

Bücher

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **48 (1968-1969)**

Heft 7

PDF erstellt am: **07.07.2024**

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.

BÜCHER

EINE NEUE GESCHICHTE DER RÖMISCHEN KUNST

1927 erschien erstmals in der monumentalen Propyläen Kunstgeschichte «Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)» von Gerhard Rodenwaldt. 77 Seiten einleitenden Textes und 560 Tafeln führten vom «Präludium» der kretisch-mykenischen Zeit bis zur Hagia Sophia. Die römische Kunst musste sich mit 160 Bildern begnügen, obwohl Rodenwaldt ihr bester Kenner und erfolgreichster Erforscher war. In der völlig neu bearbeiteten Auflage, die das inzwischen in Axel Springers Hochhaus umgesiedelte Verlagsunternehmen vierzig Jahre später begonnen hat, erhält die Antike zwei Bände zugewiesen, deren jeder erheblich umfangreicher ist als der eine alte: ein handgreifliches Sinnbild für den gewaltigen Zuwachs an Material und Kenntnissen, die die Archäologie in einem knappen halben Jahrhundert erfahren hat! Man darf wohl behaupten, dass die Forschung auf diesem Felde schneller voranschreitet und sich wandelt als in irgendeiner anderen geisteswissenschaftlichen Disziplin. Das hat unter anderem auch zur Folge, dass der Einzelne kaum mehr imstande ist, sich von der ägäischen Bronzezeit bis zur Spätantike gleichermassen auf dem laufenden zu halten, geschweige denn sich selber forschend zu betätigen, wie es Rodenwaldt noch vermochte. So sind denn auch die beiden neuen Bände von zwei Autoren betreut worden, denen zudem je ein Stab von Spezialisten zur Seite stand. Diese haben zum Teil die Bilder ausgewählt, Einführungen zu den Unterabteilungen und die reichlich mit Plänen und Rekonstruktionszeichnungen ergänzten Einzelerläuterungen verfasst. Diese «Dokumentation» ist eine besonders willkommene Neuerung, umso mehr als heute die meisten Benutzer Kunstbücher vom Bild her «lesen». Als Direktor des deutschen archäologischen Instituts in Rom hatte *Theodor Kraus* aus-

gezeichnete Mitarbeiter und die beste Fachbibliothek und Photosammlung zur Hand, und ein wesentlicher Teil der Denkmäler stand sozusagen vor seiner Tür. Unbestreitbar hat er diese günstigen Voraussetzungen in optimaler Weise genutzt.

Zwei neuere Darstellungen der römischen Kunst von Heinz Kähler tragen die Titel «Rom und seine Welt», bzw. «Rom und sein Imperium». «Das römische Weltreich» nennt sich der Band von Theodor Kraus¹. Alle diese Überschriften versuchen die Vorstellung der enormen Ausdehnung des Gebietes, in dem Römisches sich manifestierte, und des Herrschaftsanspruchs Roms zum Ausdruck zu bringen. Denn römische Kunst ist nicht nur die Kunst Roms oder Italiens, sondern fast der ganzen antiken Oikumene von Britannien bis an Euphrat und Nil, und sie ist überall nicht einfach Kunst aus der Zeit römischer Beherrschung, sondern bis hin zu den äussersten Grenzen in höchstem Masse von römischem Geist und römischem Machtwillen geprägte Gestalt. Insofern mag es sinnvoll erscheinen, dass das Buch mit dem Bild der kapitulinischen Wölfin einsetzt, die, von einem etruskischen Meister gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen, bis in die frühe Renaissance als Sinnbild staatlicher Autorität am Lateran und dann der neu gewonnenen Gemeindefreiheit auf dem Campidoglio «funktionierte». Vielleicht stand sie hier schon in der Zeit der Republik. Capitolia in Ostia (20), Pompei (33a) und Sbeitla in Nordafrika (22f.) beherbergten den römischen Staatsgott, Iuppiter Optimus Maximus, waren gleichsam Dependancen seines Hauptheiligtums auf dem alten Burghügel der Urbs und bildeten die etruskisch-römische Form des Podiumtempels nach. Heiligtümer, Ehrenbogen, Siegesmäler und Bilder der Kaiser und ihrer *domus*, aber

