

# Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **44 (1964-1965)**

Heft 11

PDF erstellt am: **08.08.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

# UMSCHAU

## ITALIENISCHE ZEITSCHRIFTENSCHAU

Es besteht kein Zweifel: die Rolle der literarischen Zeitschriften erreicht heute nicht mehr die Bedeutung, welche ihnen zwischen Goethezeit und letzter Jahrhundertwende zukam. Wielands *Teutscher Merkur*, Schillers *Horen*, das *Athenäum* der Brüder Schlegel, die *Revue des Deux Mondes* (die Rede ist natürlich von der Zeitschrift, die vor hundert Jahren erschien), Gides *N.R.F.*, Waldens *Sturm* — wo gibt es heute (trotz *Merkur*, *Frankfurter Heften*, *Akzenten*, *Neuen Deutschen Heften* und *Neuer Rundschau*) Periodica, die das literarische Leben nicht nur begleiten und kommentieren oder das über Presse und Rundfunk bereits Gesagte für die Nachwelt lediglich konservieren, sondern noch Epoche machen? Das Taschenbuch, die Taschenbuchanthologie hat das Erbe der literarischen Zeitschriften angetreten. Die kleinen und großen Skandale werden nicht mehr in den literarischen Zeitschriften ausgefochten, sondern in den Feuilletons der Tages- und Wochenzeitungen. Den wendigen literarischen Strategen ist das Tempo von Monatsheften für Hieb und Gegenhieb zu langsam. Was die Monats- oder Zweimonatsschrift über das langwierige Verfahren von drucktechnischem Satz und über die chronische Manuskriptschwemme nicht leisten kann, ist aber einigen Wochenzeitungen möglich: hier ist eine Form des Journalismus gefunden, die Tummelplatz für intellektuelle Ausstrahlung und Rezeption geworden ist. Das gleiche gilt für die Wochenendausgaben der *Neuen Zürcher Zeitung*, der *Süddeutschen Zeitung* oder der *Frankfurter Allgemeinen*, und mag auch nicht immer ein kluger Kopf unter dem raschelnden Blätterwald stecken: keinem Intellektuellen ist es peinlich, bei der Lektüre eines dieser Organe ertappt zu werden.

In Italien ist die Entwicklung noch nicht ganz so weit gediehen: das Taschenbuch hat sich den Kiosk noch nicht erobert, an seiner Stelle stößt man auf enzyklopädische fürs

traute Heim bestimmte periodische Veröffentlichungen, wie sie vor allem der Verlag der Fratelli Fabbri durchsetzte: die Bibel (ein in Italien recht unbekanntes Buch), die *Divina Commedia*, reich illustrierte Werke, die kompetent und zuverlässig kommentiert sind.

Die Tageszeitungen sind in Italien mehr noch als anderswo darauf bedacht, sich für ihr Feuilleton, die sogenannte *terza pagina*, die angesehensten Mitarbeiter abzujagen (so gelang es vor einem Jahr dem Mailänder *Corriere della Sera*, bei der Turiner *Stampa* den Journalisten Enrico Emanuelli für die Literaturseite der Sonntagsausgabe abzuwerben). In einem Land, wo ein großer Teil der Intellektuellen politisch oder gar parteipolitisch engagiert ist, stellt man nicht ohne Überraschung fest, daß Alberto Moravia, Mitherausgeber der linksstehenden *Nuovi Argomenti* seit Jahren zu den ständigen Mitarbeitern des rechtsliberalen *Corriere della Sera* gehört. Der den Schriftstellern konzedierte Platz ist aber auch auf der *terza pagina* recht gering: weder *Corriere della Sera* noch *Stampa* ersparen ihren Lesern in ihrem Feuilleton den täglichen Filmstar, der allenfalls durch ein gekröntes Haupt ersetzt werden kann. Einzelne Artikel der *terza pagina* sind durchaus von erstklassigen Verfassern, alles in allem ist das Feuilleton aber ein Konglomerat von Literatur, Reisebericht, politischem Klatsch und Schauspielersensation. In Deutschland hält es der Leser einer guten Tageszeitung nicht mehr für nötig, die Nachrichten des ohnehin schon recht umfangreichen Feuilletons noch durch eine Literaturzeitschrift zu ergänzen, falls er sich nicht ganz besonders für diesen Sektor interessiert; in Italien ist dies unerlässlich. Berichte über Theater und Konzerte, die bis Mitternacht dauern, kann man grundsätzlich am darauffolgenden Morgen lesen, was natürlich bedeutet, daß sie oft nicht *post festum* verfaßt wurden oder daß der Kritiker bereits in der großen Pause zur Re-

daktion eilte. Bei einem so hektischen Tempo der journalistischen Verarbeitung kultureller Ereignisse, bei einem so heterogenen Feuilleton steigen natürlich die Möglichkeiten für Wochenpresse und literarische Zeitschriften.

Die illustrierte Wochenpresse ist in Italien wesentlich nüchterner und zuverlässiger als die deutsche (es ist sicher kein Zufall, daß *Epoca* auf dem deutschen Zeitungsmarkt eine Lücke schließen konnte). Es gibt kaum in einem Land so eindrucksvoll illustrierte Wochenzeitungen wie den römischen *Espresso* und den römischen *Mondo*: hier ist ein sensationelles Bild selten Selbstzweck, sondern fast immer gesellschaftskritische Perspektive, wie sie ein so photogenes Land wie Italien und ein so photogenes Volk wie die Italiener in besonders eindrucksvoller Weise ermöglichen. Nur ganz selten findet man in italienischen Illustrierten — die Rede ist von *Epoca*, *Tempo*, *Europeo* — jene stilistische Misere und jene sprachliche Anonymität, die bei derartigen Veröffentlichungen in Deutschland gang und gäbe sind. Dies geht nicht zuletzt darauf zurück, daß es in Italien der Wissenschaftler und akademische Lehrer nicht verschmäht, seine Forschungsergebnisse der Öffentlichkeit in gut geschriebenen Artikeln zugänglich zu machen. Die strenge Trennung von Universität, Massenmedium und Politik, wie sie nördlich der Alpen trotz einiger Ausnahmen immer noch Norm ist, existiert in Italien nicht.

\*

Blickt man auf die Entwicklung der italienischen Literatur seit 1900 zurück, so waren für die Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg wenigstens drei Zeitschriften von hervorragender Bedeutung: vor dem Ersten Weltkrieg die von Giuseppe Prezzolini herausgegebene *Voce*, in den zwanziger Jahren die *Ronda*, in den dreißiger Jahren *Solaria*. Die *Voce* hatte ein für das damalige Italien einmaliges internationales Niveau. Sie war vor allem Ferment, auch weil ihre wichtigsten Mitarbeiter, der damals noch laizistische Giovanni Papini, der Triestiner Germanist Scipio Slataper und der im vergangenen August verstorbene Schriftsteller und Maler Ar-

dengo Soffici eher flammende Proteste und Manifeste zu verfassen vermochten als ausgereifte Leistungen. Ganz anders die nach dem Krieg erscheinende *Ronda*, die sich nach dem von den präfaschistischen Futuristen mitentfachten Konflikt wieder auf die nationale Geschichte und Literaturgeschichte besann. Die Schriftsteller der *Ronda*, zu denen der Kritiker Emilio Cecchi und der Romanzier Riccardo Bacchelli gehörten, entdeckten für ihre Generation — und das bedeutete für die Generation der Hermetiker — die Größe Leopardis.

Rückbesinnung auf die bis zu den Etruskern reichende Geschichte der Apenninhalbinsel, das mußte einige Mitarbeiter der *Ronda* in die Nähe des Faschismus führen, mochte es sich auch um eine entschieden unpolitischere Generation handeln als bei den Schriftstellern der *Voce*. Blickt man heute auf die Generation der «Hermetiker» zurück, so hat man den Eindruck, daß es sich dabei um die Vertreter einer Art «innerer Emigration» handelte. Je marktschreierischer Mussolinis Tiraden wurden, desto verschlüsselter wurde die italienische Lyrik, die sich mit Cardarelli, Ungaretti, Montale (und Quasimodo) wieder Weltgeltung verschaffte. Es gelang diesen Dichtern — so verwerflich die Haltung der Unengagierten unter ihnen der Nachkriegsgeneration erscheinen mußte — das Persönlichste, in ihrem Fall die schöpferische Freiheit, in den abgezielten Bereich ihrer unrhethorischen anti-d'annunzianischen Kunst hinüberzuretten. Politische Naturen gaben sich damit nicht zufrieden. Die Schriftsteller der in Florenz erscheinenden Zeitschrift *Solaria* lasen und übersetzten schon (oder noch) in den dreißiger Jahren Kafka. Sie taten es nicht zuletzt aus politischem Protest gegenüber der nationalistischen (und bald auch antisemitischen) Kulturpolitik des Faschismus. *Solaria* würdigte zum ersten Mal (nach Montale und Joyce und Crémieux) das Werk des Triestiners Italo Svevo und entdeckte damit ein Stück «kakanischen» Mitteleuropas, das nicht mit faschistischen Parolen, sondern mit größter Behutsamkeit assimiliert und «italianisiert» werden wollte. Svevo mit seinem jeder sprachlichen Norm Hohn sprechenden Ita-

lienisch bewies, wie regionalistisch das im *Ventennio* straff zentralisierte Land war. Blättert man heute in den alten Jahrgängen dieser florentinischen Zeitschrift, dann sieht man, daß sich hier bereits ein Jahrzehnt vor dem Zusammenbruch des Faschismus die führenden Vertreter des *Neorealismo* zusammenfanden (wie übrigens auch in der bald verbotenen Turiner *Cultura*).

