

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **46 (1966-1967)**

Heft 4

PDF erstellt am: **05.07.2024**

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

OSKAR KOKOSCHKA

Zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich

Am 1. März 1966 hat Oskar Kokoschka sein 80. Lebensjahr vollendet. Was lag näher, als aus diesem Anlaß den Künstler zu ehren mit einer großen Ausstellung seines Werkes während der Zürcher Juni-Festwochen? Das Kunsthaus besaß zudem für das Unternehmen auch «interne» Gründe: dank der Mottenschaft des Kunsthauses ist das Schaffen Oskar Kokoschkas gerade in Zürich schon früh und hierauf immer wieder der Aufmerksamkeit des Publikums empfohlen worden. Zürich spielt in Kokoschkas Entfaltung eine nicht unwichtige Rolle. Zuerst 1913 hingen Werke von Kokoschka — damals war er ein «zorniger junger Mann» — in den Räumen am Heimplatz, und seither erlosch der Kontakt nicht mehr; er zeitigte vielmehr 1927 und 1947 Gesamtausstellungen. Diejenige von 1947 ermöglichte es, kurz nach Kriegsende sich überzeugen zu können, daß die schöpferische Potenz des als «Entarteter» gebrandmarkten Künstlers ungebrochen geblieben war, ja daß sie mit den Mitteln der Malerei, in der Form gemalter politischer Allegorien einen eigenen Beitrag zum Widerstand geleistet hatte.

Die gegenwärtige Retrospektive entbehrt zwar dieser direkten Aktualität; sie konfrontiert kaum mit Unbekanntem. Dafür zieht sie in wohlausgewogenem Aufbau — das Spätwerk rückt gegenüber dem Kokoschkas Haupt-Geschenk an die Kunst des 20. Jahrhunderts bildenden Frühwerk nicht ungebührlich in den Vordergrund — die Summe aus der Lebensarbeit von Oskar Kokoschka: mit über 200 Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Theaterentwürfen, Leihgaben aus europäischen so gut wie aus amerikanischen Museen und Privatsammlungen.

Alle Schaffensperioden der entwicklungs-mäßig eine enorme Spannweite durchmes-

senden Kunst Kokoschkas sind in der Ausstellung gut veranschaulicht, auch Schlüsselwerke, um die schon heute die Aura eines Handbuchrummes webt. Die bedauerlichste Lücke wird durch die Abwesenheit der Basler «Windsbraut» von 1914 gerissen; dieses Gemälde ist nicht nur, als Hymnus auf die stürmische Liebe, die für kurze Zeit Kokoschka und Alma Mahler verband, ein autobiographisches Dokument ersten Ranges; der zunächst befremdliche Vorwurf (ein Liebespaar treibt in einsamem Boot auf dem Weltmeer) knüpft ikonographisch an die Paolo und Francesca-Thematik an und führt zugleich eine Grunderfahrung des 19. Jahrhunderts, zumal der Romantik, nämlich das Leitbild vom «naufragé», zu höchst persönlicher, traumhaft visionärer Ausprägung. In formaler und koloristischer Hinsicht setzt es einen absoluten Maßstab expressionistischer Malgewalt.

Kokoschkas Kunst kommuniziert wie keine andere von ähnlicher Größenordnung unseres Jahrhunderts mit einer umfassenden europäischen künstlerischen Überlieferung, ohne daß sie deshalb historisieren würde. Stilbildung und Tradition schließen sich bei Oskar Kokoschka nicht als feindliche Wesenheiten gegenseitig aus; sie wahren das Verhältnis einer lebendigen, fruchtbaren Spannung. Hierin vor allem beruht die Faszination, die diese Kunst auf die jüngeren Generationen ausübt, das heißt auf Menschen, welche weder die Zwischenkriegszeit noch viel weniger die Jahre vor 1914, in die der Aufbruch Oskar Kokoschkas fällt, als mitbetroffene Zeugen erlebt haben; immer wird ein noch so flüchtiges Gespräch über Kokoschka beim Phänomen seiner Traditionsverbundenheit verweilen.