auch Theater, Bäder, Bibliotheken, Aquädukte, Märkte und Kirchen kündeten in Trier (43. 58f.) nicht weniger eindrücklich als in Lepcis Magna (39. 55f. 77. 234f.), Athen (38. 45) oder Baalbek (25ff.) von der Fürsorge und Allgegenwart Roms und des Optimus Princeps oder Dominus von Gottes Gnaden. Ihre Form richtete sich weitgehend nach den Vorbildern Roms, wenn dieses auch kaum je Architekten und Bildner stellen konnte, sondern selbst, schon in republikanischer Zeit, fast ganz auf auswärtige Kräfte angewiesen war, die aus Unteritalien und vor allem dem griechischen Osten stammten. Bei aller lokalen Färbung etwa rheinländischer Grabmäler (192) oder syrischer Tempel (Fig. 3) ist doch diese formprägende Kraft Roms das erstaunlichste Phänomen, das sich beim Durchblättern der 400 Tafeln dem Betrachter darbietet. Am wenigsten fügt sich ihr Ägypten, das zwar völlig römisch anmutende gemalte Mumienporträts (152 bis 155) und ein kaiserliches Familienbild (156) beiträgt, aber auch einen schon spätantiken Grabstein mit versenktem Relief (249) von Jahrtausende alter lokaler Tradition. In ähnlicher Weise liegt das Römische in parthischen (390—408) und sasanidischen (409—416) Denkmälern als dünner Anstrich über dem iranischen und griechisch-hellenistischen Kern. Das Relief aus Kommagene (407) und die parthischen Münzen (408) aus vorchristlicher Zeit haben mit römischer Kunst überhaupt nichts zu tun und würden den Platz besser Zeugen noch weiter über die Reichsgrenzen hinausgreifender Fernwirkung aus Afghanistan und dem nordwestlichen Indien räumen. Man kann sich auch fragen, ob es sinnvoll war, elf Tafeln nochmals dem Etruskischen zu widmen, das schon im ersten Band behandelt ist. Ausser der Wölfin, die durch redaktionelles Dekret dort aus Tafel 416 eliminiert worden ist, erscheinen hier freilich nur späte oder für solche angesehene (I. und 9) Arbeiten, die zum Teil unmittelbar zum Römischen überleiten oder schon eigentlich römisch sind (5f.), aber in älterer, etruskischer Handwerkstradition stehen.

Dass neben dem «etruskisch-italischen Erbe», dem das zweite Kapitel gilt, auch direkte griechische, westgriechische und vor allem kampanische Einflüsse an der Konstituierung der römischen Kunst entscheidenden Anteil hatten, kommt zwar nicht im Abbildungsteil, wohl aber im Text zum Ausdruck. Der Weg der republikanischen Kunst wird als «Auseinandersetzung mit dem Hellenismus» dargestellt (S. 27ff.). Die imposantesten Zeugen dieser so erstaunlich späten Werdezeit sind zweifellos die durch Sulla persönlich oder durch den Erfolg seiner Sache veranlassten Bauwerke wie das Terrassenheiligtum von Palestrina (12ff.). Doch auch die Villenarchitektur, die Wandmalerei und die Porträtkunst scheinen durch den politischen Erfolg der aristokratischen Reaktion ihren entscheidenden Antrieb erfahren zu haben. Dabei bediente man sich aber griechischer, zumal eben westgriechisch-kampanischer Formen und griechischer Künstler, die in den abgestorbenen Diadochenreichen ihre Brotherren verloren hatten und sich den aufstrebenden Kräften im Westen zur Verfügung stellten. Mit Mitteln der Strukturanalyse, die nicht zuletzt an dieser Aufgabe ausgebildet worden sind, versuchte die Kunstgeschichte all diese heterogenen Komponenten aufzudecken. Die Prinzipien der axialen Ordnung und der auf Schaubilder hin ausgerichteten Anlagen der Architektur (zum Beispiel 30ff. 37. Fig. 2ff.) sowie die Unterordnung von Plastik und Malerei unter diese (84—86. 118ff.) gelten etwa als spezifisch italische Wesenszüge. Die entscheidende Tatsache sieht aber Kraus mit Recht darin, dass so verschiedenartige Elemente zu einer Synthese zusammengewachsen. Es muss der römische Auftrag gewesen sein, dem Italiker, Griechen und Asiaten sich so vollkommen unterzogen, dass man ihre Eigenart meistens nur da zu erkennen vermag, wo sie in eigener Umwelt arbeiteten, selten aber in Rom.

Damit hängt wiederum zusammen, dass uns so wenige Künstlernamen überliefert sind und es viel schwerer hält als in der griechischen Kunst, aus den Werken

