

Umschau

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 5

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

MARGINALIEN ZU EINER PAUL KLEE-AUSSTELLUNG

I

Am 5. Mai 1815 sandte Goethe an den jungen Frankfurter Bürgermeisterssohn Christian Heinrich Schlosser sein für die moderne Kunsttheorie noch gar nicht genug ausgewertetes «allgemeines Glaubensbekenntnis», das bezeichnender Weise auch in der großen Artemis-Ausgabe nicht abgedruckt ist:

«a. In der Natur ist alles was im Subjekt ist.

y. und etwas darüber.

b. Im Subjekt ist alles was in der Natur ist.

z. und etwas darüber.

b kann a erkennen, aber y nur durch z geahndet werden. Hieraus entsteht das Gleichgewicht der Welt und unser Lebenskreis, in den wir gewiesen sind. Das Wesen, das in höchster Klarheit alle viere zusammenfaßt, haben alle Völker von jeher *Gott* genannt.»

Paul Klee hat in einer programmatischen Schrift «Wege des Naturstudiums» 1923 das Subjekt-Natur-Verhältnis in einem Dreierschritt folgendermaßen erläutert:

«Die Art des Kunstbekenntnisses von gestern und des damit zusammenhängenden Studiums der Natur bestand in einer peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung. Ich und Du, Künstler und Gegenstand, suchten Beziehungen auf dem optisch-physischen Weg. Zu einer Vermenschlichung des Gegenstands führende Wege sind 1. der nicht-optische Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, 2. der nicht-optische Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung.» Zu diesem Immanenz-Transzendenz-Problem lieferte Klee eine eindringliche schematische Zeichnung und machte damit evident, was Goethe als Leitsatz seiner Altersmetaphysik aufstellte, daß ein unbekannt Gesetzliches im Objekt einem unbekannt Gesetzlichem im Subjekt entspreche.

Das Gesamtwerk Paul Klees stellt einen der grandiosesten Versuche klassisch-romantischen Geistes und der Naturwissenschaft dar, die Totalität von Innen und Außen auf dem Weg genetischer Hervorbringung bildnerisch darzustellen. Sein Werk einem breiteren Publikum immer von neuem zugänglich zu machen, gehört zu den vornehmsten Aufgaben eines Museums.

II

Daß es der Direktion des Berner Kunstmuseums gelang, Felix Klee zu einer ausgewählten «Nachlaß-Ausstellung Paul Klee» zu gewinnen, darf ohne Umschweife als wichtigster Schweizer Beitrag zum europäischen Kunstsommer 1966 gewertet werden. Es ist ein Teil jener Sammlung, die nach dem Tod der Gattin Paul Klees nicht dem imposanten Oeuvre der Berner Klee-Stiftung (sie enthält neben Skizzenbüchern und theoretischen Schriften insgesamt etwa 2500 Nummern) einverleibt wurde. Aus einem Bestand von 1300 Objekten wählte der Sohn Felix 200 Werke sorgfältigst aus, erweiterte sie durch knapp 50 Werke der Freunde (Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Marc, Münter, Nolde, Werefkin u. a.) zu einem kleinen Überblick über die Anstrengungen der Gruppen «Blauer Reiter» und «Bauhaus». Doch das eigentlich Erregende an dieser Ausstellung ist der Nachweis der künstlerischen Entwicklungsgeschichte Paul Klees von den frühesten Anfängen 1890 — eine zauberhafte Sommerlandschaft des 11jährigen zeigt schon erwachende Kompositionstalente — bis zu den zwei definitiv letzten, unbezeichnet gebliebenen Werken «Stilleben» und «Komposition mit Früchten». Dieser große, bisher nicht einmal in der 756 Nummern umfassenden Berner Retrospektivschau von 1956 aufgewiesene Bogen imponiert um seiner Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Dokumentation willen mehr als die

Aneinanderreihung von genialen Einzelwerken. Immerhin ist eine Gruppe von Spätwerken — «Der Schrank», «Abends am Meer», «Finstere Bootsfahrt», «Der Graue und die Küste» sowie das bereits erwähnte «Stilleben» — als Zeugnis letzter Meisterschaft durch Beschreibung oder Reproduktion allgemein bekannt.

Ich habe schon manche Klee-Ausstellung kleineren oder größeren Umfanges gesehen, doch mir ist keine in Erinnerung, die für jede Entwicklungsstufe mit so einprägsamen Beispielen gerade auch als Zeugnisse der Bemühung aufwarten konnte wie diese kleine Schau. Erneut wird uns Paul Klee als einer der einfallsreichsten, musikalischsten und neben Picasso universalsten Maler-genies des 20. Jahrhunderts vorgestellt. Sein Eingebundensein in den letzten europäischen Gemeinschaftsstil um die Jahrhundertwende — Art Nouveau und Naturlyrismus —, aus dem er sich schnell emporwand, wird ebenso belegt wie die Begründung eines ureigenen, nachfolgelos gebliebenen, aber für die Folgezeit eminent einflußreichen Stils, den ich einen polyimagen nennen möchte. Das Imaginative, das selbst den stumpfsten Betrachter unsrer Gegenwart als Schlüssel zum Verständnis der Kunst unsres Jahrhunderts auffallen mag, ist bei Paul Klee ganz wörtlich zu nehmen. Will Grohmann hat in seiner großen, Werner Haftmann in seiner kleineren Studie über Klee den Begriff des Imago näher erläutert, so daß wir hier nicht weiter darauf einzugehen haben. *Polyimago* scheint mir Klees Schaffen insofern zu sein, als das Geviert eines Bildes den Zusammenfall der verschiedenen Wortbedeutungen «imago» (Lat. Ahnenbild, Abbild, Traum-bild, Idee- und Erscheinungsbild) bildnerisch darzustellen scheint, darüberhinaus aber auch noch jedes einzelne Bild Form- oder Farbglieder enthält, die sich zu einer zusammenhängenden Assoziationskette reihen ließen, eine eigene Tagebuchstelle belegend: «Ich bin ein Kristall, abstrakt mit Erinnerungen» (Nr. 951/52). Nehmen wir eine solche Aussage mit einer anderen zusammen, wo er davon spricht, mit einer Urschöpferlust — ähnlich der, die an «ihm Großes tut» (Nr. 141), Gottes nämlich,