Um ein einziges Beispiel zu erwähnen: die «Flucht nach Ägypten» (1911), das früheste Bild der «opaken Gruppe», die so

genannt wird, weil in den Werken dieser Zeit an Stelle der linearen, heftig erregten, unruhigen, psychoanalytisch orientierten Interpretation des Beginns eine weiche, nuancenreiche, schimmernde Farbmaterie und eine mystisch romantische, religiöse Gestimmtheit treten — die «Flucht nach Ägypten» also wirkt, stilgeschichtlich gesprochen, wie eine individuelle Antwort Oskar Kokoschkas auf Greco. Es bekundet sich die spezifische Form von Kokoschkas Einbildungskraft: sie bedient sich, und zwar jeweils von neuen Ansätzen her, einer wechselnden künstlerischen Überlieferung, um sie, aus eigener schöpferischer Machtvollkommenheit heraus, der eigenen Vision einzuverleiben. Die Wiederentdeckung Grecos ist ein Vorgang, der zu den bedeutenden geistesgeschichtlichen Ereignissen des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts zählt. Wenn einmal die Geschichte von Grecos Ruhm im großen Zusammenhang behandelt werden wird, dann wird, über das bloß kunsthistoriographische hinaus, in dieser Geschichte der Name Oskar Kokoschka eine nicht unerhebliche Relevanz beanspruchen dürfen.

Gerade in aller extremen Offenheit gegenüber der Tradition, namentlich derjenigen des österreichischen Barocks, zu dem sich Oskar Kokoschka auch im Wort bekannt hat, bleibt seine Kunst unverwechselbar sie selber; sie entzündet sich zu ihrer Eigenart im schöpferischen Dialog mit der Überlieferung.

Vielleicht hängt es damit zusammen, daß schon sehr früh zwei Repräsentanten ausgerechnet der akademischen, methodenbewußten Kunstwissenschaft, Max Dvořák und Hans Tietze, sich lobend zu Kokoschka äußerten. Dvořák, der Begründer der «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», verfaßte 1921 das Vorwort für Kokoschkas Mappenwerk «Variationen über ein Thema» mit einer Analyse der Porträtzeichnungen, die bis zum heutigen Tag vorbildlich geblieben ist. Hans Tietze legte seit 1919 in einer Reihe von Aufsätzen Zeugnis ab für Oskar Kokoschka; 1931 heißt es: «Kokoschka ist das entscheidende Erlebnis in meiner Beziehung zur Kunst gewesen. Nicht

als ob er mir an absoluter Qualität alle anderen künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart zu übertreffen schiene, aber weil er mir in entscheidender Stunde die ungebrochene Fortdauer der in den Werken der alten Meister lebendigen Schöpferkraft zur unmittelbaren Gewißheit gemacht hat. Auch heute ... ist er mir in höherem Grade als irgendein anderer derjenige Künstler, dessen Genialität durch alles Straucheln, Versagen und Enttäuschen hindurch immer wieder siegreich bleibt.» Der Maler selber aber hatte seinen Dank bereits vorweggenommen: mit dem Porträt des Ehepaares Hans und Erika Tietze-Conrat von 1909, das den in der Kunst des 20. Jahrhunderts fast ausgestorbenen Typus des Doppelporträts großartig vertritt.

Das Bildnis Tietze gehört zu den Frühwerken, mit denen der junge Kokoschka mehr als nur die fiebrig überhitzte, morbide Wiener Atmosphäre jener Jahre gestalterisch bewältigte. Diese Atmosphäre ist versammelt auch im Werk von Kokoschkas Lehrer Gustav Klimt, dem der Schüler 1908 den Gedichtzyklus «Die träumenden Knaben» widmete, und sie durchtränkt ebenso die Bilder von Egon Schiele. Aber wider die schönheitlich dekorative, ornamental prunkende, laszive Kalligraphie Klimts, wider die eher vordergründig von Angst und Eros geprägte Weltauffassung Schieles setzte Kokoschka ein in existentiellen Bereichen tiefer seelischer Erschütterung angesiedeltes Menschenbild voll halluzinatorischer, beinahe spiritistischer Kraft — dazu muß man sich an Else Lasker-Schülers Wort erinnern, das die Differenz hervorragend genau trifft: «Wo Klimt pflügt, gräbt Kokoschka die Wurzel aus.»