wenigstens anonyme Künstlerpersönlichkeiten wieder zu gewinnen (S. 16). Die Hersteller von Gebrauchskeramik waren kaum weniger eifrig im Signieren ihrer Produkte als die griechischen Vasenmaler des 6. und 5. Jahrhunderts; aber von den Meistern der Architektur, der repräsentativsten der römischen Künste, kennen wir nur aus der schöpferisch besonders fruchtbaren Zeit von Nero bis Hadrian einige Namen. Es ist daher begreiflich, dass man ihnen, vor allem dem berühmtesten unter ihnen, Apollodoros von Damaskus (304) auch Bauten zuzuschreiben versucht, über deren Schöpfer die Überlieferung schweigt, wie etwa das Pantheon (Rakob S. 156). Bei Wandmalerei, Porträts (S. 250), Gemmen und Münzen wird die Forschung allerdings die Kunstgeschichte wenigstens streckenweise noch zur Künstlergeschichte ausgestalten können. So konnte P. Bastien kürzlich zeigen, dass etwa die kühnen, plastischen Münzbilder des gallischen Usurpators Postumus (260—269 n. Chr.) nicht allgemein verbindliche Zeugen für die Kölner Hofkunst, sondern Leistungen eines bestimmten, für die Festprägungen der Fünfjahrfeiern angeworbenen Stempelschneiders sind (XXXb).

Mehrmals weist Kraus auf ein weiteres Phänomen der römischen Kunst hin, das er als ihre «Bipolarität» bezeichnet (S. 16. 43 u. sonst). Die beiden Pole, die er nach dem Vorgang von Rodenwaldt und von Blanckenhagen unterscheidet, sind die offizielle und die Volks-Kunst, gleichsam zwei Schichten also, die sich durch die ganze Entwicklung hindurchziehen, wobei er das untere Stratum schon im 2. Jahrhundert vereinzelt (217), später immer massgeblicher in den Hochstil der Staats- und Hofkunst heraufbrechen sieht. Diese wäre ihrem Charakter nach klassizistisch, von griechischen oder als klassisch empfundenen römischen Vorbildern bestimmt; die Volkskunst dagegen pflanzte, lange Zeit unerschwellig, italisch-etruskische Überlieferung fort (S. 14. 26. 49f. 95. 105). Diese Deutung mag für die Typologie zutreffen, weniger für die Stillage; denn der Formgebung einer Volkskunst scheint es unab-

hängig von Zeit, Landschaft und Ethnos eigen zu sein, dass sie von der Hochkunst zehrt, ihre Körperlichkeit abbaut, Vorgegebenes linearisiert und ornamentalisiert. So sind etwa die Metope des traianischen Tropaeums von Adamklissi in der Dobrutscha (203), Grabreliefs aus Norditalien, dem Rheinland und Ägypten (192f. 249), eine neopunische Stele aus Tunesien (218), aber auch die parthische Malerei aus Dura (397) einander in manchen Zügen stilistisch näher verwandt als gleichzeitigen Werken stadtrömischer Staatskunst. Die wiederholte Verwahrung dagegen, hier von Qualitätsabfall zu sprechen, mutet wie der Versuch einer Ehrenrettung und Rechtfertigung für die Vorführung solcher Denkmäler in einer Kunstgeschichte an. In K. Schefolds 1. Band über «Die Griechen und ihre Nachbarn» erscheint freilich nichts von ähnlich geringem Rang, selbst nicht unter den Zeugen der Nachbarvölker der Griechen. Für die Kunst des römischen Weltreichs aber ist die Mehrschichtigkeit charakteristisch, und es ist legitim, dies auch zur Anschauung zu bringen.

In seiner Einführung gibt Kraus eine geschichtliche Darstellung von den Anfängen bis zum Beginn des Byzantinischen, während die «Dokumentation» nach Gattungen gegliedert ist. Wie richtig dieses Verfahren ist, zeigt sich bei der Behandlung der Reliefkunst, wo es durchbrochen wurde. Sie entziehe sich jeder Klassifizierung, sagt die Einleitung (S. 218). Darum haben sich in diesem Abschnitt drei Bearbeiter in die Bilderklärungen geteilt. Die durch repräsentative Beispiele gebildete Abfolge von Sarkophagen wird ebenso aufgebrochen wie das wieder eigenen Gesetzen gehorchende Genus der historischen Reliefs oder der Architekturornamentik. Mit den skizzierten Ursprüngen der römischen Kunst und ihrer Bindung an den Charakter des Auftrags hängt auch ihre Stilgeschichte zusammen, die nicht wie die griechische organisch und gradlinig verläuft, sondern bis zur Schwelle des Mittelalters immer wieder Phasen der Renovation vergangener Stufen und der Hinwendungen zum Griechischen, aber auch der