In den Nachkriegsjahren fehlte es wie in allen vom Krieg betroffenen Ländern nicht an neuen Initiativen und Gruppenbildungen. Die erste italienische Regierung nach der Befreiung setzte sich aus Vertretern aller antifaschistischen Parteien (einschließlich der Kommunisten) zusammen. Nur wenige gaben sich Rechenschaft darüber, daß Wirklichkeit und Illusion bereits weit auseinanderklafften. In den Romanen und Filmen, die damals entstanden, schwingt noch etwas von der Euphorie, dem Enthusiasmus und dem leidenschaftlichen Drang nach politischer und sozialer Erneuerung mit, die das kulturelle Klima Italiens nach der Befreiung bestimmten (die «Befreiung» wollten die Italiener auch ihrem eigenen militärischen Beitrag nach 1943 verdankt wissen: nicht zuletzt deshalb bestehen sie bis heute mehr als andere Länder auf dieser Thematik).

Die von Elio Vittorini herausgegebene Wochenzeitung *Il Politecnico*, die dann aber bald nach einer ersten Krise vom Mai 1946 bis Dezember 1947 als Monatsschrift erschien, ist das wichtigste kulturelle Dokument der Nachkriegszeit. Die Redaktion der Zeitschrift war in Mailand, finanziert wurde sie von der kommunistischen Partei, verlegt von Giulio Einaudi in Turin, der das Gesicht des italienischen Geisteslebens in den vierziger und fünfziger Jahren entscheidend prägte. Nach kurzer Zeit wurde es klar, daß sich der sentimentale philokommunistische Überschwang Elio Vittorinis durch keine Parteidisziplin binden ließ. Der distanziert-kühle Dialektiker Palmiro Togliatti, seit 1944 Sekretär des PCI, war damals noch weit von der vor allem auch in kultureller Hinsicht «liberalen» Position des Memorandums von Jalta. In einem offenen Brief bezichtigte er Herausgeber und Mitarbeiter deviationistischer Tendenzen: «Die angekündigte Rich-

tung wurde nicht konsequent befolgt, im Gegenteil: allmählich rückte an ihre Stelle eine eigenartige Neigung zu einer Art enzyklopädischer «Kultur», bei der eine abstrakte Suche nach dem Neuen, nach dem Anderen und dem Überraschenden an Stelle einer objektbezogenen Wahl und Forschung trat, so daß Nachricht und Information (fast hätte ich mit einem häßlichen Wort aus dem Journalistenjargon «Varietà» gesagt) den Gedanken erdrückten.»

Ein großer Teil der italienischen Nachkriegspolemiken beruht auf dem Zusammenstoß zwischen der Parteidisziplin des Partito Comunista und dem subjektiven Sozialismus vieler italienischer Intellektueller, die nach dem ungarischen Aufstand in Scharen aus der Partei austraten.

Italien ist mit seiner faschistischen Vergangenheit leichter fertig geworden als Deutschland, nicht zuletzt deshalb, weil das vergleichsweise gemäßigte Regime Mussolinis Opponenten nicht mit Stumpf und Stil ausrottete, sondern ihnen trotz aller Schikanen gerade noch Spielraum genug ließ, um sich politisch und geistig zu einer kompakten Widerstandsbewegung zu vereinigen. Das heißt jedoch nicht, daß es ganz an Schriftstellern fehlt, denen aus dem *Ventennio* noch eine «coda di paglia», ein feuergefährlicher Schwanz aus Stroh, anhaftet, mögen einige von ihnen auch inzwischen an den politischen Antipoden, auf der extremen Linken angelangt sein. Guido Piovene, ein auch in deutschsprachigen Ländern hinreichend bekannter Autor, mußte es erfahren, daß ihm der vergangene Jahr von der Jury des *Premio Viareggio* zuerkannte Preis für den Roman *Le furie* auf Grund eines Vetos des Geldgebers Olivetti nicht ausgehändigt wurde. Der Industrielle aus Ivrea sah offenbar nicht ein, warum er dem Antisemiten von ehemals unter einer veränderten politischen Lage auch noch einen Premio für seine längst erfolgte Konversion überreichen sollte. Cesare Cases nahm die kleine Affäre zum Anlaß, um in der in Mailand erscheinenden Literaturzeitschrift *Questo e altro* einige unzeitgemäße Betrachtungen über literarische Preise anzustellen (Todos caballeros, Heft 5). Cases, ein Meister des ironischen Pamphlets, verweist

den gekränkten Schriftsteller auf die *Verlobten* Manzonis, wo der bekehrte «Unge- nannte» sich in der Kirche den letzten Platz wählt: «und es bestand keine Gefahr, daß er ihm von irgend jemand streitig gemacht wurde; es wäre dem widerrechtlichen Anspruch auf einen Ehrenplatz gleichgekommen». Cases hat Piovene damit sicher überfordert, wie dessen Antwort zeigt. Und damit nicht genug: die sarkastischen Hiebe von Cesare Cases zeigen, daß sich auch in Italien Vergangenheit nicht «bewältigen» läßt. Piovene mochte sich vielleicht Illusionen darüber machen, daß es ihm durch einen literarischen Exorzismus gelingen würde, sich von seiner Vergangenheit zu lösen — vor zwei Jahren legte er bei Mondadori unter dem Titel *La coda di paglia* eine Art Rechenschaftsbericht vor —, aber die Tatsachen haben ihn wohl inzwischen eines anderen belehrt.

Gelegentlich stößt man auf die um die letzte Jahrhundertwende üblichen Umfragen und Enquêtes zu aktuellen Fragen der Literatur. Es wäre sinnlos, wollte man ihre Ergebnisse resümieren, weil dabei in der Regel minus fünf plus fünf gleich Null ergibt. Die Antworten werden außerdem seitens der Befragten zum Teil mit solchem Widerwillen oder solcher Selbstherrlichkeit gegeben, daß auch keine vergleichbaren Resultate entstehen. Viel ergiebiger ist hingegen das Sonderheft, wie es vor allem die von Enzo Paci herausgegebene «Rivista di filosofia e di cultura» *aut aut* pflegt. Zu ihrem Redaktionsstab gehören unter anderen der Musikwissenschaftler Luigi Rognoni und der Kunstkritiker Gillo Dorfles. Enzo Paci hat im vergangenen Jahr eine wichtige philosophische Schrift *Funzione delle scienze e significato dell'uomo* vorgelegt. Das Werk wurde zu einem Bestseller der wissenschaftlichen Fachliteratur. Paci und die Mitarbeiter seiner Zeitschrift versuchen eine originelle Synthese von Marxismus und Phänomenologie. Sie sehen in Husserl keinen Neuplatoniker, sondern den großen Nachfahren Descartes'. Paci und seine Schüler gehören zu den leidenschaftlichsten Gegnern der «idées reçues», der Gemeinplätze, der Dogmatik. Das muß gelegentlich zu Zusammenstößen

mit kommunistischen Doktrinen führen, welche danach streben, die ganze Wahrheit zu besitzen. Es muß der Fachphilosophie vorbehalten bleiben, über die Bedeutung von Pacis Ergebnissen zu urteilen. Wie aber auch immer dieses Urteil ausfallen mag: Pacis Gedanken gehören zu den wichtigsten Fermenten des heutigen italienischen Geisteslebens. Er unternimmt es in seiner Zeitschrift immer wieder, entscheidende Fragen unserer Epoche anzuvisieren. Eine der gelungensten Sondernummern von *aut aut* ist der zeitgenössischen Musik gewidmet (Jan./März 1964). Sowohl der Theoretiker Luigi Rognoni wie auch der Komponist Niccolò Castiglioni kommen zu einer Verdammung des akustischen Materialfetischismus. Gerade im Lichte der Phänomenologie, die immer vom Subjekt aus geht, wird eine radikale Ablehnung der Kapitulation vor dem «Material» möglich, die darauf hinausläuft, daß sich «die Technik gegen den Menschen auflehnt» (Rognoni), was letzten Endes den von Castiglioni beklagten «Verfall des Sinnes für Würde und Ethos der musikalischen Sprache» gleichkommt. Castiglioni sieht in dem Versuch, auf dem Gebiet der Musik eine *tabula rasa* zu schaffen, nicht nur ein sinnloses, sondern auch ein unmoralisches Unterfangen.