Die Bildnisse des jungen Kokoschka, diese durchfurchten Gesichter mit einer Haut, die wie zerkratzt, durchlässig, abgeschabt ist, erscheinen als Resultat eines schmerzhaften und zugleich penetranten psychischen Entblößungsaktes; es ist, als würde den Menschen eine Maske abgenommen, die Maske des gesellschaftlich Repräsentativen. Für sie alle gilt, was Karl Kraus 1910 «Pro domo et mundo» zu seinem Porträt von Kokoschka sagte: «Kokoschka hat

ein Porträt von mir gemacht. Schon möglich, daß mich die nicht erkennen werden, die mich kennen. Aber sicher werden mich die erkennen, die mich nicht kennen.»

*

Der Entwicklungsgang Kokoschkas mit den einzelnen Stilphasen ist häufig beschrieben worden und längst schon Allgemeingut unseres Wissens von der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. So mag es genügen, den entscheidenden Wendepunkt herauszustellen: 1919 erhielt Kokoschka, das «Ärgeris aus Österreich», eine Professur an der Dresdener Akademie. In den folgenden Jahren kam es zur Rezeption gewisser Aspekte des deutschen Frühexpressionismus der «Brücke» und des «Blauen Reiters». Intensive Leuchtkraft der Farbe verdrängt so gut die bohrende Seelenforschung wie den emotionellen Symbolismus; die Landschaft gerät mehr und mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit, bis schließlich, vital und unbekümmert, eine nachimpressionistische Synthese von Form, Farbe und Raum zum Träger einer mitunter schwärmerischen Weltfestlichkeit wird.

Um in die Wesensmitte von Kokoschkas Kunst zu stoßen, reichen indessen stilistische Kriterien nicht aus. Vielmehr hat man von dem zunächst schlichten, sozusagen statistischen, aber alles andere als selbstverständlichen Sachverhalt auszugehen, daß Oskar Kokoschka nicht nur Maler, Graphiker, Illustrator, sondern auch Schriftsteller, Dichter — als solcher ist er beispielsweise früher Anreger des deutschen Bühnenexpressionismus —, politischer Denker, Erzieher, endlich: Humanist ist. Hier wurzelt die Konsequenz, mit der Kokoschka von Anfang an den Menschen zum Leitbild der Gestaltung macht. Was Ortega y Gasset bereits 1924 auf die Formel «Vertreibung des Menschen aus der Kunst» gebracht hat, um die Herkunft der «abstrakten» Kunst zu diagnostizieren — dagegen bildet Kokoschkas Werk die mächtigste Antithese, einen einzigen Damm. Deshalb steht sinngemäß das Porträt im Zentrum seiner Kunst, nicht bloß das Porträt von Menschen, sondern auch

das Porträt von Städten und Landschaften. So wie die lange Reihe seiner Bildnisse sich im Laufe der Jahre zu einer Galerie berühmter Zeitgenossen wandelte, die noch immer Zuwachs erhält — ähnlich formiert die Summe der Städte- und Landschaftsgemälde so etwas wie eine Bestandesaufnahme, einen orbis pictus des alten Europa — gerade, weil der dramatische Impetus, mit dem die Konterfeigung erfolgt, das topographisch Vedutenhafte jeweils übersteigert in die Sphäre des Geschichtsträchtigen, allgemein Menschlichen hinein. «Ich konnte nie anders denken als räumlich», heißt es in einem Brief Kokoschkas an seinen Biographen Hans Maria Wingler. Im formalen Medium des Überschaubildes, in mächtiger panoramatischer, szenischer Dehnung, bieten sich diese Städte- und Landschaftssichten als eigentliche Erdlebenbilder dem Betrachter dar. Es überrascht nicht, daß das Stilleben in der romanischen Spielform der nature morte bei Kokoschka kein Lebensrecht hat; das frühe Meisterwerk des «Stillebens mit Hammel und Hyazinthe» ist die Probe aufs Exempel: hier erscheint die nature morte als nature macabre: Stilleben wird unheimliches Ereignisbild, dichterische Vision.