Stagnation aufweist, wobei die Ursachen weitgehend in ausserkünstlerischen Bereichen liegen. Kraus hält sich darum bei der Gliederung, unter wiederholtem Hinweis auf die Problematik dieses Prinzips, an die politische Geschichte. Knappe Kennzeichnungen der in den Titeln genannten Kaiser sind alles, was er zur Darstellung des Hintergrundes bietet. Ausser Vergil und Horaz werden zwei, drei andere Dichter kurz erwähnt, aber von Dichtung, Literatur, philosophischen und religiösen Bewegungen ist nirgends die Rede. Die Namen und Zahlen in der synchronoptischen Übersicht (S. 320—327), die von Homer bis Boethius reichen, stellen natürlich dafür keinen Ersatz dar; denn sie vermitteln keine lebendige Vorstellung der geistigen Kräfte und Strömungen, von denen auch die römische Kunst getragen wird. Wer zu einem tieferen Verständnis vordringen will, wird darum etwa K. Schefolds' rororo-Bändchen «Römische Kunst als religiöses Phänomen» mitheranziehen. (Dieses und vieles andere sind natürlich in dem fünfzehnteiligen Literaturverzeichnis aufgeführt.) Der Verfasser vermeidet es sorgfältig, irgendwelche Risiken einzugehen. Seine kunstgeschichtliche Epitome hat dafür den Vorzug der Sachlichkeit und einer Zuverlässigkeit, die sich bis in alle Einzelheiten bewährt und die neuesten Ergebnisse mit einschliesst.

Das gleiche Lob dürfen sogut wie alle Verfasser der Dokumentation für sich in Anspruch nehmen. Kraus hat hier selber die etruskisch-italische Kunst, einzelne Gruppen von Steinreliefs und das Kunstgewerbe übernommen. Unter dieser Abteilung erscheint ein Silbertablett aus Kaiseraugst sogar auf einer Farbtafel (XXVIII). Die Zuschreibung dieses Schatzfundes an Iulianus Apostata wird mit Reserve übernommen — mit Recht, denn die Münzen und Barrenstempel datieren ihn in die Zeit des Magnentius. Auch bei der viel diskutierten Silberpaterna aus Aquileia (370b) beweist die Entscheidung für das zweite Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. ein sicheres Stilgefühl. Die originellsten Beiträge sind wohl der sehr gewichtige F. Rakobs

über die Architektur und derjenige H. Sichtermanns über die Idealplastik, so sehr sich Gegenstände und Behandlungsweisen voneinander unterscheiden. B. Andreae versteht es, die Geschichte der Wandmalerei und Stuckdekoration anhand gut gewählter Beispiele knapp und klar darzulegen. Schwieriger war allerdings aus den schon erwähnten Gründen die Aufgabe H. von Heintzes, auf zweieinhalb Seiten in die Reliefkunst einzuführen. Neben guten Beobachtungen wie etwa über die Darstellung des Individuums in den Reliefbildern (S. 219 und zu Abb. 236) finden sich in ihren Einzelkommentaren allerdings auch Ungenauigkeiten und Versehen, die sich in dem Kapitel über die Glyptik und Münzprägung gelegentlich recht störend bemerkbar machen. Die abnehmende Sorgfalt muss wohl aus der Zeitnot erklärt werden, in die Verleger von Reihenwerken ihre Autoren zu versetzen pflegen. Sie macht sich auch im Fehlen von Querverweisen bemerkbar, die das Verständnis in manchen Fällen erheblich erleichtert hätten. Man muss sie sich nun auf dem Umweg über den Index beschaffen.

Für den gegenüber H. von Heintzes Kommentaren erhobenen Einwand schulden wir wohl ein paar Belege: In der zur sogenannten Domitius-Ara (179) richtig zitierten neuesten Veröffentlichung hat Kähler nachgewiesen, dass kein Zusammenhang mit einem Domitius angenommen werden muss. Im Text wird das alte Argument dennoch für die Datierung um 115 v. Chr. verwertet, die aus stilistischen Gründen, wohl aber auch wegen des verwendeten griechischen Marmors kaum mehr zu halten ist. Von der vermeintlich datierenden Soldatenausrüstung erscheint zumindest der Helm auf dem Haupt der Bellona (Abb. 175b) wieder, und dieses Relief ist richtig als sullanisch bezeichnet. Sein billiges Kalksteinmaterial dürfte aber schwerlich aus Kleinasien importiert, sondern, wie andere schon gesagt haben, lokalen Ursprungs sein. Damit fiel auch ein Grund für die Angabe weg, dass die Formen kleinasiatisch seien. Wir würden sie neuattisch nennen. Das Zitat eines Auf-