dem er gleich werden möchte — im Glas-haus zu sitzen und alles Vorüberziehende mit «eiserner Faust, was Modell war in Materie zum Werk umzubrechen» (Nr. 690), so haben wir ein anschauliches Bild für Paul Klees schöpferische Intentionen. Es ist die Suche nach einem «schöpfungsursprünglicheren Punkt» (ein Wort das er einmal dem gegenstandsverhafteteren Franz Marc entgegenhielt), wo alle Hervorbringung Zeichen und Bezeichnetes zugleich ist. An diesem Ort wohnt der Traum, der «Schöpfung näher zu sein» als andere *und* das Wissen «noch lange nicht nahe genug», wie die letzten Zeilen seines Grabspruches lauten. Selbstbewußtsein, alles vollbringen zu können, und Selbstkritik an der Wirklichkeit des Geschaffenen, an der neuen Welt in der Welt, liegen unmittelbar nebeneinander. Die Grenze wird erkannt, und der gleichsam vom Tod geführte Stift kritzelt auf das letzte, unvollendet gebliebene Fragment, das der von einer heimtückischen Hautkrankheit seit 5 Jahren langsam innerlich Erstickende auf dem Maltisch zurückließ, die Worte: «Sollte alles denn bewußt sein? Ach, ich glaube nein!» Unzählige Formen, Zeichen, Formeln, Chiffren, Analogien für Gegenständliches wurden ins Bewußtsein gehoben und mußten wieder vergessen werden, um alles leblos Modellhafte immer von neuem umzuschmelzen in das lebendig Mythische symbolschaffenden Lebens. Klee als Schöpfer eines neuen Mythos hat noch keine deutende Würdigung erfahren, es wäre an der Zeit!

III

Die Ausstellung beginnt in einem Vorraum mit Werken der Spätzeit und den 1921 entstandenen Kasperlefiguren, womit geschickt ein Klees Leben begleitender Doppelaspekt «Ernst-Heiter» (wie ein in der Ausstellung gezeigtes Blatt von 1923 heißt) sogleich aufgewiesen wird. Ernste, schwere Zeichen, mit grober Kleisterfarbe vorgetragen, stehen gleichnishaft für lapidare Urlaute oder Urverhältnisse. Ein rotes, von schwarzen Balken eingefäßtes Feld ist betitelt: «Der

Schrank». Er hat keine Tür, kein Schloss, kein Profil, statt tragender Füße nur zwei radähnliche Ballen, die ihn aus dem Bild zu rollen scheinen. Ein erschütterndes Gleichnis für das eingeschlossene, vom Tod umklammerte Leben, das von der Bildfläche rollt. Das als «Komposition mit Früchten» bezeichnete, oben erwähnte Fragment kann auch nur als lose Aufzählung von Umrissen erinnerter Abbilder bezeichnet werden. Versatzstücke eines unglaublich reichhaltigen Formenschatzes, den er selbst gehoben. Doch man sollte dieses eineinhalb auf ein Meter große Fragment für eine künftige Katalogisierung nicht «Komposition» nennen. Wenn nicht die Inschrift, so weist die Durchsicht des Gesamtwerkes darauf, daß Klee niemals die Bezeichnung Komposition (nur in der Verneinung «Unkomponiertes im Raum», 1929) wählte. Seine Titel (er nannte ihre Einsetzung *nach* der Bildschöpfung eine «Taufe») bezeichnen jeweils ganz konkret die imaginierten Gestaltungen. Der in der Geschichte der Malerei einzigartige Fall einer bildnerisch-lyrischen Metaphersprache — Klee erfand an die 10 000 Bildzeichen für Verhaltensweisen, Zuständlichkeiten, Wachstums- und Endformen, anschauliche wie gedankliche Gegenstände, Spannungsbezüge und anderes mehr — dürfen keinesfalls als Umkehrung jener ästhetisch oft mißverstandenen Horazworte: *Ut pictura poesis* aufgefaßt werden. Die gedankliche oder anschauliche Vor-Stellung von Objekten ist gerade nicht unmittelbarer Anlaß, Zeichenstift oder Pinsel zu ergreifen. Das Bild als Ort der Versammlung von Körpern, der spannungsgeladenen Zusammen-Setzung von Formen (lies: Komposition) lag nicht in den Absichten Klees. Resonanzverhältnis ist das Stichwort, das an entscheidender Stelle in oben erwähntem Aufsatz auftaucht («Bildnerisches Denken», S. 66). Der ähnlich Kandinsky oder Mondrian intellektuell seinem malerischen Werk sprachlich gewachsene Musiker — Klee hätte ebensogut Violinvirtuose werden können — wählte das einzig richtige Wort: Resonanzverhältnisse.

