

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **41 (1961-1962)**

Heft 7

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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

MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN DER LITERARISCHEN BEGRIFFSBILDUNG

Bemerkungen zum III. Komparatistenkongreß in Utrecht

Das Mißtrauen gegen die literaturwissenschaftliche Disziplin, welche international Komparatistik, in deutscher Sprache Vergleichende Literaturwissenschaft genannt wird, scheint auf den ersten Blick nicht unbegründet. Abgesehen von der Tatsache, daß es die Vertreter der philologischen Einzelfächer in der Regel nicht gern sehen, wenn ein Außenstehender in ihren Gehegen zu wildern sich anschickt, liegt der Einwand nahe, die vergleichende Methode laufe im Grunde auf eine reichlich veraltete positivistische Darstellung von «Einflüssen» hinaus oder sie begnüge sich mit einem flüchtigen Überblick über das Wichtigste, was seit Homers Zeiten in der Weltliteratur geschehen ist. Im ersten Falle liegt der — besonders durch das nationalistische Ethos einiger französischer Komparatisten geförderte — Verdacht nahe, der Literarhistoriker strebe mit der Untersuchung der Einflüsse zugleich eine Beeinflussung an: eine elegantere Form von «politischer Wissenschaft» unseligen Angedenkens, welche die Kulturhegemonie eines Volkes durch die stillschweigende Voraussetzung begründen möchte, seine Literatur stelle gleichsam die maßgebende und normsetzende Weise der literarischen Äußerung überhaupt dar. Im anderen Falle geht das Odium, das der Disziplin anhaftet, vor allem auf die in den Vereinigten Staaten verbreitete — dort aber wohlbegründete — Übersicht über die «great books» zurück: Man kann sich schwer vorstellen, daß derselbe Mann über Homer und Vergil, Shakespeare und Cervantes, Goethe, Baudelaire, Strindberg, Petöfi, Puschkin und das «Kalevala»-Epos gleich Gewichtiges zu sagen habe — ganz zu schweigen von den außereuropäischen Literaturen. Mangelt es ihm nicht einfach an den nötigen sprachlichen Voraussetzungen?

Wer beim III. Kongreß der Association Internationale de Littérature Comparée zugegen war, der nach Venedig und Chapel Hill heuer in Utrecht abgehalten wurde, konnte sich jedoch bald überzeugen, daß die Bedenken gegen die Komparatistik gegenwärtig nicht mehr durchaus am Platze sind. Die offiziellen Kongreßsprachen waren zwar auf Englisch und Französisch beschränkt (Deutsch, Italienisch und Spanisch blieben unverständlicher Weise ausgeschlossen, was einen holländischen Redner, der sich des Englischen bediente, bewog, dem französisch sprechenden Japaner, welcher diese Sitzung leitete, die bizarre Frage zu stellen, ob es wohl erlaubt sei, eine in der Diskussion deutsch aufgeworfene Frage auch deutsch zu beantworten), und in der Bevorzugung dieser Sprachen zeigte sich deutlich die führende Stellung der Amerikaner und Franzosen im internationalen Fachverband wie in der komparatistischen Forschung selbst. Indessen stellte sich bald heraus, daß die Heimat zahlreicher amerikanischer Kollegen Europa war und daß die Komparatistik auch in den Ostblockländern und im Fernen Osten gepflegt wird — intensiver offenbar als in Deutschland, wo zwar die erste Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte erschienen ist, gegenwärtig aber nur zwei besetzte und ein unbesetzter Lehrstuhl für dieses Fach an den Universitäten zur Verfügung stehen.

Nun wäre es freilich verfehlt, die leidige Lehrstuhlarithmetik der Intensität der komparatistischen Forschung als Maßstab zugrunde zu legen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich nämlich, daß in allen Ländern nur wenige Komparatisten in ihrem Fache ursprünglich beheimatet sind oder gegenwärtig spezifisch auf Vergleichung gerichtete Forschung betreiben; vielmehr ist die Mehrzahl

von ihnen in einer der traditionellen philologischen Disziplinen zu Hause und hat dort Ordentliches geleistet. Die meisten Komparatisten haben sich der vergleichenden Betrachtung literarischer Erscheinungen erst im Laufe ihrer Forschertätigkeit zugewandt, und zwar keineswegs nur aus persönlicher Neigung für scheinbar aktuelle Aufgaben der Kritik, sondern im Gegenteil — was meist übersehen wird — aus Gründen der Wissenschaftstradition. Denn der Name «Littérature comparée» ist zwar erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich entstanden; die Sache selbst ist aber weit älter und in bestimmten Kombinationen seit langem selbstverständlich. So ist die klassische Philologie, ohne daß es ihren Meistern und Schülern immer bewußt wäre, per definitionem ein vergleichendes Fach, das mit komparatistischen Methoden arbeitet und diese ausgebildet hat, lange bevor es den Begriff gab. Denn die Beschäftigung mit der lateinischen Literatur setzt die Kenntnis der griechischen voraus und zugleich fort, wie auch umgekehrt. Nicht anders verhielt sich die Germanistik in ihren Anfängen, und die Mehrzahl der Romanisten vertritt auch heute die Auffassung, um etwa die spanische Literatur zu verstehen, sei die Kenntnis der lateinischen, italienischen und französischen Literaturen unerläßlich, da die Romania eine innere Einheit bilde. Somit verhält sich die Romanistik im Prinzip ebenfalls komparatistisch. Und es scheint kein Zufall, wenn ein komparatistisches Standardwerk der Gegenwart, dem in Utrecht wiederholt Reverenz erwiesen wurde, Ernst Robert Curtius' «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter», auf dem fruchtbaren Boden der Romanistik entstanden ist, zugleich aber einen bedeutenden Fortschritt auf dem Gebiete der allgemeinen Literaturwissenschaft darstellt, wie er von einem blickverengenden «Fach» her gar nicht zu erwarten ist. Ganz allgemein aber ist das Vergleichen ein bewußt oder unbewußt angewandtes Verfahren der ästhetischen Urteilsbildung überhaupt: Auf ihm beruhen im wesentlichen unsere kritischen Urteile; nur durch Vergleichen mit Andersartigem läßt sich das Charakteristische eines literarischen Werkes scharf herausarbeiten.

Das Beispiel der «kleineren» Literaturen

Die Generalthemen des Utrechter Kongresses entsprachen einerseits der konventionellen Auffassung von Komparatistik, deuteten aber zugleich auf den Spuren des einen der beiden neugewählten Präsidenten, René Wellek von der Yale University, ein umfassenderes Programm an, das sich die moderne Komparatistik gestellt hat. Sie lauteten: 1. Les littératures de langue à diffusion non-universelle — Relations mutuelles et rapports avec les littératures de langue à diffusion universelle; 2. La définition de quelques termes littéraires et les problèmes de méthodologie posés par un dictionnaire de terminologie littéraire. Verständlicherweise, wengleich nicht ganz mit Recht, konzentrierte sich das Interesse der Teilnehmer auf den zweiten Themenkreis. Doch gerade bei den Referaten über die «kleineren» Literaturen waren recht aufschlußreiche Einzelheiten zu hören, die, mit literarischem Verständnis interpretiert, ebenfalls auf die großen Zusammenhänge hinwiesen. Aus meinen Notizen greife ich einige charakteristische Thesen heraus, welche jenseits der besonderen Gelegenheit die Verbindung mit der Gesamtproblematik des Forschungsgegenstandes Literatur zu erhellen vermögen.