satzes aus dem Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums (zu 175a) scheint samt falscher Autorenangabe aus Helbig übernommen zu sein. Der Ansatz der Cancellaria-Platten (198) auf 83/5 steht in Widerspruch zu dem harten, linearen Stil und der (meines Erachtens richtigen) spätdomitianischen Einordnung durch Kraus auf Seite 67. Seite 282 sind die Metalle der Münznomineale zum Teil falsch angegeben, und dass SC auf ein Mitspracherecht des Senates bei den Nichtedelmetallprägungen hinweise, hat K. Kraft vor mehreren Jahren schlagend widerlegt. Oder: wie soll ein im 1. Jahrhundert v. Chr. geschnittener Kameo (384a) Ideen des Neuplatonismus verkörpern können, da dieser erst im späten 2. Jahrhundert n. Chr. begründet worden ist? H. Möbius und der Rezensent haben unabhängig voneinander vor einer Weile schon zu beweisen versucht, dass der Kaiser auf dem Stein Abb. 385a nicht Hadrian sein könne, und statt seiner Caracalla vorgeschlagen. Beides ist der Interpretin entgangen. Dann darf der Kameo aber auch nicht mehr als Zeuge für das Weiterleben dieser delikaten Hofkunst im 2. Jahrhundert n. Chr. in Anspruch genommen werden (S. 282). In Wirklichkeit gibt es sehr wenige Beispiele aus dieser Zeit; umgekehrt aber setzen sie unter Septimius Severus wieder ein, wo H. von Heintze von einem Rückschlag spricht. Ebenso hält sie die Deutung des Camée Rothschild (387a) durch Coche de la Ferté auf Constantius II und Maria für endgültig. Inzwischen ist man aber fast einhellig wieder auf die alte theodosianische Datierung zurückgekommen, die auch allein möglich ist. Mit Recht übergeht die Autorin dagegen die Verdächtigung des Sardonyx 397b, aber deren Widerlegung durch H. Fuhrmann in Schweizer Münzblätter 17, 1967, 58 ff., dürfte sie überzeugen, dass auch hier die alte Deutung auf Licinius (I. oder II.) richtig war. Sie möchte dagegen Maiorianus (485/61 n. Chr.) erkennen. Auch ihre eigenen Datierungen und Identifizierungen im Abschnitt «Bildniskunst», ihrem eigentlichen Forschungsgebiet, überzeugen nicht immer. In

einem doch vor allem für Nichtspezialisten bestimmten Buch wie diesem wären zumindest vorsichtigere Formulierungen oder die Anbringung von Fragezeichen am Platze (302, 303, 323, 330). Bei der Büste 305 wäre auch die bloße Vermutung, sie könnte L. Iulius Ursus Severianus darstellen, besser zurückgehalten worden, da wir diesen von einer inschriftlich bezeichneten Büste und zwei Repliken in Rom und Triest kennen. Die Physiognomie der entzückenden Prinzessin Abb. 310 konnte sich schwerlich zu derjenigen der späteren Faustina-II-Bildnisse verwandeln. Auch diejenige des sentimental Männerkopfes Abb. 318, der als sicheres Porträt des Philippus Arabs bezeichnet wird, kann ich nicht mit den allgemein anerkannten und den Münzbildnissen dieses Kaisers in Übereinstimmung bringen. Die mitsamt dem Fragezeichen übernommene Crispus-Bezeichnung Abb. 325 möchte ich durch Constantinus (?) ersetzen; denn der Kopf geht stilistisch und in ikonographischen Einzelheiten wie den Löckchen vor den Ohren mit Köpfen Konstantins des Grossen an dessen Bogen sehr eng zusammen. Bei dem Frauenkopf 330 würden wir eine weniger dezidierte Datierung ins letzte Viertel des 4. Jahrhunderts vorziehen, bei XVIII halten wir sie für ausgeschlossen und würden «um 330» empfehlen. Und ist es wirklich so, dass Köpfe des 5. und 6. Jahrhunderts nur noch Symbole, nicht mehr Porträts sein wollen? Die rundlichen, verfetteten Formen des Paares 338/9 sind ja doch nicht einfach Erscheinungen des Zeitstils, wie gerade der hagere Bärtige 337 und manche Gesichter der Mosaiken von San Vitale lehren.

Möchte man da also wünschen, dass für eine zweite Auflage einiges neu überdacht und besser dokumentiert würde, so wird gewiss die meisterhafte Einführung H. von Heintzes in Geschichte und Problematik der Bildniskunst ihre Gültigkeit behalten. Auch die knappe und treffsichere Zusammenfassung dessen, was die noch stark im Flusse befindliche Mosaikforschung bisher ergeben hat, verrät die sichere Kennerschaft ihres Verfassers, des Holländers J. W. Salomonson. Er hat

auch den Teil über die spätantike Buchmalerei beige-steuert. Unter dem Titel «Der Osten zur Zeit der römischen Machtentfaltung» handelt H. von Gall schliesslich über Parther und Sasaniden und bietet damit, wie schon angemerkt, zu viel und zu wenig zugleich; aber auch auf diesem Randgebiet, das ausserhalb der Kompetenz der meisten klassischen Archäologen liegt, scheint die Orientierung zuverlässig zu sein. Und der Orientierung will der ganze Band offenbar vor allem dienen. Dass er diese Aufgabe in vorzüglicher Weise erfüllt, darf man ohne Zögern bekennen. Könnte sich der Verlag dazu entschliessen,

auf eine noch ausgeglichene Qualität der Farb-reproduktionen zu dringen (XVI, XVIII, XXIII, XXIX stichig, XXII unscharf) und vor allem die altfränkische, zerstörerische Klischeurmarotte der Konturierung der Photovorlagen energisch genug zu bekämpfen, dann wäre auch das blosses Durchblättern des Buches ein noch reineres Vergnügen.