Schon vor einigen Jahren hatte Italo Calvino in seiner mit Elio Vittorini herausgegebenen Zeitschrift *il menabò* (Band 2, Verlag Einaudi, Turin 1960) vor der anstürmenden Flut der Objekte in der modernen Musik, Kunst und Literatur gewarnt. Calvino sah in den Romanen der «école du regard», dem lediglich registrierenden Verismus der italienischen Dialekt- und Jargonliteratur, in der seriellen Musik und in der biomorphen Malerei eine gefährliche Akzentverlagerung auf das Material, zu dessen bloßem Diener sich Musiker und Künstler erniedrigten. Der Bericht über die XXXII. Biennale in Venedig von Gillo Dorfles (*aut aut*, September 1964) gehört in diesen größeren Zusammenhang. Der Kritiker erinnert daran, wie die Kunst der letzten Jahre immer mehr auf eine bloße Zufälligkeit hintrieb, welche jede bewußte Tendenz und jede Möglichkeit zu klarem Urteil zu zerstören drohte. Dorfles sieht in

der Wiederkehr des «gestalthaften, kompositiven und ikonischen Elements» in Malerei und Plastik das hervorstechende Merkmal der letzten Biennale, mag es sich nun um ungegenständliche (Soto, Bury, Kemeny, Castellani) oder gegenständliche (Vacchi, Frances, Guerreschi) Kunst handeln.

Endlose Diskussionen wurden in Italien in den letzten Jahren um Hochsprache, Dialekt und Jargon geführt. Ausgangspunkt der Debatten war und blieb die inzwischen auch von der Nachhut militanter Kritik zur Kenntnis genommene Unterscheidung zwischen *langue* und *parole*, zumal da Schriftsteller wie Carlo Emilio Gadda und Pier Paolo Pasolini (um von weniger bekannten wie Lucio Mastronardi zu schweigen) dem Thema neue Aktualität gaben. Die Leidenschaft, mit der man in Italien über diese Dinge spricht, wird jeden befremden, der sich keine Rechenschaft darüber gibt, wie streng in den letzten Jahrhunderten die Scheidung zwischen Volksdichtung im Dialekt und Literatur in der Hochsprache war und wie erdrückend sich in diesem Land die Autorität akademischer, politischer und dichterischer Rhetorik auswirkte.

Den italienischen Intellektuellen war es in den Jahren vor und nach dem Zusammenbruch vergönnt, sich politisch zu betätigen, Zeugen und Mitvollzieher einer entscheidenden Phase der Geschichte ihres Landes zu sein. Es ist natürlich, daß vielen unter ihnen der Abschied von dieser «heroischen» Epoche schwer fällt, obwohl gerade die echten Vertreter des Widerstandes sich darüber im klaren sind, daß sich Situationen nicht künstlich verlängern lassen: einerseits wird man durch eine «romantische» Einstellung dem *hic et nunc* des historischen Augenblicks nicht mehr gerecht, andererseits beharrt man auf einer passatistischen Problematik. Die Thematik des Widerstands, der *resistenza*, ist heute Gegenstand der Geschichte, mag sie auch immer noch wichtiger Motor des politischen Lebens in Italien sein, sie wird aber pure Rhetorik und Historienmalerei, wo es sich um die simple Schwarzweißzeichnung von komplexen historischen Zusammenhängen handelt.

Beim Durchblättern italienischer Zeit-

schriften kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die Nachfrage des literarischen Markts den literarischen Betrieb immer mehr institutionalisiert. Der «lancio» literarischer Neuerscheinungen ruft die go-getters der literarischen Halbwelt auf den Plan: wie sehr auch den Berufsliteraten angesichts der Frankfurter Buchmesse das kalte Entsetzen faßt, zeigt etwa die Erzählung «L'opzione» von Vittorio Sereni, Cheflektor bei Italiens größter Buchfabrik, dem Verlag Mondadori (*Questo e altro*, 8). Was soll man davon halten, wenn eine Gruppe junger ehrgeiziger Schriftsteller, die sich alle schon durch Zeitschriftenartikel oder kleinere Buchveröffentlichungen hervorgetan haben, plötzlich mitten im Jahre des Heils 1963 eine «Gruppe 63», den «gruppo 63» gründen? Schon der Name wirkt wie ein Plagiat und verheißt nichts Gutes. In Palermo tat man sich zum ersten Mal zusammen, und der Verlag Giangiacomo Feltrinelli machte einen ansehnlichen Band aus dem dort Gebotenen. Inzwischen tagte man zum zweiten Mal: in Reggio Emilia. Aus der dortigen Gegend stammt nämlich der Begabteste unter den meist etwa Dreißig- oder Vierzigjährigen, Elio Pagliarani. Hier machen Schriftsteller aus Worten Ware (als ob sie dies nicht ohnehin schon mehr würden als einem lieb sein kann). Gerade zu diesem Thema hat sich Sartre in seiner Autobiographie unmißverständlich geäußert (cfr. Sartre-Sonderheft der Zeitschrift *aut aut*, Juli 1964): «pour avoir découvert le monde à travers le langage, je pris longtemps le langage pour le monde». Dank dieser Klarheit über eine scheinbare Antinomie entsteht jene Dialektik, die es Sartre ermöglicht, Schriftsteller zu sein.

Schon diese Rundschau (der von Luciano Anceschi herausgegebene *Verri*, die in Rom erscheinenden *Nuovi Argomenti* und der in Florenz redigierte *Ponte* sollen bei nächster Gelegenheit untersucht werden) zeigt, wie spezifisch italienisch die Argumente zum Teil sind. Es verwundert daher nicht, daß der von drei Verlegern (Suhrkamp, Julliard, Einaudi) angeregte Versuch einer internationalen, gleichzeitig in drei Sprachen erscheinenden Zeitschrift scheiterte. Im *menabò* 7 wurde vergangenes Frühjahr die Probenum-

mer «Gulliver» or vorgelegt. Europäische Avantgarde von Vittorini zu Johnson, von Graß zu Genet, von Heißenbüttel zu Pasolini ist darin vertreten. Aber, so fragt man sich, was hat Enzensbergers «Theorie des Verrats» mit Jean Genets sexuellen Pubertätsproblemen zu tun, was das «Orakel des Mehlwurms» von Günter Graß mit Italo Calvi-

nos soziologischer Studie zur «Arbeiter-Antithese»? Es wäre illusorisch, wollte man Konvergenzen suchen, wo keine vorhanden sind, und wollte man kulturelle und sprachliche Grenzen übersehen, die man nicht aus dem Weg räumt, indem man sie ignoriert.

*Johannes Hösl*

## DAS ITALIENISCHE STILLEBEN

### *Zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich*

Die Ausstellung «Das italienische Stilleben von den Anfängen bis zur Gegenwart» verdient aus verschiedenen Gründen die Aufmerksamkeit nicht nur der Fachleute, sondern auch des breiten Publikums. Zunächst einfach deshalb, weil sie in Zürich wieder einmal ältere europäische — in dem Fall italienische — Kunst zum Gegenstand einer Veranstaltung macht, somit einen Bereich, der außerhalb Italiens ohne wirklich zwingende und triftige Anstöße kaum mehr ausstellungsmäßig praktikabel ist: die Leihmüdigkeit erweist sich heute angesichts der überall waltenden Ausstellungsinflation als unüberwindliches Hindernis. Das Faktum jedoch, daß mit dem italienischen Stilleben ein bisher kaum bekanntes Feld erschlossen wird, bestimmte die Museen und privaten Leihgeber zum Entgegenkommen und zur Mitarbeit. Auch der kritische Beobachter des heutigen Ausstellungsbetriebes wird dieser Schau italienischer Stillebenmalerei sowohl die unmittelbar ästhetisch-künstlerische Erheblichkeit wie den wissenschaftlichen Sinn nicht zu bestreiten vermögen; hierin beruht die Rechtfertigung des Unternehmens. Es antwortet zudem einer ganz bestimmten wissenschaftsgeschichtlichen Situation; es ordnet sich ein in einen umfassenden, epochalen Prozeß, der seit rund einem halben Jahrhundert im Gange ist und der gegenwärtig den Zenit erreicht: die Erforschung der italienischen Barockmalerei. Die *Natura morta ita-*

liana erlebte im Seicento und im Settecento eine Blütezeit als eigenständige, äußerst fruchtbare Gattung. Aber das ist eine Einsicht jüngsten Datums; sie steht hinter der Konzeption der Ausstellung, die zum erstenmal eine erschöpfende Übersicht vermittelt über die italienische Stillebenmalerei in allen ihren regionalen Schulen und die sie tragenden Meister.