Um solche handelt es sich auch bei einem Werk wie «Zeichen auf weißem Grund»

von 1940. Bildzeichen für Tragendes, Verastetes, Beugendes, Fruchtgewordenes, Polenartiges ordnen sich wie in einem Magnetfeld und ergeben eine lässig-leichte Umschrift für Gebilde der Natur. Ernst ist die Einzelfigur, aber heiter der Gesamtrhythmus. Wie sich da Punkt und Kurve, Winkel und Wellenlinie gegenseitig bedingen und steigern, schließlich im oberen Bildstreifen baumhaft Stützendes suggerieren, das genügt, um den Himmel zu ahnen, der ein heiterer sein muß. Das ironische Gegeneinanderstehen dieser schwarzen Zeichen weist auf eine dennoch hoffnungsfrohe Gelassenheit hin, nicht unähnlich der der Kasperlefiguren in der Vitrine, die allerdings alles andere als *nur* lustig sind. Das Selbstbildnis einer Figur gehört zu den schönsten Selbstdarstellungen im Oeuvre Klees überhaupt: Zeugnis des uralten Vater-Sohn-Themas — die Figuren wurden seinerzeit für den 13jährigen Sohn Felix angefertigt — und Rückweis auf ein Problem des gesamten 19. Jahrhunderts: der Metaphysik des Clowns. «Je suis un autre» heißt eine Verszeile bei Nerval.

IV

Die übrigen Titel sind in einem Saal untergebracht. Der Rundgang beginnt bei den fünf auffallenden 1,5 Meter hohen Aarelandschaften, zeigt Beispiele der skurrilen, in der Moderne einzig dastehenden Hinterglasbilder (1907) — Goya, für den Klee sich in seiner Münchner Studienzeit begeisterte, und Baldung Grien standen den Themen Pate —, eine Reihe von Werken des ersten Jahrzehnts belegen die Überwindung der satirischen Dämonenwelt, das Damaskuserlebnis, die Tunisreise mit August Macke von 1914 wird in ihrem ganzen Offenbarungscharakter an mehreren herrlichen Blättern belegt, die konstruktiven, systematisierenden Versuche während der Lehrjahre am Bauhaus 1921—1929 könnten besser nicht vertreten sein, es sind Beispiele mit verschiedensten Techniken und Malweisen, die Eroberung des Farblichtraumes durch neopointillistischen Farbauftrag in den Enddreißiger Jahren läßt sich nachvollziehen,

und schließlich belegen fast die Hälfte der gezeigten Blätter die hohe Meisterschaft des Spätstils in seiner ideogrammartigen Vereinfachung der einzelnen Bildgestalt.

Auf eine Tafel (die zweite von rechts) der fünf Aarelandschaften wollen wir etwas näher eingehen. Zwei Jahre hatte Klee bei den damaligen Akademielehrern Knirr und Stuck (1898—1901) ausgehalten, bis er in Italien mit seinem Bildhauerfreund Hermann Haller Befreiung aus der Enge akademischen Betriebes suchte. Nicht unähnlich Goethe wurde er dort in der Begegnung mit Landschaft und Kunst völlig «umgearbeitet» (Goethe an Frau von Stein, 20. 12. 1786). Davor entstanden die von der Dessauer oder Worpsweder Malerschule beeinflussten Paravents, die für lange Jahre die einzigen größeren Ölbilder blieben. Das Vokabular entspricht in seiner kargen Hervorhebung suggestiver Bildelemente durchaus dem Stil der Zeit — übrigens ließen sich beim frühen George, Rilke oder Thomas Mann ähnliche Gestaltungsprinzipien nachweisen —, und doch ordnet sich die strenge Abfolge von Himmel, Feld, Flußlauf, Baum oder Busch, Hügel oder Talsenke in allen fünf Gemälden zu einem typisch Kleischen Gleichnis der Leibhaftigkeit seiner Imago-gestalt: Landschaft. Nicht schwermütiges Seelenbild, sondern Schicksalsraum soll geboren werden. An den Jugendstil erinnert Format, Thema, floraler Farbauftrag, das magischdumpe Leuchten der Farben. Dem Naturlyrismus im Gefolge der Malerschule von Barbizon sind die breitaufgetragenen Farbflächen, die stumpf aneinanderstoßen, verpflichtet, doch das typisch Kleische Imaginative liegt im Gesamt des Vortrags. Ein bleigrauer schmaler Lichthorizont präsentiert nachtblaue, von hellem Smaragdgrün durchzogene Felder, in die sich das stumpfe Perlgrau des Flußknies legt, das von einem über die Hälfte des Bildes einnehmenden, gegen den Betrachter abfallenden Hügelgelande (in sich verdunkelnden Grünstufen) aufgefangen wird. Drei an Rembrandt gemahnende Baumumrisse akzentuieren den Flußlauf. Am ehesten fühlt man sich noch an die späten Loirelandschaften von Felix Vallotton erinnert, doch dessen hart auf-

einanderprallende Formen bilden in ihrer Licht-Schattenproblematik einen ähnlichen Gegensatz zu Klee, wie ihn Georg Simmel für Rembrandt und Caravaggio herausgearbeitet hat, indem er von Rembrandts «Verzicht auf die Partialakzentuierung zugunsten der Individualität des Bildes» sprach, in dem «Licht und Schatten nicht wie bei Caravaggio feindliche Potenzen, sondern sich ihrer Herkunft — die alle Einzelheiten des Bildes selbst durchdringende Einheit — bewußte *Geschwister*» seien (Rembrandt, Lpz. 1919², S. 180). Diese Stelle ist für eine längst fällige Neuformulierung Wölfflinischer Grundbegriffe ebenso aufschlußreich wie die Texte Klees für eine der Phänomenologie verpflichteten neuen Fundamentalästhetik. Das «Gemeinsamgeschwisterliche» aller Farb- und Formfindung bei Klee schafft das Individuum Bild, das auch schon in einem so frühen Beispiel erschaffen wird und sich durchs ganze Werk zieht als «eine aus Irdischem und Kosmischen, aus Wirklichkeit und Traum, aus Abstrakten und Dinglichem zusammengewirkte Welt» (W. Haftmann). So heben sich in der Hügelzone die floral aufgetragenen Farbstreifen von abfallend verdämmerndem Grün aus dem Jugendstileinfluß heraus und betonen auf ihre Weise das Thema: Fluß-Landschaft. Die drei, die Bildmitte beherrschenden Baumumrisse gemahnen an eine Signatur der drei Parzen: die Landschaft als Schicksalsraum ist geboren.