Der Groninger Professor *J. H. Brouwer* unterrichtete über Geschichte und gegenwärtige Lage der friesischen Literatur, worunter er freilich vornehmlich den westfriesischen Zweig verstand. Seit dem 16. Jahrhundert wurde diese Sprache vom Niederländischen (bzw. vom Niederdeutschen oder Dänischen) überlagert; im 17. Jahrhundert setzte eine selbständige Literatur mit einigen beachtlichen Leistungen ein; seit der Romantik nahm sie an Umfang und Qualität zu — aber erst seit 1937 gibt es eine vollständige Bibelübersetzung ins Friesische. (Die nicht unwichtige Frage, ob sie nach dem Original oder aus einer anderen Übersetzung hervorgegangen ist, wurde nicht berührt.) Mit einem Unterton des Bedauerns teilte der Referent mit, daß bis heute noch kein friesisches Fernsehprogramm läuft; er schien das Fernsehen für eine literarische Institution zu halten. Da man anderseits literarische Finessen

wie Dürrenmatts Dramen auf friesischen Bühnen aufführt, ergab sich naturgemäß eine ganz andere Problemstellung: Das Publikum, das Dürrenmatt zu genießen versteht, ist mindestens zweisprachig; wenn es also die heimatliche Übersetzung vorzieht, dann offenbar nicht so sehr aus literarischen Gründen als wegen der nationalen Selbstbehauptung gegenüber dem Niederländischen. Die Kernfrage schälte sich erst in der Diskussion heraus: Worin besteht die Eigenart der gegenwärtigen friesischen Literatur, worin unterscheidet sie sich wesensmäßig vom niederländischen oder niederdeutschen Regionalismus? Brouwer erwiderte, nach seiner Meinung sehe die «Heimatliteratur» ihrem baldigen Ende entgegen; die allgemeine Tendenz weise auf eine immer stärkere Uniformierung. Zieht man den elegischen Akzent ab, mit der die Feststellung getroffen wurde, so heißt das mit Goethes Worten: «Die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit» — aber Goethe setzte auch hinzu: «Und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.» In der Tat: Auto, Traktor, Kühltruhe und Fernsehgerät auf dem Bauernhof vertragen sich schlecht mit Heimatliteratur; man kann die Bequemlichkeiten der Zivilisation nicht wollen, ohne bereit zu sein, dem Geist der Zeit Opfer an Gemüt zu bringen.

Auf eine entschieden höhere Ebene führte F. Jost (Fribourg) das Gespräch durch die Frage, ob es eine «schweizerische Literatur» im eigentlichen Sinne gebe. Ausgehend von den lexikographischen Definitionen des Begriffes «Literatur» kam er zu dem Ergebnis, es sei berechtigt, von «lettres suisses», doch unzutreffend, von «littérature suisse» zu sprechen, in deutschen Begriffen: von einem literarischen Schaffen der Schweizer — das belastete Wort «Schrifttum» wäre besser gemieden worden —, nicht aber von «schweizerischer Literatur». Denn es fehlt die Voraussetzung der gemeinsamen Sprache, während die gemeinsame Lebensauffassung als geistige Realität vorhanden ist, welche die Sprachgrenzen zu überwinden vermag. Also «littérature de la Suisse», nicht «littérature suisse», wie es ein Diskussionsredner knapp formulierte. Das verbindende Lebensideal,

das sich in verschiedenen Sprachen und Literaturen äußert, bildete den Anlaß, in der Diskussion auf die geschichtlichen und gesellschaftlichen Voraussetzungen des literarischen Schaffens der Schweizer näher einzugehen. W. Koblschmidt (Bern) bemerkte, Heimatliteratur sei noch niemals in der Geschichte Literatur im hohen Sinne geworden; es sei gerade das Zeichen der bedeutenden und nichtkonformistischen Schriftsteller, daß sie aus dem Gehege des Herkommens ausbrächen. Es war das umfassendere Mißverhältnis von Provinz und Welt, das im Hintergrund stand, aber nicht eigentlich scharf umrissen wurde — jenes Mißverhältnis, das gegenwärtig der gesamten Literatur in deutscher Sprache seinen Stempel aufdrückt. Auch die Frage, ob sich der deutschsprachige Schriftsteller der Schweiz an seine engeren Landsleute oder an das gesamtdeutsche Publikum wende, streifte den soziologischen Bereich, und vielleicht ein wenig zu pointiert formulierte man, es sei zwischen dem französisch schreibenden Autor vom Typus Rousseau und dem «schweizerisch schreibenden» vom Typus Ramuz zu unterscheiden, der sich freilich selbst als «Français sans être français» bezeichnet hat.

Der schillernde Begriff «Literatur»

Daß literarische Prinzipienfragen ohne Rücksicht auf die zugrundeliegenden Gesellschaftsstrukturen heute gar nicht mehr sachgerecht beurteilt werden können, wurde an dem zweiten Themenkreis des Utrechter Kongresses eindeutig klar. Wer der «Einfluß»-Themen überdrüssig war — und wer wäre es nicht geworden, da niemand auf die Idee kam, die Frage einmal umgekehrt, nämlich nach der Rezeption, der bestimmten Art und Weise der Anverwandlung, zu stellen, und da weder das Katalanische noch das Japanische und das Koreanische fehlten, so daß sich dem Hörer bald die Zwangsvorstellung aufdrängte, die Literatur bestehe ausschließlich aus Einflüssen, Beziehungen, Wirkungen und Gegenwirkungen —, wer also dieses Zeitvertreibs ermüdender Oberseminare satt geworden war, der wurde reichlich entschädigt durch die vielfältigen Anregungen, die ihm die Behandlung der