Es lohnt sich, bei der Frage flüchtig zu verweilen, warum das italienische Stilleben, das nun als wichtiger Zweig der italienischen Barockkunst freigelegt ist, derart lange ungebührlich vernachlässigt blieb. Einem genau umschreibbaren Vorurteil kommt die größte Schuld zu: bis weit ins 19. Jahrhundert hinein rangierte die Stillebenmalerei auf der untersten Stufe der künstlerischen Gattungshierarchie. Man verstand sie, am wenigsten in Holland, am ausgeprägtesten aber in Italien, dem klassischen Land der Kunsttheorie, als Genre mineur neben den «vornehmen» Aufgaben des Altarblatts und des religiösen oder mythologischen Freskos. Eigentlich hat erst die radikale thematische Unbefangenheit der modernen Kunst der kunsthistorischen Forschung die Augen geöffnet für die spezifischen Qualitäten der alten Stillebenmalerei, und zwar vorab der niederländischen. Daher rührt die Meinung, das Stilleben sei ein Reservat der nordischen Kunst. In der Tat hat die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, als sie in einem schöpferischen Auf-

bruch ohnegleichen ihr Hauptinteresse auf das irdisch gegenwärtige Dasein zu richten begann, um eine neue Welt der Sichtbarkeiten zu begründen, auch den belebten und un-belebten Dingen des Alltags — Tieren, Blumen, Früchten, Geräten — zur Wiedergabe im Bilde verholfen; sie hat eben den Erdkreis nach allen Seiten hin ausgeschritten: nichts ist ihr entgangen.

Dies kann man von der italienischen Kunst kaum behaupten. Für sie steht, aus antik-mediterranem Erbe heraus, die Figur des Menschen im Zentrum der künstlerischen Schöpfung. Der italienische Maler ist zuerst und zuletzt immer «historiographicus pictor», Gestalter des göttlich-menschlichen Geschicks, der göttlich-menschlichen Geschichte — er nimmt die großen Ereignisse wahr, in denen sich die Überlieferung des Geistes vollzieht. Indessen spielt dennoch auch in Italien die Stillebenmalerei, spielen die «*pictores rurales*» eine gewichtigere Rolle, als man bisher zu glauben geneigt war. 1952 wurde in der Pariser Ausstellung «*La nature morte de l'antiquité à nos jours*» der Beitrag Italiens zur europäischen Stillebenmalerei in wenigen ausgewählten Beispielen überschaubar; die Forschung erhielt neue Impulse, auch in bezug auf die *Natura morta italiana*: alles ist in Fluß geraten; eine Fülle von neuem Material ist ans Licht getreten; bisher anonyme oder schwer faßbare Meister bekamen — und bekommen ständig noch — scharfes Relief, erlangen historische und künstlerische Anschaulichkeit. Die gegenwärtige Mostra zieht das Fazit dieser Bemühungen.

Die theoretische Verfemung, auf die das Stilleben in Italien stieß — mindestens im Umkreis der tonangebenden Akademien; das zahlreiche Vorhandensein von Stilleben auch in Italien zeigt, daß die Gattung genug Liebhaber besaß; die Bedürfnisse des Lebens sind ja immer stärker als die Vorschriften der Ideologien —, zeitigte freilich gelegentlich seltsame Resultate und Konstellationen. Ein berühmter Fall ist der Neapolitaner Salvator Rosa; darauf hat neuerdings Robert Oertel mit Nachdruck hingewiesen. Rosa klagt häufig in Briefen, man fordere von ihm kleine «*quadri privati*», Stilleben und Landschaften

(auch die Landschaft zählt in der Blickperspektive der Akademien zum Genre *mineur*); eifernd erhebt er den Anspruch, als Meister der allegorischen und rhetorischen Gedankenmalerei am talentiertesten zu sein. In einer Satire über die Malerei greift er die reinen Fachspezialisten heftig an, um ihre Unbildung zu geißeln. «Den ganzen Tag malen sie Kürbisse und Schinken, kupferne Töpfe, Pfannen und Kessel, Teppiche, Vögel und Fische, Gemüse, Blumen und Früchte»; sie töten so die erhabenen Werte der traditionellen Kunst: «*e il costume, e l'idea va sotto sopra*». Trotzdem widmete sich Salvator Rosa dem Stilleben. Seine Blumenstücke allerdings sind nicht mehr erhalten; erhalten aber ist ein Stilleben, das dem Thema nach exzeptionell anmutet: es betrifft die «*Vergänglichkeit der Künste*», es handelt sich mithin um eine *Vanitas*. Das Motiv der *Vanitas* ist in der italienischen Stillebenmalerei nicht oft zu finden, im Gegensatz zur holländischen Malerei, wo es ein geläufiger Bildtypus war. Salvator Rosa konfrontiert die «*Schönen Künste*» — Musik und Dichtung, Malerei und Bildhauerkunst — mit den Symbolen des Todes. Allegorische Gedanklichkeit und vibrierend nervöse Augensinnlichkeit durchdringen sich auf einzigartige Weise. In diesem Spannungsfeld von hohem gedanklichen Anspruch und unreflektiert einfacher Schilderung alltäglicher Gegebenheiten vollzieht sich die Geschichte der *Natura morta italiana*, seitdem sie sich endgültig im beweglichen, von jeder architektonischen Bindung befreiten Staffeleibild verselbständigt hat — dank der revolutionären Tat des Caravaggio. Ein Gönner Caravaggios, der Marchese Vincenzo Giustiniani, überliefert ein denkwürdiges Wort des Meisters: «*Il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure* — Caravaggio sage, daß es ihm ebensoviel Sorgfalt kostete, ein gutes Blumenbild wie ein Figurenbild zu malen.» Caravaggios Ausspruch bedeutet die Mündigerklärung der Stillebenmalerei in Italien.

Daß der «*Fruchtkorb*» der *Ambrosiana*, das einzige gesicherte und erhaltene Stilleben Caravaggios, obgleich seine Ausleihung bereits zugesagt war, wegen eines Streites zwi-



schen italienischen kirchlichen und staatlichen Instanzen schließlich doch nicht nach Zürich kommen konnte, bedingt eine bedauerliche Lücke; dafür entschädigt die hervorragende Vertretung des caravagesken Stillebens.

Der Wunsch, die älteren Vorstufen der italienischen Stillebenmalerei in einem kleinen «Prolog» zu vereinigen — das Stilleben ist eine Schöpfung der hellenistischen Kunst; in römischer, pompejanischer Brechung spricht sie noch zu uns — blieb unerfüllt; die versagte Ausleihung des 1504 datierten Münchner «Jagdstilllebens» von Jacopo de' Barbari, das den Übergang markiert von der Tradition der Intarsien zum «reinen» Stilleben, raubte der vorgesehenen Gruppe das Hauptstück. Dafür verdeutlicht die Ausstellung, mit Vincenzo Campi und Bartolomeo Passarotti einerseits, mit Jacopo Ligozzi andererseits, zwei wesentliche manieristische Wurzeln der selbständigen *Natura morta italiana*. Campis «Früchteverkäuferin» und Passarottis «Metzgerladen» sind Parallelscheinungen zum Antwerpener Genrebild (Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer), das, noch in religiöser Einkleidung, doch so, daß die sakrale Thematik in einem exakten Wortverstand in den Hintergrund gerückt ist, ungescheut der alltäglichen Wirklichkeit huldigt. Die Pendantporträts eines Mannes und einer Frau von Ligozzi aus englischem Privatbesitz zeigen auf ihrer Rückseite, spätmittelalterlichem Brauch gemäß, unter Aufgebot eines wahren Arsenal an Vanitas-Symbolik, Memento-mori-Darstellungen von unüberbietbar veristischer, suggestiver Penetranz. Einzig in der Sphäre der deutschen und französischen Sepulkralkunst des 16. Jahrhunderts findet sich eine ähnlich radikale, gespenstische Doppelfiguration von blühendem Leben und Todesverwesung. Das von Testori dem lombardischen Frühbarockmaler Cerano zugeschriebene, bisher unpublizierte meisterhafte «Stilleben mit fünf Totenköpfen und einer Heuschrecke» (ihrem emblematisch-allegorischen Gehalt nach verkörpert die Heuschrecke den apokalyptischen Sendling der Hölle) ist in seiner Intellektualität und formalen Schärfe wohl eher toskanischer Provenienz; thematisch

nimmt das für Italien singuläre Werk ein Grundmotiv der Stillebenmalerei Cézannes vorweg.

