpflichtet, ein Ensemble, das weniger auf originale Klangfarben ausging, aber im Musizieren eine prachtvolle klangliche Geschlossenheit und eine minutiöse Abstimmung bis in die Verzierungen hinein erreichte. Glücklicherweise wirkte auch die Solobesetzung einzelner Werke, wie überhaupt die Kleinheit und die Qualität des Orchesters für eine kammermusikalische Wiedergabe der sechs Brandenburgischen Konzerte, der h-moll-Suite und des Violinkonzerts in E-dur (mit Werner Keltch als Solisten) die besten Voraussetzungen bildeten. Die eigentliche Kammermusik — zwei Triosonaten, eine Gamba- und eine Flötensonate — kam dann im Stadttheater zum Erklingen. Von den vier ausübenden Künstlern war der in Dänemark wirkende Geiger Emil Telmányi am meisten «historisch» ausgerichtet; er spielte die a-moll-Sonate und die E-dur-Partita für Violine allein mit dem (schon in früheren Schaffhauser Bachfesten vorgeführten) runden Bogen, der ein Anstreichen aller vier Saiten gestattet, und brachte damit aufs neue Klangeindrücke von hoher Authentizität hervor. Der Winterthurer Cellist Antonio Tusa erreichte auf seiner Sologambe «moderne» Klangdifferenzierungen, während man am

hochkultivierten Flötenspiel von Peter Lukas Graf und an der geschmeidig sich anpassenden Betreuung des Cembalos durch Gunther Langer die gepflegte Ornamentik bewunderte.

Es fehlte auch nicht die stets interessante und zu unerschöpflichen Disputen Anlaß gebende Gegenüberstellung von Klavier und Cembalo: in zwei Konzerten (die wir nicht besuchen konnten) wurde die Klaviermusik Bachs durch die Londoner Pianistin Rosalyn Tureck und die Genfer Cembalistin Germaine Vaucher-Clerc vermittelt. Zu den wirklichen Höhepunkten der Bachwoche gehörte sodann das Konzert des blinden Frankfurter Organisten Helmuth Walcha auf der neuen Münsterorgel. Großflächige, farbige Registrierung und eine im Dienste des Ordnungshaften stehende Musikalität vereinigten sich an diesem Abend zu Eindrücken von zwingender Größe. Gelegenheit zu prägnanten Klangbildern gaben vor allem die das Kirchenjahr antönenden Choralbearbeitungen, die in den kühnen «Kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied ‚Vom Himmel hoch‘» gipfelten. Die entsprechenden Choräle wurden vom Frauen- und Männerchor Schaffhausen unter der Leitung Zentners in schlichten vorbachischen Tonsätzen gesungen.

Neben den ausnahmslos sehr gut besuchten Festkonzerten gaben zwei Gottesdienste, der eine im Münster, der andere in St. Johann, die erwünschte Gelegenheit, die Bachsche Kirchenmusik am richtigen Ort vernehmen zu dürfen; der von Bernhard Henking geleitete Zürcher Bachchor und die von Gerhard Fischer dirigierte vereinigte Schaffhauser Kirchenchöre teilten sich in diesen wichtigen Dienst.

Während des Bachfestes beherbergte der Kreuzsaal des Museums zu Allerheiligen eine kostbare Ausstellung Bachscher Notenmanuskripte aus dem Besitz der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek. Es waren einzigartige Augenblicke, sich in diese Notenblätter, die zu den schönsten Musikhandschriften zählen, vertiefen zu dürfen.

*Edwin Nievergelt*