Grundsatzthemen bot. *R. Wellek* (Yale) sprach über den Begriff des literarischen «Criticism», dem er eine umfassende Darstellung in den verschiedenen Literaturen gewidmet hat — wir hüthen uns, das Wort zu übersetzen, weil der Vortrag recht eigentlich zeigte, daß es unübersetzbar ist; *A. M. Boase* (Glasgow) über den Begriff «Manierismus», *R. Sayce* (Oxford) über «Stil», *R. Exner* (Oberlin) über den Essay, *J. Rousset* (Genf) über das Barock, während *C. Guillén* (Princetown) seinen glänzenden Vortrag vorsichtig formuliert hatte: «*Toward a definition of the ‚Picaresque‘.*» Methodisch am besten unterbaut waren in diesem Rahmen die Ausführungen von *R. Escarpit* (Bordeaux) über «*La définition du terme ‚Littérature‘*»; freilich zeigten sie zugleich eindringlich die Grenzen, welche der geisteswissenschaftlichen Begriffsbildung gesetzt sind: ist es doch eine höchst verwirrende Erscheinung, daß sich Literaturwissenschaft und -geschichte mit einem Gegenstand beschäftigen, dessen Umfang und Inhalt keineswegs feststehen. Bei Escarpits Vortrag handelte es sich um einen (auch gedruckt vorgelegten) Entwurf für ein internationales Lexikon der literarischen Fachausdrücke, der in Zusammenarbeit mit Fachgenossen aus Bordeaux, darunter einer Mitarbeiterin des Centre de Sociologie des Faits Littéraires entstanden ist, über dessen Tätigkeit man gern etwas Näheres gehört hätte. Daß ein solches Lexikon wünschenswert wäre, braucht kaum betont zu werden: Zahlreiche anscheinend ernsthafte methodologische Differenzen zwischen den Literaturkritikern der einzelnen Nationen würden sich bald als terminologische Scheingefechte erweisen, wenn es möglich wäre, den jeweiligen Sprachgebrauch in den Nationalliteraturen genau zu ermitteln und damit eine Voraussetzung für die exakte Übersetzbarkeit der Termini zu schaffen.

Escarpit geht von der etymologischen Entwicklung des Begriffes aus (lateinisch *litteratura* — von *littera*, «Buchstabe» — als Lehnbildung nach dem griechischen *grammatiké*, aber erst seit Quintilian); das moderne Wort ist eine gelehrte Aneignung durch die Humanisten. Aufschlußreich ist

die Bedeutungserweiterung bzw. -verengung im Laufe der folgenden Jahrhunderte. Im Französischen unterscheidet Escarpit sechs Grundbedeutungen und insgesamt zwanzig Bedeutungsschattierungen; die Grundbedeutungen sind *la culture, la condition de l'écrivain, les belles lettres, les œuvres littéraires, l'histoire littéraire und la science littéraire*. In ihrem Rahmen sind aber Schwankungen möglich, die etwa von bibliographie (= «Sekundärliteratur») bis zu *rhétorique artificielle* reichen (so Verlaine im «*Art poétique*»: «*Et tout le reste est littérature*»). Selbstverständlich verfügen die großen Kultursprachen über mehr oder minder genau entsprechende Synonyme für einzelne Sonderbedeutungen, so etwa das Deutsche über Belesenheit, schöne Wissenschaften, Dichtkunst, Schrifttum, Literaturgeschichte bzw. -wissenschaft (der so wichtige Begriff «Dichtung» ist bei Escarpit freilich übersehen). Ähnlich verhält es sich im Alt- und Neugriechischen, im Lateinischen, Italienischen, Spanischen, Englischen, Russischen, Arabischen, Japanischen, Chinesischen und natürlich im Französischen selbst.

Literatur und Gesellschaft

Der eigentlich anregende Teil von Escarpits Untersuchung ist jedoch der «historische Kommentar», und an ihm vor allem entzündete sich in Utrecht die Diskussion. Es handelt sich um eine Skizze vom inneren Bedeutungswandel des Begriffes, die wiederum nicht möglich wäre, ohne die soziologischen Voraussetzungen zu beachten. Für Voltaire war mit dem Wort «Literatur» noch die Vorstellung der Zugehörigkeit zu einer Elite, einer intellektuellen Aristokratie verbunden; später meint das Wort «das Ergebnis einer Tätigkeit und . . . einen Gegenstand des Studiums . . . Man hat nicht mehr Literatur, man macht welche». Also eine Bedeutungsverengung, die auf ein Pejorativum hinausläuft: ein Vorgang, der offensichtlich mit dem Eintritt der traditionell «literarischen» Nationen in das Massenzeitalter zusammenhängt. Freilich hat schon Madame de Staël «*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*» geschrieben, und es bezeugt ihr feines Empfin-

den für die wesentlichen Zusammenhänge zwischen Literatur und Gesellschaft, daß sie es bereits im Jahre 1800 getan hat, als man solche Fragen noch nicht zu stellen pflegte. Doch wenn sie den Begriff hier auch in vielfacher Brechung verwandte, so war er ihr doch als solcher noch nicht fragwürdig geworden. Heute ist er in der Tat problematisch, weil sich hinter ihm gegensätzliche wissenschaftliche Tendenzen, prälogische Fixierungen, wesensfremde Ideologien verbergen. Das geplante Lexikon wäre nicht nötig, wenn wir dem Komplex «Literatur» noch mit der Unbefangenheit gegenüberständen, mit der Goethe den Begriff «Weltliteratur» ins Gespräch warf.

Escarpit berührte ein Problem nicht (und es tauchte auch in der Diskussion nicht auf), das dem deutsch Schreibenden besonders nahe liegt. Auf der Reise nach Utrecht begleitete mich der Neudruck von Thomas Manns «Gesang vom Kindchen» (S. Fischer Verlag, 1959). Das Proömium hebt mit folgenden Versen an:

Bin ich ein Dichter? War ich's zuweilen?
Ich weiß nicht. In Frankreich
Hieß Poet ich nicht. Man scheidet bequem
und verständig
Dort den Reimschmied vom Manne der
gradausgehenden Rede.
Jener heißt Dichter, der andere Autor etwa,
Stiliste
Oder Schriftsteller. . .

Ich brauche das Zitat nicht zu verlängern, denn jeder literarisch Gebildete kennt nicht nur Thomas Manns eigene Wandlungen zum früher verachteten «Zivilisationsliteraten», sondern auch das geistesgeschichtliche Problem, das im Deutschen hinter der Unterscheidung von «Dichter» und «Schriftsteller», von «Dichtung» und «Literatur» verborgen ist: ein Problem der Wertung und der Minderung des Wertes, in dessen Gefolge die adelnde Bezeichnung dem Manne vorbehalten sein möchte, der — sei es in Vers oder in Prosa — tief, dunkel, innerlich, gemütvoll, seelenhaft, hintergründig und hintersinnig schreibt, der die Welt rätsel zu kennen und zu lösen vorgibt, dem aber die gelöste Heiterkeit des Leibes und

des Geistes fremd ist — Heinrich Heine hat es in einigen deutschen Literaturgeschichten jüngsten Datums noch immer nicht zum «Dichter» gebracht, und was er schrieb, ist «Literatur» geblieben. Diese Herabsetzung läßt sich nicht aus Verlaines berühmtem Vers ableiten; ihr liegt ein nationales Urphänomen zugrunde, das sich überhaupt nur auf dem Wege vergleichender Betrachtung erkennen und einigermaßen objektiv darstellen läßt. Es würde im Grunde wohl auf eine Revision des Urteils über die deutsche Romantik hinauslaufen. Dafür wäre das geplante Lexikon der literarischen Begriffe in der Tat ein überaus nützliches Hilfsmittel — vorausgesetzt freilich, daß es wirklich komparatistisch, das heißt unter Mitwirkung von Forschern aller Nationen, die Anspruch auf literarische Leistungen erheben können, bearbeitet würde. Escarpits Untersuchung des Begriffes «Literatur» im Rahmen der nationalen Entwicklung Frankreichs ist ein Anfang, den wir dankbar begrüßen; das erstrebte Ziel hat sie noch nicht erreicht. Denn ohne die tätige Teilnahme der übrigen Nationen bleibt das Ziel unerreichbar, weil der Weg die Kraft eines einzigen Komparatisten überschreitet.