Hans Jucker

¹Theodor Kraus, Das römische Weltreich. Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 2, Propyläen-Verlag, Berlin 1967.

ABSURDE PARABELN — FORMEN DES WIDERSTANDES

Es ist behauptet worden, die marxistischen Literaturkritiker und Philosophen, die sich 1963 anlässlich eines Kongresses auf dem böhmischen Schloss Liblice für die Rehabilitation Franz Kafkas einsetzten, hätten damit den politischen Prozess eingeleitet, den sowjetische Panzer einstweilen nun abgebrochen haben. In der Tat galt Kafka — und gilt es manchenorts auch heute noch — in der marxistischen Literaturbetrachtung als ein «Epigone bürgerlicher Dekadenz». Zwar ist keine einzige seiner Erzählungen auf ein bestimmtes politisches oder gesellschaftliches System gezielt. «Das Schloss» oder «Der Prozess», namentlich auch zahlreiche seiner kleinen Prosastücke wie zum Beispiel «Vor dem Gesetz», lassen sich interpretieren als Parabeln der Entfremdung des Menschen. Nichts an ihnen schliesst freilich aus, dass sie einen Zustand beschreiben, der sehr wohl auch in der «sozialistischen Welt» beobachtet werden kann. Indem die Teilnehmer des Kongresses von 1963 die beklemmenden Visionen Kafkas vom Odium klassenfeindlicher, verspielter und morbider Dekadenz befreien, leiteten sie eine Entwicklung ein, die Folgen hatte. Man muss durchaus nicht zwischen dem Tür-

hüter (in «Vor dem Gesetz») und dem anonymen Apparat der Partei, zwischen den richterlichen Behörden, die Josef K. im «Prozess» verfolgen, und der geheimen Staatspolizei eine unmittelbare Identität konstruieren, um den Beweis für den Zusammenhang zwischen Kafka und den aktuellen politischen Vorgängen zu führen. Es genügt der Hinweis, dass Kafkas erzählerische Visionen den Zustand bewusst machen, in dem sich der Mensch gegenüber autoritären Mächten jeder Art befindet. Insofern, als das Bewusstsein dieses Zustandes zu Erkenntnissen und schliesslich zu politischen Aktionen geführt hat, darf man den Kongress von Liblice als eine Quelle evolutionärer Bewegungen bezeichnen.

Neuere Dichtungen aus dem Bereich des Ostblocks lassen nicht nur vermuten, dass Kafkas Einfluss auf die jüngeren Schriftsteller bedeutend ist, sondern zeigen auch, wie wandlungsfähig die Formen des Widerstandes im geschriebenen Wort sind. Die Erzählungen des Ostdeutschen Rolf Schneider und neuerdings der Sammelband «Der junge Roth» seines nach Prag übergesiedelten Landsmannes Manfred Bieler machen das ebenso deutlich wie die

zweibändige Ausgabe «Modernes Polnisches Theater», die Andrzej Wirth veranstaltet hat. Der offiziell verordnete «sozialistische Realismus» tritt in einigen dieser Stücke in einen spannungsvollen Widerstreit zu phantastischen Zügen. Es resultiert daraus eine Mischung, die an Kafkas exakte Phantasie erinnert. Das Absurde hüllt sich in das Gewand greifbarer Wirklichkeit. Im einzelnen ist schwer auszumachen, ob Politisches gemeint sei. Dem Interpreten steht der Weg offen, die Texte in dieser Richtung zu deuten, dem Autor ebenso, jede politische Bedeutung zu verneinen. Was bleibt und in einigen Stücken überzeugende Ausprägung gewinnt, ist die Kritik menschlicher Situationen. In einem totalitären Staat, wo das Glückliche zur offiziellen Parole erhoben und das Unbehagen eine Art von Verstoss gegen die guten Sitten ist, wird die Darstellung der Angst, der Verlorenheit, der Beklemmung und des Ausgesetztseins des Menschen zu einer Form des Protestes. Die Dichter stellen Situationen und Empfindungen dar, die es nicht geben sollte oder die zum mindesten den offiziellen Bestandesaufnahmen widersprechen.