V

Nein, Wilhelm Hausenstein's Buch über Klee von 1921 mit dem Titel «Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und der Kunst dieses Zeitalters» hat falsche, bis heute nicht revidierte Akzente gesetzt. Hier, in dieser Ausstellung, wird es einem klar wie nirgend sonst. Die erstaunliche Enthaltbarkeit im Hinblick auf den Gebrauch der Farbe (zwischen 1900 und 1913 sind noch kein Hundert farbiger Werke entstanden!) habe ich nie als Schwerfälligkeit im Verständnis für die Gesetze der Farbmaterie verstehen können. Man hat viel Aufhebens von dem plötzlichen Hereinbrechen der vollen

Farbigkeit gemacht und gerne jene Tagebuchstelle zitiert, die das Kairuanerlebnis zusammenfaßt: «Die Farbe hat mich. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin ein Maler». Ich sehe eher die Pranke des Lichts, die in den Raum seines tiefen Formverständnisses und -besitzes schlug. Die Keimlinge des Frühwerkes tragen die Spätfrucht in sich, und der Verzicht auf den Ausbau des nachcezanneschen Farbraums (Relativierung der Ortsgebundenheit der Farben), die vor Kairuan spontan begonnene intensive Auseinandersetzung mit dem «orphischen Kubismus» Robert Delaunays (1885—1941), dessen theoretische Schrift «Über das Licht» (seine Leistung darstellend, reine geometrische Formen mit reinen Spektralfarben zu durchdringen) er für Herwarth Walden übersetzte, dies alles scheint mir darauf hinzudeuten, daß er schon früher von der Farbe viel mehr verstand — was eben einige Werke vor der Tunisreise belegen —, als man gemeinhin annimmt. Ein echtes Problem war hingegen die Aneignung eines Katalogs von rein formalen Kategorien, die beherrscht sein wollten: die automatisch reproduzierbare, unreflektierte Linie; das freie Schalten mit geometrischen Formen mit dem Ziel, den Gegenstand von der Abstraktion her zu erschaffen, nicht wie die Kubisten ihn von der Anschauung her durch Reduktion auf einfachste geometrische Formen zu überwinden; Erkenntnis von internen Gesetzen, die das Bild verspannen als das sind: Streifen, Schraffuren, Raster, Parallelfikurationen, divisionistische Elemente, Texturen als Grund und Eigenkörper; totale Fähigkeit, alles satirisch ausdrücken zu können, denn die Wahrheit findet sich dort, wo die Außenhaut der Dinge durchstoßen wird, und schließlich Beherrschung verschiedenster Techniken, um ein Bild «interessanter» — im wörtlichen Sinn von dazwischen sein, das «Zwischenreich» ist ein Schlüsselwort für Klee! — zu machen. Die plötzliche freie Anwendung des «reinen Farbkreises in allen nur denkbaren Nüancen» (Georg Schmidt) sollte man aus dieser Erhellung seines tiefen Verständnisses für die Imaginationskraft einfacher geometrischer Grundformen für

unsre Gegenstandsvorstellung verstehen, die schließlich auch die Farbträger sind. Ein gelber oder grüner Fleck muß Sonne und Haus bedeuten, aber eine gelbe Scheibe in eindeutigen Bezug zu einem grünen Dreieck vermag uns die Vorstellung von «Haus mit Sonne» erwecken. Wer als ehemaliger Stuck-Schüler bis 1913 nichts von Farbe erfahren hätte, würde auch auf den seligen Inseln ihren Umgang nicht lernen! Die Offenbarung des Lichts als einer Feindschaft stiftenden Macht, ist etwas anderes. Darüber lohnte nachzudenken und viel nachzuschauen.

VI

Es gälte, über das Transparentwerden der starken Farblichkeit ab 1920 zu berichten, eindringliche Analysen sollten den Empfindungsreichtum gleichsam musikalischer Tonbewegungen an *einer* Farb«saite» (z. B. «Fuge in rot» von 1921) darstellen und die Repetition als Steigerung wie Abnahme struktureller Gebilde erläutern, wie Energien gegeneinander kämpfend bildnerisch allein mit dem Zeichen Pfeil und berechneter Farbabstufung sichtbar gemacht werden (z. B. in «Scheidung abends — Diametralstufung aus blauviolett und gelborange», 1922), wie plötzlich in ganz neuer Weise die Perspektive wieder hereingeholt wird, oder dann in den späten Bildern die Dichtigkeit der Farbe wie Emaillearbeiten aus Limoges zu glühen beginnen (z. B. «Dämmerblüten», «Der Graue und die Küste» von 1938/40), wie überhaupt ein traumhafter und doch am Einzelobjekt genau bezeichnbarer Formenschatz neugeboren, umgeschmolzen, eingeholt wird — das alles sollte jeder, dem diese Welt überhaupt etwas sagt, sich stets von neuem klarzumachen versuchen. Hier ging es nur um Hinweise. Ein solcher noch zum Schluß.