Der Utrechter Kongreß war zwei Teilaspekten der Vergleichenden Literaturwissenschaft gewidmet: einem konventionellen und einem zukunftsweisenden. Am Rande tauchten jedoch weitere Gesichtspunkte auf, so etwa, wenn *U. Weisstein* (Indiana) in einem ausgezeichneten Kurzreferat am Beispiel der deutschen Literatur die Mundart als Schranke für die Übersetzungsmöglichkeit aufwies. Theorie und Praxis des Übersetzens wäre in der Tat ein fruchtbares Thema für die Diskussion unter Komparatisten — und warum sollte man nicht an das Nachleben der Antike und ihre grundverschiedene Rezeption in den einzelnen Literaturen denken oder an den großen Komplex Humanismus? Gerade am Vergleich ließe sich hier das Charakteristische in den Nationalliteraturen erhellen. Solche Themen könnten im Rahmen der nächsten Tagung behandelt werden, die 1964 in Fribourg stattfinden soll.

Horst Rüdiger

MAILÄNDER THEATERBRIEF

Seit Pirandello hatte die italienische Literatur keinen Dramatiker von Weltruhm mehr. Fast möchte man meinen, der Film habe die besten Kräfte der Theaterdichter in seinen Bann gezogen, und wohl nicht zufällig schrieb für die Saison 1959/60 einer der erfolgreichsten Drehbuchautoren des Neorealismus, Cesare Zavattini, eine Komödie mit dem Titel *Come nasce un soggetto cinematografico*. Es bedurfte schon der glänzenden Interpretation Tino Buazzellis, des beliebtesten Schauspielers am Mailänder Piccolo Teatro, um dieser locker gefügten Szenenfolge zu einem Achtungserfolg zu verhelfen.

Die zeitgenössische italienische Theaterdichtung kommt noch viel weniger als die Lyrik und die Prosa über die soziale und politische Polemik hinaus. Nur so läßt es sich erklären, daß das Piccolo Teatro die *Storia di Pablo* von Sergio Velitti überhaupt aufführte. Gerade der schlechteste und tendenziöseste Roman Cesare Paveses, «*Il Compagno*», hatte die Vorlage zu dieser Dramatisierung geliefert, die selbst von den treuesten Anhängern marxistischer Ideologie mit Gleichgültigkeit aufgenommen wurde: die Konversion eines jungen Proleten zum klassenbewußten Kommunisten muß schon von einem Theatergenie wie Bert Brecht gestaltet werden, damit sie genießbar wird.

Wie der Film hat auch das Theater einen ständigen Kleinkrieg mit der Zensur zu führen. Merkwürdigerweise scheinen die Moralbegriffe aber nicht überall die gleichen zu sein. So durfte die in Rom von Luchino Visconti inszenierte *Arialda* von Giovanni Testori (der das Drehbuch für Viscontis außergewöhnlichen Film «*Rocco e i suoi fratelli*» geschrieben hatte) in Mailand nicht gegeben werden. Kleine Skandale dieser Art gehören bekanntlich zu einer geistig regen Literatur, aber sie können sie nicht ersetzen, wo nichts hinter ihnen steckt. Wenn heute überhaupt noch italienische Autoren gespielt werden, so geht das (wenn man einmal von dem neuentdeckten Pirandello, Ugo Betti und Diego Fabbri absieht) in erster Linie darauf zurück, daß man die staatlichen Subventionen für einheimische Autoren nicht

entbehren kann oder will. Im Augenblick liegt den Italienern mehr an Bert Brecht als an jedem anderen in- und ausländischen Stückeschreiber. Fast jeden Winter bildet irgendein Werk des deutschen Dramatikers den Höhepunkt der Theatersaison am Piccolo Teatro der Stadt Mailand. Ausgezeichnete Übersetzer bemühen sich seit Jahren um einen guten italienischen Text, wobei freilich bei der mangelnden Sturm-und-Drang-Tradition des Landes manches gröber und krasser wirkt als in den deutschen Originalen. Nach der «Dreigroschenoper» und dem «Guten Menschen von Sezuan» war es letzten Winter *Schwejk im zweiten Weltkrieg* mit Tino Buazzelli in der Titelrolle. Giorgio Strehler legte seine Regie auf eine geradezu überspitzte Verfremdungstechnik an: Hitlers Stimme wurde zum Diskant eines Kastraten, das ganze Stück am Ende zum Marionettentheater, wenn der Boden der Bühne auf einmal durchbricht und Hitler in einem höllischen Abgrund versinkt. Nach Schwejks Verhör wird ein blutüberströmter gefolterter Widerstandskämpfer hereingetragen, der in Brechts Text überhaupt nicht vorkommt, aber die vorausgehende komische Szene wird dadurch auf einmal in die Belichtung von Rossellinis «*Roma città aperta*» gerückt. Strehlers Inszenierung ersparte dem Publikum keine Länge: der endlose Marsch Schwejks vor Stalingrad mit den eingeblendeten Bildern und Liedern aus Prag wurde daher von ungeduldigen Zuhörern mit Basta-Rufen unterbrochen, die bei Brechts epischem Theater immer wieder laut werden.

Zu dieser Brechtomanie gehören auch die Gastrezitationen von Gisela May und eine Aufführung der *Minna von Barnhelm* durch das Deutsche Theater, die eine glückliche Mitte zwischen Modernisierung und Tradition hielt. Gerade in Italien, wo Cesco Bassaggio in seinen Goldoni-Interpretationen oft allzu ängstlich einem herkömmlichen Theaterstil verpflichtet bleibt, konnte die Ostberliner Inszenierung anregen: Käthe Reichel in der Titelrolle verfremdete besonders im Gespräch mit Tellheim ihre Aussagen durch einen mokanten Tonfall, der dem

Stück überall den Lustspielcharakter sicherte. Minna ging auf den zum Tragischen hindrängenden Major gar nicht ein, wodurch dieser sozusagen im luftleeren Raum gestikuliert und sich daher wohl oder übel mit der Wirklichkeit versöhnen mußte.

Die «intellektuelle» Richtung des Piccolo Teatro wird natürlich der Mailänder Theaterfrage nicht ganz gerecht. Dies zeigte die brillante Aufführung von Anouilhs *Beckett e il suo re* durch Gino Cervi und Massimo Cecchetti. Hier sorgten zwei beliebte Filmschauspieler für ein gelockertes Spiel, von dem man sich gerne hinreißen ließ. Das italienische Theater, das sich jahrhundertlang den Vorwurf der Improvisation gefallen lassen mußte, ist heute mit der Richtung Strehlers ins andere Extrem gefallen. Ein bißchen Commedia dell'arte kann daher nicht schaden, wo sie nicht wie bei Vittorio Gassmann zum Passierschein für histrionische Monomanie wie im Fall seines Theaterzirkus wird, mit dem er der Situation des italienischen Theaters keinerlei Rechnung trug, so daß das Riesenunternehmen im Lauf weniger Wochen zusammenbrach.