Die unheimliche Wohnung

Es wäre jedoch zuviel gesagt, wollte man die absurden Parabeln als satirische Verschlüsselungen einer konkreten politischen Wirklichkeit hinstellen. Zwar lassen sich in *Michail Bulgakows* nachgelassenem Roman «Der Meister und Margarita», der erst fast dreissig Jahre nach dem Tod des Verfassers und überdies gekürzt in Moskau veröffentlicht wurde und dessen vollständige Fassung uns in deutscher Übersetzung vorliegt, satirisch gezielte Hiebe gegen die Bürokratie des Sowjetstaates, gegen den etwas hahnebüchernen Atheismus beflissener Parteiphilosophen und gegen die privilegierte Schicht arrivierter Literaten nachweisen¹. Aber dergleichen ist mit leichter Hand hingesezt. Spielerisch und mit einem Lächeln verweilt der Autor dabei, die Schlemmereien im Literatenclub Griboje-

dow zu schildern. Die Seele des Buches, eines Meisterwerks, liegt jedoch nicht in diesen gesellschaftskritischen Zügen. Es ist möglich, das Werk als einen humoristischen Roman zu betrachten, als eine ausgelassene Mystifikation, die von dem Einfall ausgeht, dass Mephistopheles höchstselbst das stalinistische Moskau heimsucht und dabei allerhand Verwirrung anstiftet. Er tritt zunächst als Professor der Schwarzen Magie auf, behauptet im Gespräch mit zwei linientreuen Literaten, er sei beim Verhör des Pontius Pilatus mit Jesus Christus zugegen gewesen und habe übrigens auch mit Immanuel Kant gefrühstückt. Das absurde Gefolge des seltsamen Fremdlings bringt die Sowjetmenschen zur Verzweiflung, und die unheimliche Wohnung, in der sich Professor Voland oder also der Satan in Person festsetzt, ist ein Ort abscheulichster Unordnung. Die Zaubervorstellung, die Voland vor Publikum gibt, verwirrt nicht nur die Sinne der Zuschauer, sondern bringt ganz Moskau, privat und öffentlich, durcheinander. Bulgakow erzählt seine Geschichte mit Brillanz, in der überlegenen Pose eines gewiegten Raconteurs.

Mit seinen grotesken Einfällen bricht der Dichter eine neue Dimension auf. Er lässt, mitten im nüchternen sowjetischen Alltag, Teufel und Hexen ihr Unwesen treiben, und es geht da zu wie in den Geschichten von E. T. A. Hoffmann. Die Finsternisse höllischer Abgründe tun sich auf. Dass es Bulgakow durchaus ernst ist mit dieser Wendung, beweist die zentrale Bedeutung des Passionsmotivs in seinem Roman. Eine eigenwillige Darstellung der Passionsgeschichte ist in selbständigen Kapiteln eingebaut, und hier wird deutlich, dass es sich bei Bulgakows sensationellem Teufelsspek nicht einfach um ein Schelmenstück handelt, sondern um die Wahrheit, die tiefer und vielschichtiger ist, als es Leute vom Schlage des Vorsitzenden Berlioz oder des Lyrikers Besdomny zu fassen vermögen. Wenn Bulgakows Roman auf Weisung Stalins verboten war und erst siebenundzwanzig Jahre nach dem Tode seines Verfassers erscheinen durfte, so

wahrscheinlich darum, weil er in einem höheren Sinne ein Buch der Wahrheit ist. Er macht Dimensionen des Menschen sichtbar, die weit über das herrschende Dogma hinausgreifen.

Die Formel von den absurden Parabeln würde im ganzen auch zutreffen auf das moderne polnische Theater². In *Andrzej Wirths* Auswahl macht Stanislaw Ignacy Witkiewicz den Auftakt mit dem Lehrstück «Die Schuster», einem Drama, das «die gottverfluchte Gesellschaftsmaschinerie» als einen Supermechanismus entlarvt. Wie die Parabel politisch gezielt sei, muss offen bleiben. Ähnlich verhält es sich bei Jerzy Szaniawski, dessen Stück «Die Seefahrer» je nachdem als ein Bekenntnis zum Personenkult oder als satirischer Angriff darauf gedeutet werden kann. Und wie verhält es sich in dieser Beziehung mit Mrozkos Farce «Die Polizei»?

Der Raum, in welchem der Mensch wohnt, ist unheimlich, nicht durchschaubar, übermächtigen Eingriffen ausgesetzt. Die Stücke, die Andrzej Wirth namentlich im zweiten Band vorlegt (übrigens mit höchst aufschlussreichen kommentierenden Texten und knappen Angaben zur Biographie), zeigen im zeitgenössischen polnischen Theater schärfer noch als in den Werken der Vorläufer, dass der Weg ins absurde Theater nicht einfach Camouflage einer gefährlichen Stellungnahme bedeutet. Es gilt, den Menschen gegen jede Form der Beschlagnahme in Schutz zu nehmen, und es gilt zu zeigen, dass er im Käfig der Ideologie nicht leben kann.