VII

Bern ist durch seine Stiftung, durch die Privatsammlung Felix Klee und einige andere Kleesammler zu einem Zentrum der

Kleeforschung genuin gewachsen. Die Möglichkeiten zum Ausbau einer internationalen Arbeits- und Begegnungsstätte scheinen aus finanziellen Gründen vorerst nicht realisierbar. (Wieso eigentlich??). Für große Dichter Archive einzurichten, gehört längst zu den Selbstverständlichkeiten aller Kulturländer. Für einen der größten Maler, daneben für einen von den mit scheuklappenbehängten Fachdisziplinen überhaupt noch nicht erkannten bedeutenden Dichterphilosophen ist es noch nicht einmal möglich, einen Sonderraum zur Aufbewahrung der Schätze und einer Handbibliothek zu seinem Werk zu errichten. Von Ergänzungskäufen, der Herausgabe eines Bulletins, wie es selbst eine Thomas Mann-Gesellschaft vermag, ganz zu schweigen. Verschwiegen aber soll nicht sein, daß die leidige Finanzmisere für kulturelle Belange womöglich verantwortlich gemacht werden muß, wenn ein Katalog wie der zur Ausstellung unter den Minimalanforderungen an die moderne wissenschaftliche Bearbeitung bleibt. Das

Abbildungsmaterial ist völlig undiskutabel, die fehlenden Literatur- und Ausstellungshinweise sind unentschuldig, und offensichtliche Falschbezeichnungen dürften an einem solchen Ort schon gar nicht vorkommen! (Wenn ein Bild von Klee mit «Schwangerschaft» betitelt ist, dann bedeutet das einen interpretierbaren Zustand und nicht die Zufälligkeit des «Bildnisses einer schwangeren Frau».) Gerade weil diese Ausstellung sich gegenüber den beiden anderen großen Retrospektivschau — Oskar Kokoschka in Zürich und Alberto Giacometti in Basel — so eminent heraushebt, hätte hier mehr Sorgfalt walten dürfen. Uns scheint, auch dies wäre ein Aufgabenbereich der Klee-Stiftung, die ein wenig aktiver in Erscheinung treten dürfte. Der Leihgeber zeichnet für den Katalog verantwortlich — seine unermüdliche Bemühung um das Werk des Vaters stehe jedoch am Ende über dem kritisch vorgetragenen Wunsch.

Manfred Schlösser

ENTTHRONE DICHTER

Fazit des Theaters der Nationen

Das Theater der Nationen feierte sein zehnjähriges Bestehen mit einer Umgestaltung an Haupt und Gliedern. Jean-Louis Barrault übernahm die Leitung; er siedelte das vom Internationalen Theaterinstitut gegründete Unternehmen im Odéon-Théâtre de France an. Die Ära A. M. Julien ging damit überstürzt und mit wenig Lobsprüchen zu Ende. Die Schuld daran trägt nicht allein ein zweifelhaftes Auswahlprinzip, das in den letzten Jahren die Quantität über die Originalität stellte, die Spielzeit ausweitete und vollstopfte mit Stücken ohne Interesse und Inszenierungen ohne Bedeutung. Eine gewisse Formel, die dem Theaterwettbewerb vor zehn Jahren zu Grunde lag, hatte sich überlebt. Es war nicht mehr möglich, der

Seinestadt neue dramaturgische Horizonte zu öffnen, wie das Mitte der Fünfzigerjahre durch die Vorführung der Pekinger Oper beispielsweise geschah. Damals ging es den Veranstaltern darum, vornehmlich am Pariser Publikum theatralische Erziehungsarbeit zu leisten, es zu konfrontieren mit Stücken und Spielweisen, die außerhalb der ihm geläufigen Tradition standen. Sie mußten zwangsläufig dazu führen, die bisher geltenden Überlieferungen und Wertmaßstäbe zu verändern, wenn nicht gar umzu stoßen. Diese Aufgabe erfüllten das fernöstliche und das deutsche Theater in erster Linie. Wenn die eingeladenen Truppen aus Peking und Ostberlin von der Seine in die ganze Welt ausstrahlten, so zu einem guten

Teil deshalb, weil sie vor aller Welt Bühnenkonzeptionen sowie ererbte Kunsterfahrungen, die dort im Kurs standen, erschütterten. Brechts Durchbruch zu internationalem Ansehen läßt sich teilweise zurückführen auf die häufigen Gastspiele des «Berliner Ensembles» im Theater der Nationen, die beim Publikum sowohl wie bei der Kritik (und danach bei den französischen Intellektuellen) ein weithallendes Echo fanden. In mindere Maße zeigte sich dasselbe im Falle Piscators. Beidemale wirkte nicht nur eine perfekte Theaterarbeit aufs Publikum, sondern ein über den Eindruck der Vorstellung hinausgehendes Wollen, in dem sich politische Absicht, soziale Anteilnahme und literarische Gestaltung vereinigten.

Entdeckungen solcher Art sind heute nicht mehr zu machen: der Nachholbedarf an Wissen ist gestillt. Das Theater der Nationen reihte eine Aufführung an die andere, manche waren erfreulich dank verschiedenster Qualitäten, nur vereinzelte konnten als Höhepunkte europäischer Theaterkunst gelten: bahnbrechend für eine neue Auffassung oder einen neuen Stil. Dies ist es jedoch gerade, was Barrault als hauptsächliches Ziel dem Theater der Nationen neuer Prägung setzt. Elf Aufführungen brachte er in dieser Spielzeit, die er in kurzer Frist auf die Beine stellen mußte, davon zwei Opernaufführungen der Metropolitan Opera, die mangels künstlerischen Formats mit Pomp durchfielen. Was übrigblieb, entsprach jedoch der Anforderung, zur Spitzenklasse dessen zu gehören, was auf Europas Bühnen augenblicklich zu sehen ist. Neue Stücke wurden nicht entdeckt: kam ein in Westeuropa bisher unbekannter Autor zu Wort, wie beim Warschauer Volkstheater Hermann Bratny, so beeindruckte sein Text keineswegs, sondern die Arbeit von Regisseur und Truppe zusammen. Das erste und wesentlichste, was uns bewußt wurde, ist die Prädominanz des Regisseurs. Von ihm geht die Originalität der Bühnenleistung aus, für die der Autor nur noch eine Vorlage liefert. Für einen Goldoni, den Giorgio Strehler, für einen Dostojewski, den Georgi Tostonogow aus Leningrad interpretiert, gilt das selbstredend weniger als für Kenneth