Die Gründung eines Theaters ist nur mit Opferwillen möglich. Daran fehlt es dem von Tullio Pendoli geleiteten Teatro San Marco nicht, das so waghalsig war, ohne irgendwelche Subvention zu beginnen. Da das Piccolo Teatro seit einigen Jahren fast keine klassischen Stücke mehr gibt und die Wanderbühnen in der Regel nach den neuesten Erfolgen der Pariser und New Yorker

Theater schielen, gab es eine Lücke zu füllen. Den programmatischen Auftakt bildete eine Aufführung von Schillers *Maria Stuart* an der Deutschen Bibliothek in Mailand. Die Bedeutung dieser Inszenierung kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden, war es doch das erste Mal seit Croces ästhetischem Bannspruch gegen Schiller, daß man den deutschen Dichter in italienischer Sprache gab. Entscheidend trug zum Erfolg der Aufführung Francesco Politis glänzende Übersetzung bei, die dem italienischen Text etwas von Schillers pathetischem Schwung mitzugeben wußte, ohne dabei in die abgegriffene Rhetorik italienischer Opernlibretti zu verfallen, die im letzten Jahrhundert nur allzu oft das Vorbild für die Übersetzungen geliefert hatte. In diese unrhetorische Richtung wies auch das Fehlen von Kostümen: alle Schauspieler traten in schwarzen Trikots auf. Die temperamentvolle Maria Stuart (Eleonora Cosmo) bewirkte, daß Elisabeth (Anna Goel) mit ihrer abgemessenen und zurückhaltenden Mimik nicht die herkömmliche Intrigantin blieb, sondern auch zu einer menschlich ergreifenden Gegenspielerin wurde. Das Teatro San Marco hat dann die Bemühungen um das klassische Theater konsequent fortgesetzt. Diese Rückbesinnung auf die Klassiker war unerläßlich: Brecht und die Seinen in Ehren, aber die Tradition des europäischen Theaters sollte darüber nicht vergessen werden.

Johannes Höhle

«ELEGIE FÜR JUNGE LIEBENDE»

Vor *Hans Werner Henzes* neuester Oper herrscht beträchtliche Verwirrung.

Verwirrung einmal des Buches wegen. Versuchen wir denn, zunächst die szenischen Vorgänge in knappen Strichen nachzuzeichnen.

Gregor Mittenhofer, der große Dichter, der Meister, belegt im Frühling 1910 mit seiner Suite ein Gasthaus in den österreichischen Alpen; nicht zuletzt, um aufs neue Hilda Mack zu begegnen, der Irren, die da in bräutlichem Gewande auf die Rückkehr ihres seit vierzig Jahren verschollenen Geliebten wartet, unnachgiebig, und der aus diesem Geschick Visionen zufließen — Visionen, die Mittenhofer schon in früheren Zeiten seinem Werk dienstbar gemacht hat. Den Dichter umgeben seine jugendliche Gefährtin Elisabeth Zimmer, seine Gönnerin und Sekretärin Carolina Gräfin von Kirchstetten, sein Leibarzt Dr. Reischmann — sie alle bestrebt, der Scheinwelt, die Mittenhofer mit der ganzen Selbstgefälligkeit des Genies um sich und sein Schaffen aufgebaut hat, Dauer und Vollkommenheit zu verleihen. Doch nun dringt mit Toni, Dr. Reischmanns Sohn, ein fremder, unabhängiger Geist in diese Scheinwelt ein, gefährdet sie, stellt sie in Frage, und bald häufen sich wie durch Zufall die widerwärtigen Ereignisse: der Gletscher gibt den Leichnam von Hilda Macks Bräutigam frei, zwingt damit die alte Frau in die Gegenwart zurück und entfernt sie so aus des Dichters Bannkreis — sie reist ab; Toni verliebt sich in Elisabeth, findet Gehör, und der Dichter kann es nicht verhindern; Dr. Reischmann verläßt vorzeitig das Berghaus; es bleiben schließlich nur noch Mittenhofer selber und Carolina, der «dienende Automat». Und dennoch erweist sich die Scheinwelt als stärker denn alle Wirklichkeit: Mittenhofer, den großmütig Verzichtenden mimend, als großmütig Verzichtender aber die jungen Liebenden Elisabeth und Toni sich verpflichtend, bittet um einen letzten Tag; an diesem Tag schickt er sie wissentlich und willentlich in den Tod — den Tod, den er als ihren Tribut zur Vollendung des Gedichtes fordert, an dem er arbeitet. Die «Elegie für junge Liebende»,

«dem Gedächtnis von Toni Reischmann und Elisabeth Zimmer gewidmet», rundet sich; Gregor Mittenhofer liest sie, erstmals, aus Anlaß der Feier, die in Wien zu seinem sechzigsten Geburtstag veranstaltet wird.

Der Stoff stammt von *Wystan Hugh Auden* und *Chester Kallman*, dem Zwiegespann, das Igor Strawinsky das großartige Buch zu «*The Rake's Progress*» beschert hat. Wystan Hugh Auden hat mehr und länger über Oper nachgedacht als irgendeiner unter den zeitgenössischen Schriftstellern. Er kennt ihre Konventionen. Er weiß um ihre erlesene Künstlichkeit. Er ist sich darüber im klaren, daß in jeder geglückten Operngestalt ein Stück Mythos seinen Niederschlag gefunden hat und daß an jeder geglückten Opernhandlung ein Stück Melodrama (im populären Sinne des Wortes) entscheidenden Anteil hat. Vor allem aber sieht er seine eigene Rolle vollkommen leidenschaftslos. In seinen «Reflexionen» meinte er: «Die Verse, die der Librettist schreibt, sind nicht ans Publikum gerichtet, sondern stellen einen Privatbrief an den Komponisten dar. Ihr höchster Ruhm ist es, dem Komponisten eine bestimmte Melodie einzugeben. Ist das einmal geschehen, sind sie so unwichtig wie die Infanterie für einen chinesischen General: sie müssen sich selbst auslöschen und sich nicht mehr darum sorgen, was aus ihnen wird.»