Dergestalt ist Oskar Kokoschkas Kunst visuelle Dichtung. In den politischen Allegorien der Kriegsjahre und in der humanistischen Allegorie «Thermopylae» gewinnt sie eine moralische, ethische Dimension. Hier hat auch Kokoschkas «Salzburger Schule des Sehens» ihren geistigen Ort: sie ist mehr als Ausbildung einer für das Künstlerische empfänglichen Optik; sie entspringt dem leidenschaftlichen Engagement am Menschen; sie möchte «Schule des Lebens» sein. Die Praxis des Malens und Dichtens wird bei Kokoschka durch ein reflektierendes Denken ergänzt. Es kreist mit Vorliebe um das Verhältnis von «Bild, Sprache und Schrift» — so lautet der Titel eines Aufsatzes von 1947. In all dem zeigt sich: Oskar Kokoschka ist ein Malerpoet. Nur darf das Wort nicht verstanden werden im vorbelasteten, biedermeierlich verengten Sinn des 19. Jahrhunderts; es muß genommen werden im alten ehrwürdigen Sinne des Horazischen Concettos «Ut pictura poesis — ut

poesis pictura», der bis in den Spätbarock hinein den Grundbegriff nicht allein der Kunsttheorie, sondern des künstlerischen Schaffens selber bildete. Aus dieser einheitlichen, jede puristische Aufteilung der

Künste nach Kategorien meidenden Schau bezieht das Werk Kokoschkas seine zwingende universale Struktur.

Eduard Hüttinger

DAS SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST IN ST. GALLEN

Am 4. und 5. Juni 1966 hat die Gallus-Stadt zum 67. Schweizerischen Tonkünstlerfest eingeladen. Obwohl St. Gallen unter den Schweizer Kleinstädten in kulturell-musikalischer Bedeutung an vorderer Stelle steht, muß eine solche Veranstaltung zum regionalen Ereignis werden. So hatte man denn das Fest aufs sorgfältigste vorbereitet; der äußere Rahmen fürs Gelingen war mehr als gesichert. Die Veranstaltung umfaßte außer der jährlichen Generalversammlung der Mitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins zwei Konzerte, einen Empfang mit Abendunterhaltung und einen Ausflug ins Appenzellerland.

Verständlicherweise lag das künstlerische Interesse bei den zwei Konzerten. Dabei kamen acht Kompositionen zu Gehör. Die Auswahl reichte von der Spätromantik bis zur Avantgarde. Man darf behaupten, daß verschiedene Sparten des zeitgenössischen schweizerischen Musikschaffens gleichmäßig berücksichtigt worden sind. Neben dem Traditionell-Rückwärtsgewandten ist auch dem Experimentell-Zukünftigen zur Diskussion verholfen worden. Daß sich dabei kaum geschlossene Programme ergeben können, fällt für einmal weniger ins Gewicht, so wenig wie die Tatsache, daß die Konzerte zeitlich und stofflich oftmals überdimensioniert sind, denn es handelt sich bei den Zuhörern doch meistens um Fachmusiker, denen Einfühlungsgabe und Ausharrevermögen abgefordert werden dürfen.

Das Abendkonzert in der Tonhalle bestand aus Orchester- und Chorwerken. Armin Schiblers «Konzert-Divertimento» für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Streichorchester ist — wie es der Titel sagt — leichtgewichtig-unterhaltend. Es

verrät das rasche und sichere Metier des Komponisten und gibt den Solisten ausgiebig Gelegenheit zu spieltechnischem Brillieren. Läßt es auch jede persönliche Profilierung vermissen, so besticht es in der Durchsichtigkeit des Stimmengeflechts und der Knappheit der formalen Anlage. — Auch Julien-François Zbindens «Concerto breve» für Violoncello und Orchester ist dem Divertierenden verhaftet, doch mit weniger Geschmack und Geschick. Die einzelnen Abschnitte dieses überbetont traditionell dreisätzigen Stückes sind ausladend-schwerfällig geraten. Dem Solo-Instrument sind dankbare spieltechnische Möglichkeiten eingeräumt, so daß es sich vorteilhaft zu präsentieren vermag; das Orchester dagegen kommt selten über Stütz- und Grundierungsfunktion hinaus. Christiane Henneberger-Mercier, auf deren Anregung das Konzert geschrieben worden ist, spielte es mit Eifer und verhalf ihm zu einem freundlichen Erfolg. — Richard Sturzenegggers «Drei Gesänge Davids» sind ein Konzert für Violine und Streichorchester. Dabei hält es sich — trotz äußerlicher Dreiteiligkeit — vom überlieferten Solo-Konzert fern, indem es sich an Textstellen aus den Büchern Samuel und den Psalmen inspiriert. Obwohl eigentliche Programm-Musik, vermag es dank seiner übersichtlichen Gliederung und der elementaren Klangschwelgerei auch dem nicht eingeweihten Hörer verständlich zu werden. Hansheinz Schneeberger, der dem Konzert schon verschiedentlich zum Erfolg verhalf, ist ihm auch diesmal ein überlegen gestaltender Interpret geworden. — Mit Robert Suters «Ballade von des Cortez Leuten» erreichte der Abend den äußerlich-dynamischen Schluß- und Höhepunkt. Für