Browns «Strafgefängnis», dargestellt vom Living Theatre, aber erkennbar bleibt die Tendenz in jedem Falle. Mit einem Wort: der Kommentar wird zur Aussage selbst. Das könnte eitler Virtuosität Tür und Tor öffnen, eine Verwirrung der Werte bedeuten, indem, was dienen sollte, zu herrschen anfängt. Es geht heute, so lehrt uns das Theater der Nationen, aber nicht mehr um die säuberliche Scheidung in Herrschendes und Dienendes. Giorgio Strehler dünkt sich nicht der größere Dichter als Goldoni, wenn er die «Händel in Chioggia» inszeniert, er empfindet sich, im Besitz der Mittel des Theaters, vielmehr als ein *andersartiger* Dichter. Die Unterscheidung zwischen schöpferischem und ausübendem Künstler stellt er mithin in Frage. Adam Hanuskiwicz aus Warschau, der mit seinem Volkstheater einen persönlichen Erfolg errang, erklärte denn auch ausdrücklich, wenn er Dostojewskis «Schuld und Sühne» auf die Bühne bringe, denke er nicht daran, das literarische Kunstwerk, das jeder im Buch nachlesen könne, auf den Brettern zu «verlebendigen», sondern es umzuformen zum szenischen Kunstwerk, in dem sich das Vorgegebene mit dem von ihm neu Gegebenen vermische.

Das Theater ist nicht mehr der Ort, wo ein geschriebener Text werkgetreu, mit mehr oder weniger Glaubwürdigkeit vermittelt wird. Das Theaterereignis beginnt selbst eine vermehrte Autonomie zu gewinnen, es vollzieht sich, wie Jerzy Grotowski mit seinem Breslauer «Theaterlaboratorium» beweist, immer mehr aus sich selbst heraus. Der Dichter liefert die wohlgesetzte Rede; auch fern der Bühne kann sie als solche aufgenommen werden. Der Bühne genügt sie allein nicht. Sie verlangt nach der Umsetzung in Körper, Farbe, Licht, in Bewegung, die, wenn es darum geht, existenzielle Wirklichkeit auf den Brettern heraufzubeschwören, von gleicher, wenn nicht gar spontanerer Wirkung sind. Man muß nicht gleich an «entfesselter Theater» denken, das sich selbst genießt und sich selbst genug ist, wenn man nach dem Querschnitt im Odéon durch die großen Bühnenleistungen dieses Jahres un-

widerstehlich an Tairow gemahnt wird, der vor fünfundvierzig Jahren gebot, das Theater müsse «das Werk szenischen Absichten gemäß benützend *ein neues und eigenwertiges Kunstwerk schaffen*».

In der Tat, wer wird die Vision eines Strehler, eines Benno Besson (vom «Drachen» Jewgenij Schwarz') vergessen? Das Wort der Dichter erfuhr bei ihnen nicht nur eine Verkörperung, die die Anschauung stützt, sondern eine Vertiefung. Es trat etwas hinzu, was nicht der Autor, sondern der mitschöpfende Regisseur gesehen hatte und uns nun zeigt. Etwas, das nur das Theater, welches mehr ist als Übersetzung von Texten in Farben, Töne und Schritte, entstehen lassen kann. Unser Sinn für die Kunstarten erfährt dadurch eine Schärfung: was Theater ist und was ein Stück Literatur, worin sich ihrer beider Ausdruck unterscheidet, das wird uns gegenwärtig wie kaum zuvor.

Zweierlei ist dazu Voraussetzung: einerseits die Konkurrenz des Films und seit einigen Jahren des Fernsehspiels, andererseits der Mangel an starken, zwingenden Bühnenstücken. Vom Film hat das Theater der letzten Jahrzehnte vieles gelernt, das wissen wir und erkennen es besonders da, wo dieses Wissen noch nicht selbstverständlich wurde, bei den Russen. Tostonogow zum Beispiel ging vom Travelling der Filmkamera aus, die das Objekt aus der Ferne in unmittelbarste Nähe des Auges heranholt, ihm durch Nahsicht einen dynamischen Ausdruckswert verleiht. Deshalb fährt in seiner Aufführung von «Schuld und Sühne» ein auf Rollen gestelltes Podest die Schauspieler aus der Tiefe des verdunkelten Bühnenraums bis dicht an die Rampe heran, wo sie im ansaugenden Scheinwerferlicht zu agieren beginnen. Ein Effekt im Geiste des «technischen Zeitalters» der späten Dreißigerjahre: er versetzt eine statische Gruppe durch äußere Bewegung in Schwung. Am Anfang und Ende der Szene geht sie in eine erstarrte Pose über, in das fleischgewordene Gemälde aus bürgerlicher Epoche. Wie tonangebend gerade sie im Ästhetischen ist, konnte man diesem hochangesehenen Beispiel russischer Theaterkunst