Solcher Einsicht ist bis in die Einzelheiten das vorliegende Libretto zu verdanken, das Auden und Kallman von Henze weithin unbeeinflußt entwickelt haben — einzig wissend, daß dem Musiker eine Kammeroper vorschwebte, für kleine Besetzung, kleines, differenziertes Orchester, ohne Chor, und daß er sich ein Sujet wünschte, das nach zarten und schönen Klängen verlangt. Dieses Libretto kreist nach den Angaben der Verfasser um zwei Zeilen von William Butler Yeats; zwei Zeilen die besagen, des Menschen Geist müsse sich entscheiden «für die Vollkommenheit des Lebens oder des Werkes». Es exemplifiziert an der Figur Gregor Mittenhofers, des genialen Künstlers, einem Leitbild also, wie es dem ausgehenden 19. Jahrhundert lieb gewesen sein mag, einen

«permanenten Aspekt der menschlichen Situation», «das Nichtvorhandensein einer Identität von Gut und Schön, vom Charakter des Menschen und dem seiner Schöpfungen». Verwunderlich ist nun auf Anhieb, und offenbar für manch einen Betrachter geradezu anstößig, das Wie. Denn diesem Libretto eignet zugleich die herbe Geradlinigkeit, die hämmernde Strenge des Lehrstücks und die arabeskenreiche Anmut, die Eleganz, ja Schwerelosigkeit des klassischen Balletts. Es überglänzt, was wesentlich tragisches Geschehen ist, mit Ironie; es nimmt nicht selten sogar zu Posse und Grotteske Zuflucht; es tanzt unausgesetzt auf Messers Schneide. Aber: kann heute ein Mythos noch anders bewältigt werden? Und ist nicht letztlich überhaupt jedem Mythos ein Satyrspiel einbeschrieben?

Dem zusammenfassenden Blick offenbart sich die Folge von Zuständen, in die Auden und Kallman ihren Vorwurf aufgelöst haben, als eine Entwicklung, die in zwei Schichten vorwärtsdrängt — genau in den zwei Schichten, die nach Yeats nicht zur Deckung gebracht werden können. Da sind einmal die Schicksale der agierenden Personen, die bestimmte Veränderungen erleiden, da ist das Los einer Gemeinschaft, deren Glieder sich umgruppieren, ist das, was man Leben nennt. Auf einer anderen Ebene aber handelt die Oper von der Entstehung, insbesondere von der Vollendung eines Kunstwerks, und mit dem vollendeten Kunstwerk schließt sie denn auch. Leben und Werk nun sind aufs engste miteinander verflochten. Zu zeigen, wie sie verflochten sind, wie Zug um Zug das Leben sich umsetzt ins Werk, wie umgekehrt das Werk recht eigentlich das Leben konsumiert, das war die Aufgabe, vor die Henze sich bei der Vertonung des Librettos primär gestellt sah. Eine über alle Maßen schwierige Aufgabe, gewiß; und man begreift halb und halb die Kritiker, die davor den Kopf schütteln. Indessen: wäre es Henze gelungen, eine befriedigende Lösung zu finden, wenn nicht dem scheinbar so belasteten Ansatz spezifisch musikalische Möglichkeiten innewohnen würden? Und Henze hat eine Lösung gefunden. In Kürze: Er hat Mittenhofer, dem Meister, eine Tonreihe zu-

gewiesen, deren intervallische Ordnung anfangs die ganze Partitur beherrscht. Aus dieser Ordnung lösen sich nach und nach die jungen Liebenden, schaffen sich — so, wie sie auf der Bühne, im «Leben», mehr und mehr ihren eigenen Weg gehen — ihre eigene Klangwelt; eine Klangwelt, aus der am Ende alle fremden Einschlüsse getilgt sind. Diese neue Klangwelt stimmt überein mit der Klangwelt des Gedichts — denn mit der Erfüllung ihrer Liebe, mit dem Bergtod schenken Toni und Elisabeth dem Meister die «Elegie», das Werk. So spiegelt sich die einsinnige Beziehung zwischen den beiden Schichten, zwischen Leben und Werk, in der allmählichen Umformung des musikalischen Materials.

In ihrem bereits zitierten kleinen Rechenschaftsbericht verraten Auden und Kallman weiter, es sei ihr Ehrgeiz gewesen, «zu erfahren, wieviel psychologisches Drama und wieviel Profilierung der Charaktere mit den Konventionen des musikdramatischen Mediums noch zu vereinbaren sind». Die im Umriss sternförmige Anlage des Librettos mag damit im Zusammenhang stehen: im Mittelpunkt der Meister, eine eminent komplexe Erscheinung; um ihn herum eine Reihe von plan gezeichneten Typen — die Gräfin, Hilda Mack, Elisabeth, Toni, der Arzt. Typen, deren Verhältnis zu Mittenhofer dessen Wesen facettengleich aufteilen und nacheinander den egozentrischen Vampir, den lächerlichen Poseur, aber auch den hilflosen, unschuldigen Spielball seiner Gefühle und nicht zuletzt den seiner Sendung bewußten, unter seiner Sendung leidenden Menschen greifbar machen soll. Eine im Hinblick auf die Musik in mehr als einer Richtung fruchtbare und tragfähige Disposition. Kein Wunder, daß Henze sie sozusagen wörtlich übernommen hat. In der Tat hat er den Typen im wesentlichen je ein Leitinstrument an die Seite gestellt — der Gräfin das Englischhorn, Hilda Mack die Alt-Flöte, Elisabeth die Violine, Toni die Bratsche, dem Arzt das Fagott. Den Meister jedoch hat er reicher instrumentiert. Die Ausbrüche des selbstherrlichen Popanzens künden Pauken und Klavier an, zu meist übrigens in Verbindung mit einem aus Quartsprung und Halbtonschritten gefügten

Motiv, das, allgegenwärtig in den ersten Szenen, Mittenhofers Autorität versinnbildlicht; akkordisch gesetztes Blech kommt demgegenüber da ins Spiel, wo vom Werk die Rede geht, wo der Künstler spricht; das Horn endlich, gelegentlich vom Flexaton abgelöst, begleitet und unterstreicht jene Partien, in denen der «Held» sich von einer liebenswerteren Seite zeigt. Daß damit der Komponist auf denkbar einfache Weise jedem Auftritt sein charakteristisches Kolorit zu sichern und obendrein dem ganzen Stück größtmögliche klangliche Vielfalt zu gewährleisten wußte, braucht wohl kaum betont zu werden. Ein anderes aber: Die mehr oder minder eindeutigen Bezüge zwischen Figuren und Farben gestatteten ihm, tiefer zu loten, jeden Auftritt, ja jeden Dialog, jeden Satz auf seinen geheimen Sinn hin zu befragen und diesen Sinn, mochte es ihm nur wünschenswert erscheinen, beim Namen zu nennen. So schimmert denn durch die von der Musik gleichsam durchsichtig gemachte Szenenfolge das Netz von Beziehungen, das Auden und Kallman dem Stoff eingewoben haben.

Ich bin geneigt, schon im Buch zu Henzes neuester Oper eine vielleicht sogar einmalige Glanzleistung gegenwärtiger Librettistik zu sehen.

Was bleibt nun über die Musik zu sagen? Auch vor ihr herrscht etwelche Verwirrung. Die, welche bisher den Weg vom *König Hirsch* zum *Prinzen von Homburg* als den einzig möglichen Ausweg aus dem Seriellen und Henze demgemäß als den einzig wahren Musiker der jüngeren Komponisten-Generation zu feiern gewohnt waren, setzen — zumal in unseren Breiten — saure Mienen auf. Wogegen aus Kreisen, die der engagierten Avantgarde nahestehen, Lobsprüche von furchterregendem Ausmaß anklingen.