Sprecher, Sprech- und Gesangchor und Orchester gesetzt, verwandelt sie die Brechtsche Textvorlage zu einer konzertanten Szene. Zarte klangliche Auffächerungen und geballte rhythmische Impulse vermengen sich zu bildhafter Dramatik, die trotz dem Zug zum Brutal-Primitiven stets differenziert-gegliedert bleibt. Hannes Maeder vermochte als Solosprecher sich nicht durchwegs gegen die ihn überflutenden Klangmassen durchzusetzen, so daß das Programmheft die mangelnde Textverständlichkeit zu kompensieren hatte.

Die Kammermusik-Matinee fand in der Aula der neuen Handelshochschule statt. So kontrastierend die optischen Eindrücke — man braucht von Kunstgeschichte nicht viel zu verstehen, um einzusehen, daß der Innenausbau dieser Aula etwas vom Geschmacklosesten ist, was in moderner Architektur geboten wird: Stirnwanddekoration, Deckenplastik, Scheibengemälde und Seitenvorhang gehen farblich-formal weder kontrastierend noch gleichlaufend eine Beziehung ein —, so divergierend die akustischen. Othmar Schoeck wäre dieses Jahr achtzig geworden. Darum und wohl auch deshalb, weil er während Jahrzehnten das St. Galler Musikleben bestimmte, sind seine «Gaselen» aus dem Jahre 1923 ins Programm aufgenommen worden. Aus seiner fruchtbarsten Zeit stammend, setzten sie sich — wenn auch distanziert — mit den damaligen neuen Klangmöglichkeiten auseinander und steigern Gottfried Kellers Verse in eine Tonsprache von Witz, Sarkasmus und Sentimentalität. Gotthelf Kurth gab seiner Baritonpartie überlegene Höhepunkte; Werner Heim

führte das sechsköpfige Begleitensemble zu Solistenleistungen von Prägnanz und Durchsichtigkeit. — Bei Klaus Hubers «Moteti-Cantiones» für Streichquartett haben sich frühere Eindrücke wiederholt: aufgefaserstatisch-meditativ, fügen sich dreizehn Miniaturen zu einem zwingend strukturierten Spannungsbogen von seltener Originalität. Das van-Wijnkoop-Quartett wußte selbst die entmaterialisiertesten Partikel zu klanglicher Evidenz zu steigern. — Hans-Ulrich Lehmann ist mit seinem «Mosaik» für Klarinette ein Virtuosenstück von dankbarsten spieltechnischen Möglichkeiten gelungen. Kapriziös-verspielt, elegisch-versponnen, verrät es in jedem Augenblick einen an französischem Geschmack geschulten Musiker. Hans-Rudolf Stalder brachte das ihm gewidmete Stück zu einem Publikumserfolg. — Mit Wladimir Vogels «An die akademische Jugend» wurde der lautstarke Schluß dieser Matinee gesetzt. Zweiteilig — der erste für gemischten Chor a capella auf Texte von Notker, der zweite für gemischten Chor mit neun Blechbläsern auf einen Text von Vadianus — visiert die tonalisierende Zwölftonreihe je den Texten zeitlich entsprechende Musikstile an: also einerseits den alten Motetus, andererseits Gabrielis Mehrchörigkeit. Trotz dem pädagogisch-humanistischen Impetus — sie sind 1962 zur Eröffnung der neuen Handelshochschule geschrieben worden — kommen diese Gesänge nicht über Gleichförmigkeit in Duktus und Kolor hinaus. Der St. Galler Kammerchor sicherte ihnen durch reine Intonation und präzise Rhythmik respektvollen Applaus.