entnehmen. Die Suche nach der Bildhaftigkeit hat es gemeinsam mit Strehlers Inszenierung von Goldoni. Nirgendwo mögen die beiden Aufführungen sonst verwandt sein, vor allem nicht im Rhythmus, beide sind jedoch durch Vorbilder der Malerei inspiriert. Tostonogow strebt danach, ihnen zu gleichen, mit Schauspielern sie nachzubilden, Strehler jedoch, sie abzuwandeln, sie zu umspielen. Die Anspielung an die Meister des venezianischen Dixhuitième verleiht dem Spiel eine Tönung, ohne es in den heraufgerufenen Zeitgeist einzusperren. Je deutlicher wir an Pietro Longhi denken beim Anblick des Hafens oder des Gerichtspalastes von Chioggia, um so stärker erinnert uns das volubile Spiel mit seiner raffinierten Choreographie und Rhythmisierung an die höchst gegenwärtige Zaubermacht des Theaters. Nachkonstruiert ist daran nichts; was geschieht: jedes Gestikulieren, An- und Abschwellen der Stimmen, stammt für den Betrachter aus einer Vergangenheit, die sich lustvoll in Gegenwart verwandelt. Die deshalb zu allen Zeiten spontan erscheint, neu und alt zugleich.

Goldoni gesteht im zweiten Teil seiner Memoiren, im 42. Kapitel, «die Streitereien des Volkes der Stadt von Chioggia» könne man nicht zusammenfassen, denn «ihr Inhalt zählt nicht», diese «volkstümliche und grobmäulige Komödie» sei vielmehr nur ein «naturgetreues Gemälde». Natur-, nicht zeitgetreu, so faßt es auch Strehler auf. Wollte er der fixierten Zeit und dem vorgeschriebenen Ort Tribut zollen, hätte er ein historisches Fischerstück inszeniert. Die Wahrheit hätte dann im Kostüm gelegen. Jetzt liegt sie aber in der Natur, die zu dem Aufgebot an realistischen, das heißt zeitbestimmten Requisiten Ja sagt, weil, locker verhüllend, diese sie steigern, aber nie einengen. Ein so geschichtlich und sozial fundierter Realismus verträgt sich deshalb auch mit der Stilisierung etwa im Streitgespräch der Frauen, die federnden Schrittes, unsichtbare Sporen wetzend, sich umkreisen als seien sie einer antiken Tragödie entsprungen.

Der Realismus im Leningrader Gorki-Theater senkt sich, damit verglichen, in die

historische Vorlage ein und erhebt sich nirgends über sie. Er ist Kostümrealismus, der eine Illusion erzeugt, sie als die Wahrheit ausgibt und genießt. Statisch ist nicht allein Tostonogows Personenführung, statisch ist vor allem die Grundanschauung, die auf der Bühne zeigt, wie es sich bis aufs Rüschen und Schleifchen genau zugetragen. Beschwerung des Empfindens wie des Ausdrucks der Gestalten kann dabei nicht ausbleiben. Sie macht vor dem Melodrama nicht Halt und geht dem Konventionellen nicht aus dem Weg. Am Schauspieler und seiner Begabung liegt es dann, die Versteinigung des Überlieferten aufzusprengen. Tostonogow ist ein vorzüglicher Ensembleführer, der nichts dem Zufall überläßt, jede Gruppierung genau so studiert und erwägt wie Strehler. Aber seinen Weg bestimmt voll und ganz die Tradition, die er als solche wiedererweckt und in ihrer Fixierung beläßt, wie es der Archäologe bei seiner Ausgrabung tut.

Die Vergangenheit mit der Erfahrung von heute zu konfrontieren, ist das Ziel Adam Hanuskiewicz', der Dostojewskis «Schuld und Sühne» bearbeitete. Spärliche Requisiten begrenzen die Schauplätze auf der offenen Bühne. Im Hintergrund läuft eine Gasse treppauf treppab. Der ganze Raum der Bühne ist in die Handlung einbezogen, Licht, meist grünlich gegen den schwarzen Grund abgesetzt, schneidet Spielzonen aus ihm heraus. Die Lehren der Expressionisten wurden im Warschauer Volkstheater wohl vernommen; auf sie mehr als auf die Reformen Jean Vilars geht diese Bühnengestaltung zurück. Raskolnikoff, wie ihn Hanuskiewicz verkörpert, scheint einem frühen Stück von Georg Kaiser entsprungen, um einzutauchen in die Unruhe und Existenzangst aus prekärem Lebensgleichgewicht, das in Polen besonders stark empfunden zu werden scheint. Welcher Unterschied zu der vergleichsweise musealen russischen Spielweise! Bei ihr läuft jede Gefühlsbewegung in sich selbst zurück, erstarrt in der Schlußpose, wie zerstörerisch sie auch gewütet haben mag. Bei den Polen strahlt sie aus, drängt raubtiergleich zum Sprung über die Rampe. Sprechweise und Gestik haben mit jener

zugleich rasenden und lastenden Massivität nicht das mindeste zu tun, sie sind flink, nervös und athletisch. Bei ihnen verzehren sich nicht gedrungene Körper vor innerem, unlöschbarem Feuer; ihre schwächtigen aber straffen Konturen umspringen unruhvolle Funken des Ausdrucks. Man erkannte sofort: wir haben westliche Schauspieler vor uns, erfahren in der Dialektik von Ironie und Empfindung.