Mit seinen Miniaturen von Pflanzen und Tieren, welche die Kenntnis Pisanellos und Dürers verraten, knüpft Ligozzi an die Überlieferung der mittelalterlichen Herbarien an. Diese naturwissenschaftlich «botanisierende» Strömung ist eine weitere Quelle der eigentlichen Stillebenmalerei; der Florentiner Bartolomeo Bimbi gehorcht ihr noch um 1700, wenn er verschiedene Kirscharten oder ausgefallene Produkte der Natur, etwa einen riesigen Schotenstrauch, katalogisierend konterfeit: die einzelne Frucht, die einzelne Pflanze besitzt da die Qualität personhaft unverwechselbarer Individualität.

In der caravagesken *Natura morta* des frühen Seicento — Höhepunkte sind die «Korbflasche mit Blumen» aus Forlì, die Cagnacci gegeben wird, und das verwandte Bostoner Bild — gewinnt das italienische Stilleben seinen bei allen späteren Differenzierungen konstant bleibenden Charakter: er beschlägt eine mittlere Gefühlszone; die mystisch religiöse Gestimmtheit des Stillebens in Spanien, die mit Zurbaran die sublimsten Grade erreicht, aber auch die intim auf den Existenzbereich des Menschen weisende holländische Interpretation, welche den Dingen eine Seele erteilt, auf «Mitlebenmachen» tendiert — diese Sicht ist dem italienischen Stilleben zumeist versagt. Es beläßt den Gegenständen (was in Einklang mit dem säkularen italienischen Kunstwillen steht) ihre in sich selber zentrierte Eigenbedeutung. Ein Drang zur «mise-en-scène», ein szenographisches, bisweilen rhetorisches Element bestimmt die Darbietung. Das bekundet sich vor allem im hochbarocken römischen und neapolitanischen Stilleben: Maler wie Cerquozzi und Michelangelo da Campidoglio verlegen das Stilleben ins Freie, sie verlandschaftlichen es, und Giovan Battista und Giuseppe Ruoppolo häufen auf gigantischen, überschwänglich prunkenden Gemälden Berge von Trauben, Melonen, Pfirsichen, Agrumen. Noch im 20. Jahrhundert, bei Giorgio De Chiricos und Carràs Stilleben der «pittura metafisica», erweist sich das Szenographische, nun in der Gestalt

unheimlicher, traumhafter Verfremdungseffekte und provozierender Kontraste, als maßgebliches Medium der Komposition.

Die ältere italienische Stillebenmalerei gipfelt, was die Zürcher Ausstellung entschieden deutlich macht, in dem Bergamasken Evaristo Baschenis und dem Neapolitaner Giuseppe Recco. Baschenis, den man den «Vermeer italiano» genannt hat, ist der größte italienische Stillebenmaler; mit seinen Stilleben aus Musikinstrumenten schafft er auf dem Gebiet der «natura morta» einen Inbegriff reinsten Italianità, kristallinische, gläserne Akkorde aus Volumen- und Raumschichtung voll magischer Präsenz. Giuseppe Reccos Bilder preisen die guten Gaben des Meeres, das Lebenssubstantz Neapels ist; sie versammeln weite Natur und strotzendes Dasein; Fische von courbethaftem Prangen tragen selbst im Tode den Anhauch saftiger, heroischer Vitalität und stehen in Bezug zum frei verströmenden Landschaftsraum.

Im 18. Jahrhundert erhält das italienische Stilleben durch Andrea Belvedere und die Guardi die elegante, duftig atmosphärische und tänzerische Gebärde des Style rocaille. Daneben geht eine Richtung einher, die archaisierend auf die caravagesken Anfänge zurückgreift; den Stilleben von Resani, Bosselli, Magini eignet eine stille, noble, an Charadin gemahnende Verhaltnheit.

Das Meisterwerk aber der Natura morta italiano des Settecento ist Giuseppe Maria Crespi «Bücherstilleben». Ursprünglich der Tür einer Bibliothek appliziert, bezeugt es ein Nachwirken der «trompe-l'œil»-Tradi-

tion. Vorgetäuschte motivische Unordnung enthüllt sich als vollendete künstlerische Ordnung; in sparsamster Farbstufung blüht ein wunderbar reicher malerischer Stoffillusionismus. Von hier aus betrachtet, empfindet man den allgemeinen Niedergang der italienischen Kunst im 19. Jahrhundert, der auch die Stillebenmalerei betrifft, um so schmerzlicher; lediglich Segantini überragt das Niveau des Provinziellen.

Der neue, mit Futurismo und Pittura metafisica nach 1910 einsetzende Aufschwung der Natura morta italiana hat, genau bedacht, mit dem Stilleben im traditionellen Sinn wenig Gemeinsames mehr. Die Stilleben, die von Carrà, Severini, De Chirico über De Pisis, Mafai, Scipione bis hin zu Guttuso in Italien gemalt worden sind, nehmen insgesamt teil an der seit Cézanne und dem Kubismus die moderne Kunst wesentlich prägenden Umwandlung alles Erscheinenden ins Naturemortehafte als Prinzip eines neuen Weltbegreifens. Bei Morandi jedoch scheint der Widerstreit von Traditionalität und Modernität in bedrückender Weise, wie selbstverständlich, geschlichtet; Anfang und Ende der Geschichte der italienischen Stillebenmalerei berühren sich in den Bildern Morandis, die die einfachsten Dinge des Alltags — Flaschen, Blumen, Schachteln, Lampen, Vasen —, ohne ihnen Gewalt anzutun, in die Sphäre reiner Kunst heben. Mit Recht gebührt dem Meister der Titel eines Schutzpatrons dieser Ausstellung.

*Eduard Hüttlinger*

## RUNDBLICK ÜBER DAS PARISER THEATER

*François Billetdoux'* neues Stück, das den Ruhm des jungen Dramatikers endgültig begründet hat, nennt sich eine «bürgerliche Epopöe», doch von «bürgerlichem Heldenleben» à la Sternheim kündigt es mitnichten. Karikatur und Anprangerung sind darin nur nebensächlich. Im Vordergrund steht, wenn auch getarnt, ein Lob des Entsagens, der Ab-

kehr von allem, was bürgerliches Leben ausmacht. Die ihm heute zujubeln, die Leser des konservativen «Figaro» vorab, beklatschen etwas, was sie für ihre eigene Person von sich wiesen.

Befremdlich unbürgerhaft lautet bereits der Titel: «Man muß durch die Wolken hindurchgehen.» Ein mystischer Appell, den

Madame Verduret-Balade aus weiter Ferne trifft, von wo der Leichnam ihres einstigen Geliebten in ihrem Landkreis eintrifft. Durch welche Wolken fordert er sie auf, hindurchzustoßen? Durch Mediokrität, Lebensunsicherheit, Angst vor dem Urteil anderer, durch die Klischees von Respektabilität also. Hinter sich lassen soll sie auch die Frömmerei ihres Sohnes, dem ihr Vorbild zu drückend auf den Schultern lag, der sich nun erhitzt und angstvoll der Erotomanie hingibt. Hindurch auch durch den gewaltigen Familienbesitz im Südwesten, den sie zum größten Teil dank erdrückender Tüchtigkeit aufgebaut hat.

Sie, «eine Gewalt, die vorwärtsgeht» bleibt, von diesem Anruf getroffen, plötzlich stehen. Ihre Lebensbilanz ist negativ: ein Familienimperium besitzt sie, aber ihre Söhne sind lebensuntauglich oder aus der Bahn geworfen. Auch sich selbst war sie nicht treu. Der Stimme der Liebe hatte sie sich verschlossen, das erfährt sie nun und ist nicht mehr bereit, weiterhin Kompromisse zu machen. Der Familienbesitz wird verkauft, der geregelte Lebenskreis zerstört. Sie, die sagte: «Was man ganz und gar nicht dulden kann, ist die Unordnung», gibt spät (zu spät?) die Ordnung preis. Sie schafft Leere um sich, sieht mit Gleichmut einen ihrer Söhne ruiniert im Selbstmord enden. Ist sie eine Mystikerin, eine Anhängerin des Zen? Wir erfahren es nicht.