Rolf Urs Ringer

CHARLES VEILLON-PREISE

Am 21. Mai fand in Lausanne die Verleihung der Charles Veillon-Preise statt, mit denen jedes Jahr die besten Romane deutscher, französischer und italienischer Sprache ausgezeichnet werden. Das Reglement sieht vor, daß nur solche Werke zur Beurteilung ge-

langen, die entweder vom Autor oder von anderer Seite eingereicht worden sind, doch dürfte diese Einschränkung kaum praktisches Gewicht haben, da literarische Preise bei Schriftstellern und Verlegern begehrt genug sind, um das Zustandekommen einer

repräsentativen Auswahl aus der Jahresproduktion sicherzustellen. So lagen der Jury für den deutschsprachigen Roman dieses Jahres über fünfzig Titel zur Begutachtung vor, und die Zahl der Bewerbungen von französischer Seite war kaum geringer. Bei der Wahl der Preisträger achtet die Jury darauf, nicht in den Sog des allgemeinen Literaturbetriebs zu geraten. Werke, die bereits Auszeichnungen erhalten haben, treten eher in den Hintergrund, was man angesichts des epidemischen Charakters der literarischen Preispolitik nur begrüßen kann.

Nach einer einleitenden Ansprache des Stifters Charles Veillon gaben die Präsidenten der Jurys die diesjährigen Entscheide bekannt und würdigten kurz die Leistungen der Laureaten. Die Preise gingen an *Georges Piroué* für seinen Roman *Une si grande faiblesse* (Denoël, Paris), an *Carla Vasio* für *L'orizzonte* (Feltrinelli, Mailand) und an *Barbara König* für *Die Personenperson* (Hanser, München). Unabhängig voneinander ließen die Herren André Chamson, Reto Roedel und Max Wehrli in ihren Begründungen das zwiespältige Verhältnis zum «nouveau roman» durchscheinen, das offenbar bei den Beratungen über die vorliegenden Bücher eine Rolle gespielt hat. Man wollte sich den Impulsen, die in den letzten fünfzehn Jahren von Frankreich ausgegangen sind, weder verschließen, noch sich zu ihnen bekennen, sondern die Möglichkeiten für alle Strömungen offen halten, die in ein wertvolles Ergebnis münden.

Man kann sich manchmal des Eindrucks nicht erwehren, daß gewisse Techniken, die zum «modernen» Roman zu gehören scheinen, der Entfaltung eines Talentes oft mehr hinderlich als förderlich sind. Dies trifft sicher auch für Barbara König zu. Die Personen, die in ihrem Roman auftreten, sind Aspekte einer einzigen Person. Die Phasen und Marksteine einer Entwicklung werden als Penny, Kai, Cyril, Sandra, Dombrowskaja,

Anatol, Nadine und andere verselbständigt und bilden zusammen den Menschen, von dem Novalis sagte, er sei eine kleine Gesellschaft. Die Aufspaltung der Person ist für den Leser eine Erschwerung, weil er jede Episode wieder in den Zusammenhang bringen muß, aus dem sie auf eine etwas künstliche Weise herausgenommen ist. Das Buch ist als die Auseinandersetzung eines Menschen mit sich selbst gedacht und soll die Erfahrungen vergegenwärtigen, die im Augenblick, da ein bestimmter Entschluß zu fassen ist, in der Erinnerung wieder aufleben. Aber man hat Mühe, die Personenperson herzustellen, denn die Personen ergeben kaum eine Person, sondern verharren in der Isolierung, die ihnen der Einfall des Autors aufzwingt. So zerfällt das Buch in Episoden, die sich nur widerwillig und nicht überzeugend zu einem Ganzen fügen. Dennoch hat der Roman Qualitäten, aber sie entfalten sich nicht aus dem Einfall, sondern gegen ihn, immer dann, wenn die etwas gesuchte Konstruktion in Vergessenheit gerät und die einzelnen Episoden ihr Eigenleben zur Geltung bringen. Die Szene, in der eine Begegnung im Café mit der Beobachtung eines Tropfens verbunden ist, der draußen an einem Ast entlang läuft, hängen bleibt und schließlich durch seinen Fall das Neue (im Roman Nadine genannt) anzeigt, verrät echtes erzählerisches Talent, ebenso wie die Geschichte vom Tanzbären, die als Beispiel dafür gelten kann, was die Befreiung vom Zwang der «originellen Idee» ergeben könnte.

In der Laudatio wurde denn auch betont, daß die Auszeichnung nicht im Hinblick auf den zugrunde liegenden Gedanken erfolge, sondern der lebendigen Erzählweise Barbara Königs gelte. Im Rahmen einer so umschriebenen Begründung wird man dem Entscheid der Jury gerne zustimmen.

Hans-Jost Frey