Je stärker das Übergewicht des Regisseurs auf dem Theater wird, um so näher liegt die Annahme, es werde sich auf den Bühnen Europas ein Einheitsstil ausbreiten, wie das in der Malerei schon seit Jahren zu beobachten ist. Dort finden von Norwegen bis Israel und Südamerika die Probleme gleiche Lösungen: das Formenrepertoire scheint beschränkt und bildet eine internationale Zeichensprache heraus, die allgemein verständlich und anerkannt wird, das Esperanto der modernen Kunst. Sonderbarerweise brachte die Saison des Pariser Theaterwettbewerbs gerade kein Sympton für solche Angleichung der szenischen Ausdrucksweisen. Nationale Spielcharaktere ließen sich überall erkennen, obwohl nicht die Schauspieler die Oberhand behielten. Das Dekor mit seinen kunstgeschichtlichen Anspielungen bezeugte sofort: bei Strehler agieren Italiener. Es genügte ein Blick auf diese eigentümliche Volubilität, diese mühsam unterdrückte Bereitschaft, bei jedem Gehen aufzuhüpfen, emporgetragen zu werden von unsichtbaren Hermesflügelchen, die ihm am Knöchel angewachsen wären, um den auf italienische Weise Spielenden zu erkennen. Die Ostberliner, die, von Benno Besson geleitet, den «Drachen» vorführten, waren nicht nur am Kostüm als Deutsche erkennbar, sondern auch am mehrheitlich schweren Gang aus der Hüfte heraus, an der breiten, eher kraftvollen als klar konturierten Gestik. So besaß jede Aufführung ihre Eigenart. Unterschied sie sich stilistisch von der andern, so waren es die erschaffenden Muster eines Stils, nicht seine Nachläufer.

Das wurde beim interessantesten Experiment der Spielzeit, der Aufführung des «Standhaften Prinzen» nach Calderon durch das Breslauer «Theaterlaboratorium» Jerzy

Grotowskis spürbar. Daß Grotowski ebenfalls eine Bearbeitung vorlegte, überraschte am wenigsten. Für sein Theater müssen Stücke zuerst geschrieben werden. Was er beabsichtigt, hatte Antonin Artaud vor dreißig Jahren vorgezeichnet: die Sichtbarmachung existenzieller Grenzsituationen auf der Bühne. Ein antinaturalistisches Ziel, das anderswo als in Polen, wo die Romantik mit ihrem Drang nach Wirklichkeitsübersteigerung heute noch lebendig ist, vielleicht kaum verfolgt würde. Übersteigerung heißt denn auch Grotowskis Parole. Das Gewöhnliche übersteigen, um sein Mittelmaß zu erkennen, Konventionen und Sicherheiten des Lebens übersteigen durch schrankenlose Preisgabe von Körper und Geist an die höchste, das Leben in Frage stellende Anspannung. Erst in den Extremlagen des Gefühls äußert sich für Grotowski die Wahrheit des Menschen, erst da wird er zur Selbsterkenntnis fähig. Daher hat das Theater, das sich ernst nimmt, die Aufgabe, dem Zuschauer die Augen für seine Wahrheit durch Schock und Schrecken hindurch zu öffnen. Der «standhafte Prinz», der einer sadistischen Masse gegenüber im Tode den Sieg seiner Wahrheit davonträgt, der sie als kreischendes, brüllendes Ungeheuer entlarvt, wird von den Qualen, mit denen die Rasende seine Vereinzelnung beantwortet, vernichtet und zugleich erhöht. Man sieht: in ein Ritualspiel, barocken Stoizismus und Le Bons Massenpsychologie vereinigend, verwandelt Grotowski Calderons Stück, aber ein Spiel, in dem nicht die Worte, sondern das Unartikulierte zur Poesie und zum Schrecken das Wesentliche beitragen. Das Wort wird zweitrangig auf dem Theater, dessen Herr nicht mehr der Dichter, sondern der Regisseur ist. Vor kurzem begegnete man ihm mit Mißtrauen: es appelliert an die Phantasie, wurde also verdächtigt, die Wirk-

lichkeit, die alle Phantasie hinter sich gelassen hat, zu bemänteln, statt zu enthüllen. Heute scheint es blutarm geworden zu sein. Die Erfahrungen, welche das Theater vermittelt, spielen sich zwar in der Phantasie ab, aber auf ihrem ungeklärten, unklärbaren Grund. Grotowski läßt die Masse heulen, bellen oder psalmodieren, läßt sie toben, Geißel schwingen, er läßt sie selten reden. Eine Zeremonie entfesselt er; die Zuschauer, nicht mehr als siebzig, die um den die Spielfläche einrahmenden Bretterzaun sitzen, werden sich bewußt, als Voyeurs insgeheim eine Orgie von Leben und Tod zu belauschen. Theater dieser Art kehrt damit der Öffentlichkeit und der Gemeinschaft der Betrachter den Rücken, wird wiederum Mysterienspiel, Furcht und Befreiung zugleich spendend. Eleusis en miniature. Soziale Analyse oder gar Anklage, Modeinhalt des heutigen Theaters, weist es von sich. Zeigt es den Gegensatz des Einzelnen und der Vielen, so um der Aufdeckung von Existenzgeheimnissen wegen. Dem Schauspieler mutet Grotowski eine Körperbeherrschung zu, wie sie bisher nur ein Yogi oder ein Zirkusclown besaßen. Er muß die Anspannung der Extremlage tatsächlich durchleben, er kann sie nicht ableiten ins Wort. Den Ungeübten, im wahren Wortsinn: Untrainierten, der nicht gelernt hat, sein Ich in der Fingerspitze zu versammeln, setzt solches Theaterspiel in Gefahr. Artaud nannte nicht umsonst, was er anstrebte, «Theater der Grausamkeit». Das Wort machte Schule. Szenen etikettiert man heute damit, die nur den Namen Brutalität oder Sadismus verdienen. Grotowski ist sein einziger legitimer Nachfahre, dem die Theorie der Übersteigerung in die Wirklichkeit der Leiber umzusetzen gelang.

Georges Schlocker