Aber wir denken an Ursula Maria Törpe, die Inhaberin der Fremdenpension («Geh doch zu Törpe»), in der Lebensüberdrüssige sich versammeln und eines stets unerklärlichen Todes sterben. Hier wie dort schildert der Dichter eine Liquidation, welche eine Frau in unnahbarer Einsamkeit zurückläßt. Was mit ihr geschehen wird, erfahren wir nie. Nicht das Ergebnis ist für den Dichter wichtig, sondern der Weg, der dahin führt. Das war und blieb bis heute seine Stärke und seine Schwäche zugleich. Er fesselt durch das Aufdecken eines Menschenherzens, das aller Last des Materiellen, allen Äußerlichkeiten der Realität entschlüpfen will. Schmerzensvoll ist der Weg zur Entäußerung, der den Menschen zu den grundlegenden Wahrheiten, die sein Leben bestimmen, führt; daß er

uns als eine Schicksalsrealität fesselt, kann niemand leugnen. Auf den Gestalten, die ihn beschreiten, voll unnennbarem Drang nach einem Absoluten, liegt ein Zauber, dem wir erliegen, ohne ihn zu definieren. Denn ihnen wie auch dem dem Trunk verfallenen Paar aus «Tschin-Tschin» geht es um eine Höherführung, eine Intensivierung des Lebens immer aus dem Geist der Liebe. Von da kommt ihnen die Kraft, zu brechen mit dem Ererbten und von der Gesellschaft Aufgezwungenen, einem Käfig aus Gewohnheiten oder Konvention zu entspringen. In *Billetdoux*' Stücken spielt die Zukunft die Hauptrolle, mag auch von ihr nichts ausgesagt sein. In der Unbestimmbarkeit dessen, was die entscheidende existenzielle Wahrheit ist und im Menschen bewirkt, liegt nicht nur die Suggestivität alles Unvollendbaren, sondern auch die Schwäche des Dramatikers, der dieser Offenheit sich als eines bequemen Mittels der Komposition bedient. Der abrupte Schluß seiner Stücke, der keine Lösung bringt, hat darin seine Ursache. Lösungen setzen ein Ausklügeln voraus, das aber dem fernsteht, der seine Theaterkunst definiert als «eine Art, die andern zu lieben und mit den schwierigsten Mitteln voranzugehen auf dem Weg, der zur Wahrheit führt».

Sein Hang zur prallen Lebensintensität, die unweigerlich jede Enge des konventionellen Lebens sprengt, findet darin auch seine Begründung. Je mehr sich die Lebensmöglichkeiten standardisieren, um so sehnsüchtiger hält der Dichter nach dem Ausschau, was aus dem Rahmen fällt. Zerbrechen will er ihn freilich nicht für immer. Er ist kein Umstürzler, sondern sucht die Masse des Menschlichen zu erweitern. Eine Überfülle von Einzelzügen oder Nebenfiguren weisen auf diese barocke Seite seines Talents, das gerade seiner Freude an der Vielfalt wegen erhaltend, nicht revolutionierend ist.

Die Größe, die er jenseits der Banalität des bürgerlichen Alltags anstrebt, erreicht er nicht mit geschwelltem Ausdruck, sondern mit den geläufigen Worten aller Tage. Daß er des hohen Ausdrucks nicht bedarf, auch nicht des bedeutungsvollen sprachlichen Trommelwirbels, sondern es beiläufig äußert, beweist sein Dichtertum und verleiht eben

diesem Hohen Authentizität. Es kommt nie auf Stelzen und kostet keine Anstrengung, sondern wird ohne Krampf als das selbstverständliche Ziel erlangt.

Es verwundert nicht, daß Jean-Louis Barrault, der fürs weitgesteckte Maß Sinn hat, dieses Stück im *Odéon* inszenierte. Das voraufgegangene, eine Ballade zweier durch die Welt stromernder KZ-Entsprungener, war trotz hinreißender sprachlicher Kraft kein Erfolg geworden. Am Argot der Vagabunden, der hier monumentales Maß gewann, hatte sich die Kritik gestoßen; nach drei Wochen mußte das Stück abgesetzt werden. Diesmal ist jedoch der Triumph vollständig, als wollten Presse und Publikum dem Dichter gegenüber Unrecht wieder gutmachen. Nicht mehr wie letztes Mal auf dem Boulevard, sondern auf der prangenden Bühne des *Odéons*, der konsakrierenden Hochburg des literarischen Theaters, wird er aufgeführt. René Allio, Planchons hochbegabter Bühnenbildner, schuf Dekors und Kostüme sowie die verteilten Spielplätze, die der Scheinwerfer aus dem Dunkel herausleuchtet. Wie lichte Farbflecken tupfen sich die Szenen dem schwarzen Hintergrund auf. Den aus der Luft herabschwebenden Stellwänden entsprechen in gleicher schwebender Manier die vielen Expositionsszenen, in denen die Personen monologisieren, Bruchstücke von Charakterzügen aufdecken. Solchermaßen springend vermeidet die Exposition jeden dramatischen Zusammenprall, addiert Einzelbekenntnisse und zwingt zu beträchtlicher Verlängerung. *Billetdoux'* Vorliebe für stofflichen Überfluß gibt sie zudem ein übertriebenes Betätigungsfeld. Denn nichts täuscht darüber hinweg, daß die Nebenfiguren allesamt unser Interesse nicht wecken.

Mit der Darstellung Madame Verduret-Balades steht und fällt das Stück. Paris jubelt in dieser Rolle Madeleine Renaud. Ein Zeichen dafür, daß des Dichters tiefes Problem nicht erfaßt wird. Diese blendende Schauspielerin spiegelt nämlich mit Virtuosität und Herzlichkeit in allen Rollen die Französin mittleren Grades wider. Sie stellt Frauen voll Vernünftigkeit und Grazie auf die Bühne, deren Überlegungskraft nie zu

trüben, deren Schelmerei nie zu übersehen ist. Immer pendeln ihre seelischen Ausschläge um eine gleiche Mittellinie. In Madame Verduret gelingt ihr denn auch die Hausmutter, die den Kopf auf den Schultern trägt, auch die Gesellschaftsdame spielt sie aus. Als Herrin eines großbürgerlichen Hauses anerkennt man sie, die Ausweitung über diese Dimension hinaus glaubt man ihr hingegen nicht. Daß die von ihr gezeichnete Frau fahren läßt, was ihr teuer war, dünkt den aufmerksamen Zuschauer mehr eine Verblendung als höhere Einsicht. Die Unbedingtheit, mit der der Dichter sie zur Tiefe ihres Lebens vorzustößen heißt, scheint bei dieser Verkörperung einen sonderbar kauzigen Anstrich zu bekommen. Wer in seiner praktischen Vernunft und gesellschaftlichen Perfektion so geborgen ist, erliegt nicht Anwandlungen solch irrationaler Art am Ende eines der Ordnung und dem Maß gewidmeten Lebens. Den Parisern aber, die in Madeleine Renaud ein abgerundetes Bild der Durchschnittsfranzösin bewundern, gefällt gerade diese Unvereinbarkeit von Naturanlage und Rollenanforderung. Mißverständnisse, das Stück sowohl wie die Interpretin betreffend, verhelfen *Billetdoux* zu einem vermutlich dauerhaften Ruhm.

Die Aufführung von Brechts «Puntila und sein Knecht Matti» im *Théâtre National Populaire* bewies einmal mehr, wie unerfüllbar, weil auf Falschdeutung beruhend, die Liebe der Franzosen zu Brecht ist. Georges Wilson, der neue Hausherr im Palais de Chaillot, knüpfte mit dieser Premiere an Vilars Tradition eines Volkstheaters mit sozialbewußter Tendenz an. Es war selbstverständlich, daß er die Titelrolle sich selbst vorbehielt, und dies nicht allein, weil Vilar es mit den Stücken dieser Richtung so gehalten hatte, sondern die äußere Erscheinung des im Suff menschlichen Kapitalisten seiner Natur zu liegen scheint. Da lag bereits die erste Fehleinschätzung, die der Darstellungsmittel und -gewohnheiten. Wilson kann nicht anders, als Puntila in Molières Umkreis hineinzuführen. Daß er es mit einem Brecht der nachdoktrinären Ära zu tun hat, der im finnischen Exil Freude hatte, einen prallen, nicht nur vom sozialen Standpunkt aus zwiegespalte-

nen Charakter zu zeichnen, erleichtert diese farcenhafte, nicht sozialanklägerische Interpretation. Ein volkstümlicher Holzschnitt war auf der Bühne des TNP sehr viel weniger zu sehen als ein Daumier-Bild mit weichen Schatten. Ans sozial aufbegehrende und zugleich gefühlvolle 19. Jahrhundert lehnte sich Wilsons Gesamtkonzeption an, aber das blieb vor Presse und Publikum unbemerkt. Die Erklärung dafür ist einfach: Brecht ist der Theaterhausgott der Franzosen geworden, die ihn heute im Kampf gegen ein betuliches Vergnügungstheater der Boulevards ausspielen. Seine «Botschaft», vor allem die des Puntila, bewegt sie nicht, dafür besitzen sie seit langer Zeit Eigenes. Keinem Franzosen wäre die Analogie mit Beaumarchais' Figaro nicht in den Sinn gekommen, wenn er Matti seinem Herrn die Leviten lesen und im nächsten Augenblick seinen angriffigen Bon sens mit ergebnem Achselzucken gleichsam mit einem «Halten zu Gnaden» entschuldigen sieht. Eingefleischte französische Vorliebe für die Schwachen, welche den Großen der Welt unerschrocken die Wahrheit sagen, läßt Matti ohnehin die Sympathie des Publikums zufließen.