Die Gründe? Es wäre fraglos verfehlt, sie einseitig im Bereich des Strukturellen zu suchen. Denn Reihen, oder zum mindesten reihenähnliche Gebilde, hat Henze noch in der Großzahl seiner «italienischen», von der Canzone ausgehenden Arbeiten abgewandelt. Und darin, daß die Musik zur *Elegie* sich in genauer Parallele zu den Vorgängen auf der Bühne entfaltet, mit den Vorgängen

auf der Bühne wächst, gehorcht sie lediglich dem dramatischen Prinzip, zu dem der Komponist sich seit der *Undine* immer und immer wieder bekannt hat. Auch die Tatsache, daß sich die neue Oper als eine von Rezitativen unterteilte Kette von Arien, Duetten und Ensembles darstellt, kann wohl die Schuld nicht treffen — der Zug zur nummernartigen, auf Verdi und Bellini verweisenden Gliederung, in der *Elegie* durch die Gegebenheiten des Librettos vollends legitimiert, ließ sich bereits am *Homburg* ablesen. Ein anderer Aspekt der Partitur aber mag Unruhe gestiftet haben: die auffällige Differenzierung sowohl der klanglichen als auch der rhythmischen Komponente. Freilich sollte die Behandlung der Zeitwerte, zu der Henze hier gegriffen hat, den Kennern eigentlich nicht weiter zu schaffen machen, leitet sie sich doch in gerader Linie von den in der *Sonata per pianoforte* und im letzten Zwischenspiel aus dem *Homburg* geübten Verfahren her, wahrt durchaus die Grenzen, die dort innegehalten wurden und drängt sich dem Hörer nur deshalb stärker ins Bewußtsein, weil für einmal die Verfeinerung mit einer Vergrößerung Hand in Hand ging: neben körperlos schwebenden, frei fluktuierenden Szenen stehen solche, die ganz auf einem durchgehaltenen rhythmischen Muster ruhen und nicht selten so in den Ausdrucksbereich des Cool Jazz vorpellen. Die Konzeption des Klangs, genauer: eines ständig sich erneuernden, unausgesetzt in Bewegung begriffenen Klangraums dagegen hat, soweit ich sehe, in Henzes bisherigem Oeuvre kein Seitenstück. Möglich, sogar wahrscheinlich, daß die als Vehikel psychologischer Ausdeutung eingeführte Leitfarbentechnik gerade diese und keine andere Konzeption verlangt hat. Möglich im übrigen auch, daß dieselbe Leitfarbentechnik den Komponisten bei der Wahl des Instrumentariums maßgeblich beeinflußt, um nicht zuzugestehen: ihm erhebliche Einschränkungen auferlegt hat — das Orchester der *Elegie* umfaßt neben einer vergleichsweise geringen Zahl von «Melodieinstrumenten», neben solistisch besetzten Bläsern und solistisch bestücktem Streichquintett ein überaus reich ausgestattetes Schlagwerk. Fest steht jedenfalls eines: daß

alles in allem nach außen der klangliche Zugschnitt von Henzes neuer Oper unverkennbar an Boulez und die Boulez-Nachfolge gemahnt.

Schon öfters hat Henze sich von den Unternehmungen der Avantgarde anregen lassen. Nie ist er dabei den Dogmen der Avantgardisten mit Haut und Haar verfallen. Im Gegenteil: er hat in der Regel gerade da ganz zu sich gefunden, wo er fremdes Gut der eigenen Erfahrung einzuschmelzen versuchte. Sein schönstes Stück, die *Sonata per pianoforte*, redet diesbezüglich eine deutliche Sprache. Ähnlich verhält es sich nun in der *Elegie*. Der Umstand, daß genau die Reihe, die Hilda Mack zu Beginn ihres ersten Auftritts exponiert und der weithin auch das Material der späteren, so überdeutlich von Boulez zehrenden Koloraturen verpflichtet ist, der Umstand, daß genau diese Reihe gebrochene Dreiklänge enthält, Dreiklänge, die im weiteren Verlauf hörbar werden und in Verbindung mit dem Komplex Bräutigam/Braut/Liebe sogar thematische Bedeutung gewinnen — dieser Umstand spricht doch wohl für sich. Henze hat einmal mehr seine Palette bereichert. Und entstanden ist ein in allen Belangen verbindliches, ein packendes, ein mitreißendes Werk. Ein Werk von großer Klarheit und überwältigender Leuchtkraft. Ein Werk, das zwar nicht ganz die innere Spannweite des *Prinzen von Homburg* hat, das dem *Prinzen von Homburg* aber an Geschlossenheit, an Kohärenz überlegen ist. Eine Oper, in der sich der Durchbruch eines nach allen Seiten vollkommenen Stils kundtut.

*

Hans Werner Henzes *Elegie für junge Liebende*, im Auftrag des Süddeutschen Rundfunks komponiert, wurde am 20. Mai dieses Jahres im Rahmen der Schwetzingener Festspiele aus der Taufe gehoben. Die Aufführung hatte in jeder Beziehung ereignishaften Rang. Als sein eigener Regisseur war Henze vornehmlich darauf bedacht, der Musik Platz zu schaffen — und sowohl die Sänger (die schlicht als Sänger zu bezeichnen sich angesichts ihrer durchs Band weg hervorragenden darstellerischen Leistungen fast schon verbietet) als auch das von Heinrich Bender mit ungewöhnlicher Ausdruckskraft

geleitete Orchester der Bayerischen Staatsoper München wußten den Raum mit vibrierender Spannung zu erfüllen. Am Erfolg gab es denn auch nichts zu deuteln; noch und noch wurden sämtliche Beteiligten an die Rampe gerufen — der Komponist, die Autoren, der Dirigent, Helmut Jürgens (dem das ebenso zweckmäßige wie stilistisch einwandfreie Bühnenbild zu danken war), vor allem aber das Ensemble: Dietrich Fischer-Dieskau, der faszinierend wandlungsfähige Mittenhofer im Hauptmannesken Habit, Eva-Maria Rogner, die virtuose Hilda Mack, dann Friedrich Lenz (Toni), Ingeborg Bremert (Elisabeth), Karl Christian Kohn (Dr. Reischmann) und Lilian Benningsen (Carolina).

Nach der Premiere und den beiden Wiederholungen im Rokokotheater von Schwetzingen wurde die nämliche Aufführung am 11. Juni anlässlich der Festwochen in Zürich gezeigt; sie stand außerdem am 22. und am 31. August auf dem Programm der Festspiele von München. Die nämliche Aufführung, und doch nicht ganz die gleiche. Denn im Hinblick auf Zürich und München hat Henze drei Szenen aus dem abschließenden dritten Akt gestrichen; jene Szenen, in denen die Liebenden im Schneesturm sich dem sicheren Tod gegenübersehen. (Die gekürzte Fassung lag auch der englischen Inszenierung zugrunde, die das Glyndebourne Festival auf den 13. Juli vorbereitet hat.) Was den Komponisten zu diesem Eingriff zu bewegen vermochte, ist mir offen gestanden ein Rätsel. Gewiß, die drei gekappten Szenen nehmen sich, vom Buch her gesehen, einigermaßen tautologisch aus. Und des Dichters Lesung, in die sie münden, hat etwelche Mühe, sich ihnen gegenüber zu behaupten; ihre ausladende Breite nimmt den knapp und konzentriert gefügten Vokalisen, die für das Poem stehen, sozusagen den Wind aus den Segeln. Was aber ist von der unvermittelten Härte zu halten, mit der nun in der neuen Version die Sturmmusik auf eben diese Lesung prallt? Und wird jetzt, wo das wichtigste Bindeglied zwischen Leben und Werk entfällt, der Formsinn der Oper noch erkennbar?