Die Aufführung im TNP zeigte freilich noch ein anderes, daß nämlich Brecht jetzt auch von der intellektuellen Rechten mit Beifall bedacht wird. Könnte man anders die Zustimmung des konformistischen «Figaro» verstehen, der sonst doch immer bei Brecht etwas stoßend Plebejisches gefunden hatte? Natürlich erleichtert der Puntila, dies pseudozialkritische Stück mit nur einer klassenkämpferischen Szene (die Klagen der abgewiesenen Bräute über die herzlosen Besitzenden) ein positives Urteil. Der Weg von der überlieferten Charakterkomödie, ja von La Fontaines moralisierenden Fabeln bis zu dieser biederländischen Ausgeburt des Menschenschindertums ist nicht weit. Von Puntila muß sich niemand betroffen fühlen, dazu ist er, der am Grunde seines Wesens Gutherzige, dem Schwachen viel zu wohlgesinnt, voll Fähigkeit des Mitleidens. Der Schwache aber, Matti, der nicht Partei ergreifende Knecht, hat er keine Verwandtschaft mit manchen Gestalten aus La Fontaines Fabeln, so unrevolutionär vernünftig wie er ist? In

Charles Denners wenig aufgipfelnder Diktion fiel es schwer, Mattis Abgangsverse über das zukünftige Los der Kleinen: «Den guten Herren, den finden sie geschwind / Wenn sie erst ihre eignen Herren sind» nicht mit der lächelnd beschwichtigenden Moral gewisser Fabeln zusammenzubringen.

So wird Brecht immer mehr «hineingeholt» in die bestehende Welt. Er wird beim Publikum des fashionablen Pariser Westens an die Überlieferung angeschlossen, somit konsumierbar und das heißt auch beklatschenswert wie Molière, Beaumarchais und Musset; kurzum wie alle, welche sich auflehnten gegen Herzensträgheit oder ungerechte Zustände im Namen menschlicher Echtheit, gleichgültig auf welcher gesellschaftlichen Stufe sie sich äußert. Die Franzosen kannten vor Brecht keinen Protest aus Proletariemilieu, oder wenn sie ihn kannten — etwa bei Jules Vallès — nahmen sie ihn seiner Larmoyanz und seines Mangels an Eleganz sowie geistiger Verbindlichkeit wegen nicht für voll. Brecht nimmt noch weniger ein Blatt vor den Mund, schockierte zuerst den französischen Bürger, schlug ihm tatsächlich «auf den Hut». Man mußte sich nur an den Ton gewöhnen; das ist inzwischen geschehen. Der Bürger hat seine Fassung wiedergefunden, er geht ins TNP und spendet Wilson als Puntila Beifall.

Bei ihm findet er überdies eine gewisse Gefühligkeit wieder, die Brecht auf deutsch nicht hat, die aber einen Teil der französischen revolutionären Sensibilität ausmacht. Sie stammt natürlich in erster Linie von der Übersetzung in die weicher artikulierende Sprache, in welcher sich seit zweihundert Jahren Umsturzfreude und Spießbürgertum häufig die Hand gaben. Ist etwa die Jakobinermütze etwas anderes als eine Schlafkappe, aber eine menschheitsanfeuernde?

Wilson hatte noch unter Vilars Leitung im TNP den «Galileo Galilei» inszeniert und darin ebenfalls die Hauptrolle gespielt. Schon damals war die mangelnde Umrißschärfe aufgefallen, ein schleifendes Tempo, das Freude am Ausspielen hatte und nicht darauf ausging, dem Zuschauer scharfen Wind ums Gesicht zu blasen. Dazu ist er selbst ein Schauspieler des schweren Atems,

der mit etwas eintöniger Sprechweise auf der Bühne ausladende Menschlichkeit entwickelt, die einem das Herz erwärmt, aber den kritischen Verstand nicht anstachelt. Was Brecht auf der Welt verlangte: Freundlichkeit unter den Menschen, läßt Wilson in reichem Maß spüren. Obwohl nicht korpulent, verleiht er durch innere Gutmütigkeit jeder Gestalt eine behäbige Silhouette. Für Dämonie, für die Verkörperung der Nachtseiten des Lebens ist er nicht geschaffen. Vielmehr haftet ihm etwas Groteskes an: als König Ubu geht er dem Zuschauer nicht mehr aus dem Sinn. Soll er einen Teufel, einen Schinder vors Auge stellen, gerät ihm alles immer noch ins Runde, Abgeschlossene, in dem wenig aufklafft, sondern die Gegensätze vermittelnd eingebunden sind. Stacheln gab es mithin bei diesem Puntilla keine zu spüren. Die mittlere Linie (nicht das Mittelmaß) des Gefühls und der Vernünftigkeit triumphierte.

Der mittleren Linie ganz und gar verlustig gingen Martha und George, das in sich zerfallene Ehepaar in *Edward Albees* «Wer hat Angst vor Virginia Woolf», das nach langem Zögern auch in Paris, im *Théâtre de la Renaissance*, zu sehen war. Amerikanisches Theater findet an der Seine fast immer Ablehnung, deshalb sieht man es auch so wenig. Man findet es dort, wenn nicht albern, so doch primär. Einsamkeit, Kontaktschwäche und daraus hervorgehende Hysterie sind den Franzosen nicht unbekannt, aus langer Tradition jedoch ist vorab die Folge der beiden ersten aufgefangen. Man wird Mühe haben, Beispiele hysterischer Seelenlage in der französischen Literatur zu finden. Hysterie stellt sich ein, wo jede Möglichkeit der Ableitung seelischer Stauungen fehlt; im Reich der unentrinnbaren Immanenz also. Das gerade werfen die Franzosen den jungen Amerikanern vor, daß sie den seelischen Katzenjammer nirgendwohin überleiten können. In einem Volk, das dem Konzept des Geistigen verschworen ist, dem Äußerungen in der empirischen Welt also eine Öffnung, ein Übersteigen zu finden erwartet, bezeugen Brutalität, Trunksucht oder sexuelle Perversionen ein dürftiges Menschenbild, nicht mehr als ein Provisorium, das überboten werden muß. A quoi bon, fragte jedesmal die Kritik bei

Tennessee Williams, Arthur Miller, aber auch bei Kopits «Armee Vater». Nicht, daß Albee diese Frage von den Lippen verdrängt hätte, da ihm aber eine fulminante szenische Realisierung zuteil wurde und zudem die gesellschaftliche Voraussetzung seines Stücks für eine französische Lebensauffassung nachempfindbar blieb, wurde ihm nun ein großer Erfolg zuteil.

Stärker als beispielsweise in der Berliner Aufführung mit Maria Becker, die auch in Zürich zu sehen war, trat unter Franco Zeffirellis Regie in Paris das Boulevardelement des Stücks in den Vordergrund. Wenn George und Martha sich eine seelische Messerstecherei liefern, gehen nicht entfesselte Dämonen aufeinander los, sondern fügen Menschen aus Langeweile und erstickter Hoffnung sich mit spitzer und ebenso hurtiger Zunge Stichwunden zu. Tatsächlich sieht man in dieser Prestissimo-Aufführung, wie schmerzhaft Sticheleien sein können, ohne doch je mehr als eben Sticheleien zu sein. Madeleine Robinson ist keine Martha mit seelischen Abgründen, aus denen, vom Whisky freigesetzt, Vampyre aufsteigen und sich über die Verzweiflung an der eigenen Existenz ausbreiten. So als unrettbar Verbissene gab Maria Becker diese Gestalt und machte aus dem Stück, das dem Konversationsgenre näher steht als dem psychologischen Drama eine Tragödie existenzieller Ausweglosigkeit, vor der uns schauderte. In Paris wird vor allem anderen das ätzende Konversationsstück betont, das häufig dem schwarzen Humor, in dem die Franzosen ja geübt sind, zum Recht verhilft. Ein Gesellschaftsspiel besonders grausamer Art, aber eben ein Spiel, das nie die Proportion der Abendeinladung übersteigt. Keine Cocktailparty mit metaphysischer Erhöhung wie bei T. S. Eliot oder mit Abgrundfahrten in Dostojewskische Seelenhöllen; nur ein böses, seelenzerstörendes Schnöden zu später Stunde.

Den Akzent darauf zu verlegen, verwundert nicht bei Lateinern mit angeborener Lust am Wortwechsel. Merkwürdig war freilich, daß George in Raymond Gêrômes Wiedergabe durch reichere Nancierung bald mehr ins Zentrum trat als Martha. Die Män-

nerzerstörerin wurde zu der vom Mann verderbten Verderberin.