Hansjörg Pauli

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

- Antwerpen*, Middelheimpark: 6. Biennale der Plastik (bis 15. 10.).
Gent, Museum voor Schone Kunsten: Gemälde und Kupferstiche von Georges Rouault (bis 5. 11.).

Deutschland

- Berlin*, Ehem. Staatl. Museen, Museum Dahlem, Kupferstichkabinett: Italienische Handzeichnungen der Renaissance (bis Ende Dezember).
— Galerie Meta Nierendorf: Deutsche Expressionisten (bis 12. 10.).
Bremen, Paula-Becker-Modersohn-Haus: Graphiken von Heinz Knoke (bis 8. 10.).
— Paula-Becker-Modersohn-Haus: Jahresausstellung der «Neuen Forum», Bremen: Künstler unter 30 Jahren (bis 22. 10.).
— Malerei und Graphik von Luis Neu (bis 22. 10.).
Dortmund, Museum am Ostwall: Louis Soutter (1871—1942), Zeichnungen (bis 29. 10.).
Essen, Museum Folkwang: Schwarz-Weiß-Graphik (bis 8. 10.).
Frankfurt, Historisches Museum: «Das naive Bild der Welt» (bis 15. 10.).
— Kunstkabinett: Gerhard Hintschich (bis 14. 10.).
— Karmeliterkloster: Neuerwerbungen des Museums für Kunsthandwerk 1956—1961 (bis 30. 11.).
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Bildteppiche von Hedwig Fischer und Spitzen von Leni Matthaei (bis 8. 10.).
— Kunsthalle: Holländische Zeichnungen der Rembrandt-Zeit (bis 15. 10.).
Hannover, Kunstverein: 49. Herbstausstellung, Niedersächsische Künstler (bis 15. 10.).
— Kunstverein: «Das naive Bild der Welt» (29. 10.—10. 12.).
München-Gladbach, Städt. Museum: Moderne französische Graphik (bis 8. 10.).

- München*, Neue Sammlung: Wandteppiche aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz (bis 8. 10.).
— Galerie Schuhmacher: Eduard Thöny, Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde (bis 10. 10.).
— Galerie van der Loo: «Künstler der Galerie», Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen, Skulpturen (bis Mitte Oktober).
Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein: Sammlung B. 1930—1960 (bis 8. 10.).

Frankreich

- Lille*, Palais des Beaux-Arts: Raphael, Zeichnungen (bis Oktober 1961).
Paris, Musée Rodin: IIe exposition internationale de sculpture contemporaine (bis 15. 10.).
Toulouse, Galerie Rive droite: Nouveau réalisme à Paris et à New York (bis 10. 10.).
— Musée Paul-Dupuy: Le haut Languedoc et les dessinateurs romantiques (bis 16. 10.).

Großbritannien

- London*, Arts Council Exhibitions: Tate Gallery: Max Ernst, retrospective 1909—1961 (bis 15. 10.).
— Colnaghi & Co. Ltd.: Old Masters, etchings and engravings (bis 28. 10.).
— National Gallery: The Bührle Collection, Masterpieces of XIX. Century, French paintings (ab 29. 9.).
— Crane Kalman Gallery: Paintings by Anthony Rossiter, Peter Crabtree, Bobbie Beswick (ab 18. 9.).
— Gimpel fils Ltd.: Paintings by Louis Le Brocquy (bis 7. 10.).
— Reid Gallery Ltd.: The recent paintings and drawings by William Goldsmith (bis 21. 10.).
— Roland Browse & Delbanco: Oil paintings by Norman Adams and Bornfriend (bis 15. 10.).
Manchester, City Art Gallery: Deutsche Kunst von 1400—1800 (24. 10.—10. 11.).

Italien

- Florenz*, Palazzo Strozzi: Internationale Antiquitätenmesse (bis 16. 10.).
Mantua, Palazzo Ducale: Andrea Mantegna e i Mantegneschi (bis Mitte Oktober).
Venedig, Palazzo Ducale: Carlo Crivelli e i Crivelleschi (bis 10. 10.).
— Palazzo Grassi: Arte e Complazione (bis Ende Oktober).

Österreich

- Linz*, Neue Galerie: Geschichte Österreichs von der Römerzeit bis heute (bis 29. 10.).
— Neue Galerie: Der Blaue Reiter und sein Kreis (bis 29. 10.).
Wien, Akademie der bildenden Künste: Henry Moore, Plastiken (ab 20. 9.).

Spanien

- Barcelona* und *Santiago de Compostela*: Romanische Kunst (bis 10. 10.).

Schweiz

- Aarau*, Kunsthaus: Eduard Spörri zum 60. Geburtstag. Eugen-Maurer-Gedenkausstellung, GSMBA Sektion Aargau — Jahresausstellung (bis 15. 10.).
Ascona, Casa Antica: Skulpturen des 9.—17. Jahrhunderts (bis Mitte Nov.).
Basel, Kunsthalle: Hans Stocker/Albert Schilling (7. 10.—19. 11.).

- Bern*, Galerie Spitteler: Claudévard — Willy Meister — Walter Simon (bis 14. 10.).
— Kunsthalle: Hans Aeschbacher (bis 15. 10.).
— Kantonales Gewerbemuseum: Gute Möbel (bis 15. 10.).
— Berner Schulwarte: Schülerarbeiten (bis 4. 11.).
Genf, Athénée: Baron Renouard — Gemälde (bis 5. 10.).
Lenzburg, Schloß: Aargauische Kunstschatze in Gold und Silber (bis 29. 10.).
Luzern, Hofgalerie: Edouard Samartino — Gemälde (bis 15. 10.).
— Bahnhofplatz: Luzerner Herbstmesse (bis 14. 10.).
Martigny, Comptoir de Martigny: Foire-exposition du Valais romand (bis 8. 10.).
St. Gallen, Industrie- und Gewerbemuseum: Altjapanische Brokate und chinesische Stickereien (bis Ende Oktober).
— Stiftsbibliothek: Mittelalterliche Klosterbücherei (Sept./Oktober).
— Kunstverein: Carl Liner, Zürich/Paris (15. 10.—19. 11.).
Thun, Thunerhof: Der Surrealismus und verwandte Strömungen in der Schweiz (bis 22. 10.).
Zürich, Helmhaus: Das Schweizer Buch 1961 (bis 8. 10.).
— Kunstgewerbemuseum: Gedächtnisausstellung Friedhold Morf (bis 29. 10.).
— Kunsthaus: Kunst und Kultur der Hethiter (bis 15. 11.).