\*

International betrachtet liegt, mit Ausnahme von Peter Weiß und seinem Marat-Stück, die Stärke der Theaterliteratur Deutschlands seit dem Krieg in dem, was auch in der übrigen Literatur bis vor wenigen Jahren ihre Hauptleistung war: die Aufbereitung objektiven Wissensstoffes möglichst unter Ausschluß eines persönlichen Phantasiebeitrags. Martin Walser, Siegfried Lenz oder Tankred Dorst zählen fürs Ausland nur als Lokalgrößen. Rolf Hochhuths «Stellvertreter» jedoch und nun Heinar Kipphardts «In der Sache J. Robert Oppenheimer» fanden schlagartig das Gehör des Auslands, ging es doch beide Male um Stoffe der gegenwärtigen Geschichte, um Szenenberichte historisch nachprüfbarer Tatbestände, mit einem Wort um Fakten, nicht um Literatur. Beide Fälle kennzeichnet die Geringfügigkeit des literarischen Talents der Autoren. Sprache ist für sie kein Ausdrucks-, sondern ein Informationsmittel, woraus folgt, daß in jedem Fall der Gegenstand als solcher weit mehr Bedeutung hat und dramatische Spannung in sich birgt als seine Bühnenform ihm geben kann. Wo Hochhuth die Dokumente beiseite legt, wird er trivial, wo Kipphardt seinem eigenen Untertitel gemäß «frei nach den Dokumenten» Szenenformen oder gar Bekenntnisse der handelnden Personen hinzufügt, lenkt er vom Wesentlichen ab, wird banal und verläppert das Interesse.

Die Berechtigung dieser Doppelperspektive wurde gerade dem Pariser Theaterbesucher deutlich wie vielleicht keinem zweiten, fanden doch beide Stücke im gleichen *Théâtre de l'Athénée* ihre Pariser Aufführung, beide in unvergleichlich viel strafferer und eindrücklicherer Form des Textes und der Bühnengestaltung, als das in Deutschland der Fall gewesen war. Heinar Kipphardt freilich stand Wochen zuvor im Mittelpunkt einer Auseinandersetzung, die ihn, beziehungsweise den Suhrkampverlag beinahe mit Jean Vilar, dem französischen Regisseur, Hauptdarsteller und — wie er behauptete — alleinigen Textverfasser vor Gericht zusam-

menzuführen drohte. Jean Vilar, der ursprünglich in der Kipphardtschen Originalversion die Rolle Oppenheimers spielen sollte, war, kaum lag Jorge Sempruns französische Übersetzung vor, von dem in Nebensächlichkeiten sich zerdröselnden Text entsetzt, denn darin fand er nicht mehr, was ihn an dem Stoff so angezogen hatte: das Problem des kollektiven Unrechts einem einzelnen, Hochbegabten gegenüber, der vom Staat, dem er Hervorragendes geleistet hat, einer inquisitorischen Untersuchung unterworfen wird, um seine verstecktesten Gedanken durchleuchten zu lassen. In Kipphardts Text spiegelt sich dieser Zentralgedanke nur diffus und ohne Nachdruck. Durch Oppenheimers Protestbrief gegen diese Fassung in seiner Ansicht über deren geistige Unzulänglichkeit bestärkt, zog Vilar aus den jedermann zugänglichen Akten der Washingtoner «Hearings» seine eigene Version aus, die er als alleiniger Verfasser zeichnen wollte. Es kam schließlich zum Vergleich. Vilar willigte ein, als Inspirationsquelle Kipphardts Namen zu erwähnen und ihm demgemäß Autorenrechte an seiner Bearbeitung einzuräumen.

In Tat und Wahrheit handelt es sich aber doch um das, was der Verlag bestritten hatte, um zwei verschiedene Stücke über das gleiche Thema. Es war sicher nicht Chauvinismus, der Vilar dazu antrieb, einen deutschen Autor vom Theaterzettel zu verbannen, wie der «Spiegel» es die Leiter des Suhrkampverlages sagen ließ; es ging hier vielmehr um entscheidende Unterschiede der geistigen Konzeption. Kipphardts Ziel war ein dokumentarisches Stück um eine Zentralfigur von höchstem wissenschaftlichem Rang, deren Entdeckung seinem Land überragenden Nutzen einbrachte und der nun spektakulär von diesem verfolgt wird unter dem Vorwand, mit dem Feind innerlich übereinzustimmen. Mögen ihm auch die Tatsachen des Verhörs die Grundlage liefern, die Tendenz, Oppenheimer im Sinne der überkommenen Dramatik zu heroisieren, ist nicht nur nicht gebannt, sondern an manchen Stellen unterstrichen. Der gewandte Fernsehautor weiß, daß ein Helden-Stück auch heute noch besser «ankommt», daß eine

Konfrontierung verschiedener, auch outriert gezeichneter Charaktere den Zuschauer mehr packt als eine streng gedankliche Thematik. Daher Film- und Tonbandeinblendungen, die etwas «Farbe» geben sollen, aber nichts anderes belegen, als daß der Dichter, der zu diesen Mätzchen der Präsentation griff, schwächer ist als sein Stoff.

Beim Kipphardtschen Drumherum setzte Vilar ein, getragen von der jahrhundertealten französischen Tradition der Reduzierung auf große Linien, der Zusammenfassung auf ein Zentrum zu. Alles die Aufmerksamkeit Ablenkende stuzte er weg. Bei ihm gibt es keine Filmprojektionen, keine Tonbänder und belehrenden Zwischentitel. Sämtliche Brechtanleihen fielen weg, das «Literarische» an Kipphardts Text wurde gekappt. Personen, die jener mit karikatürlicher Absicht einführt, den Luftwaffenexperten Griggs etwa, streicht Vilar. Manchmal geht diese Verknappung zu weit, so in der Chevallier-Affäre, bei welcher der Zuschauer einige Details mehr erfahren sollte. Nie kommt es aber so weit, wie in der «Zeit» zu lesen stand, daß «nahezu alle Oppenheimer belastenden Aussagen gestrichen» wurden. Im Gegenteil, sowohl in der Chevallier- wie in der Seaborg-Affäre macht Oppenheimer durch seinen Lakonismus einen zwiespältigen Eindruck, der durch Verteidigungsreden und durch entsprechendes Ausspielen nur abgeschwächt werden könnte. Das wurde besonders in der Zürcher Aufführung deutlich, die zwar ebenfalls viel Brecht-Rankenwerk unterdrückte, aber nicht den «theaterspielenden» Aspekt. Vilar liegt indes der Verzicht jeglichen «Theaterspiels» am Herzen. Er will die Bühne zur Stätte einer gedanklichen Auseinandersetzung machen, gleich weit entfernt von historischer Rekonstruktion wie von persönlicher Interpreta-

tion. So rollt vor uns ein Denkspiel aus der Wirklichkeit ab. Oppenheimers Person tritt dabei zurück hinter dem Hauptproblem des Verhörs der minuziösen Sezierung eines Lebens und Denkens. Daß er nach der Pause immer mehr ins Schweigen sinkt, den Zeugen den Platz räumt als ein zu durchleuchtender Gegenstand: Leben hinter der Milchglas-scheibe der Aussagen anderer, zeigt die bewußte Abkehr von jeder Heroisierung. Je weniger Affekt Vilar mobilisiert, je mehr er einen Menschen zur Sache macht, über die Röntgenstrahlen Aufschluß geben sollen, es aber im letzten nicht können, um so mehr breitet sich im Betrachter eine Bestürzung aus. Held dieses Stücks ist nicht ein Mensch, sondern tatsächlich die Geschichte, die wir alle erleben. Oppenheimer wird im Fortgang der Handlung anonym, Physicus als Jedermann, der selbstverständlich nicht zu einem pathetischen Schlußwort über die Wissenschaftler und die Sünde ausholt.

Daß ihn Vilar darum beraubt, zeigt auch dessen eigene Entwicklung, denn als Leiter des TNP hätte er es wahrscheinlich nicht unterdrückt. In der Tat wächst Oppenheimer in der Pariser Darstellung noch eine besondere moralische Kraft zu durch die hintergründige Analogie zu Vilars Schicksal selbst, der während seiner TNP-Zeit mehr als einmal kommunistischer Vorlieben angeschuldigt, einer ähnlichen Hexenjagd ausgesetzt wurde. Diese eigene Erfahrung schimmert durch seine Verkörperung Oppenheimers hindurch und macht, daß Darsteller und Dargestellter, beide Zeugen derselben Zeit und derselben Geistesverwirrung, sich gegenseitig vertiefen. Oppenheimers Zustimmung zu Vilars Fassung wird nun doppelt begreiflich.

*Georges Schlocker*