Eigensinn der Form

Es gibt unter den Neuerscheinungen aus dem Ostblock Werke, die ein Eigendasein zu führen scheinen. Der Leser gewinnt zum Beispiel den Eindruck, *Manfred Bieler* blicke völlig unbeteiligt in die Welt, zeichne Begebenheiten und skurrile Details auf, stelle dar und finde sein Genügen daran, allem eine knappe und eherne Form zu geben³. Da erzählt er in der Titelerzählung seines Sammelbandes «Der junge Roth» die Geschichte eines Seemannes, der erst

bei der Landung im Heimathafen erfährt, dass seine Geliebte Selbstmord verübt hat. Er zieht mit den Kameraden eine Weile herum, sondert sich dann ab, verbringt den Landurlaub nicht anders als irgend ein junger Matrose und ermordet endlich aus nicht weiter erklärbaren Motiven eine junge Bekannte, bei der er Vergessen sucht. Dann stellt er sich der Polizei. Diese Geschichte ist in einem trockenen, treffsicheren Realismus angelegt. Die Sprache der Seeleute und Serviererinnen, die Gewohnheiten der zechenden Urlauber und das Milieu der Hafenkneipen sind haargenau, ohne jede schummerige Stimmungsmalerei, mit wenigen Sätzen und Worten wiedergegeben. Die Zucht, mit der Manfred Bieler zu erzählen versteht, ist bewundernswert. Jenseits der strengen Form seiner Geschichten öffnet sich der Abgrund: der junge Roth wird zum Mörder, weil er allein ist.

Auch wenn dieser Autor skurrile Phantasie und satirische Bissigkeit spielen lässt, bleibt er knapp und streng. Er erzählt zum Beispiel in «Winterlandschaft» von einem Lehrgang für Wintermaler, der von einer staatlichen Kommission herausgegeben worden ist und Tabellen enthält, denen jeder Maler entnehmen kann, wie gross die Fläche an Zinkweiss und Alizarin Krapplack und wie gross der quadratzentimetermässige Anteil an Böhmischer Grüner Erde zu sein hat, je nach der Minustemperatur, die das Bild darstellen soll. Selbstverständlich weist die Tabelle Angaben für kleine und für grosse Formate auf. Der Erzähler kommentiert: «Durch die Übersichtlichkeit der Darstellung ist es uns jetzt allen leichter geworden, zumal wir unumschränkte Freiheit in der Füllung der übrigen Quadratzentimeter haben.» Die Geschichte gleicht in Idee und Durchführung dem Plakat an die Adresse des Kommandanten der sowjetischen Besatzungstruppen, das in Prag angeschlagen war. Es enthielt ausser der Überschrift «Einmaleins für den Kommandanten der Okkupationstruppen» nichts weiter als eine tabellarische Aufstellung des kleinen Einmaleins in Kinderschrift.

«Dass Gott sich uns nicht zeigt»

Bulgakow weist mit seinem hintergründigen Schelmenroman auf die Wahrheit des Glaubens. Ebenso stark ist dieser Zug in den Werken des russischen Schriftstellers *Abram Terz-Sinjawski*, der seiner Schriften wegen zu Zwangsarbeit verurteilt worden ist. Vor Jahresfrist erschienen von ihm in deutscher Sprache «Phantastische Geschichten»⁴. Karl Korn schrieb in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» über dieses Buch, man spüre die Riesenfaust einer Staats- und Gesellschaftsorganisation, man spüre die Macht der etablierten Idee, spüre die Auflehnung dawider und den Willen, Fesseln zu sprengen. Sinjawskis erzählerische Mittel reichen von der Groteske und der Satire bis zur traumhaften Vision. Dass jedoch die Glaubenskraft des Erzählers die stärkste Quelle seiner Kunst ist, beweist der Aphorismenband «Gedanken hinter Gittern»⁵. In den Aufzeichnungen, die den Charakter vorläufiger Notizen tragen, finden sich keine direkten Angriffe. Aber dass sich der Verfasser bedroht und belauert fühlt, spricht aus jedem Satz ebenso deutlich wie der Umstand, dass er sich selbst von der Kritik nicht ausnimmt, der er die Welt und alles Menschliche unterwirft. Ein Mensch und Künstler, dem es um Reinigung von Kleinmut und Feigheit geht, führt ein Selbstgespräch und notiert seine Gedanken. Das Leben vergleicht er mit einer Dienstreise: «es ist kurz und verantwortungsvoll.» Was steckt hinter den Dingen? Was zeigt sich mir, wenn alle Verkleidungen und Eitelkeiten fallen? Dies ist die Grundhaltung des Abram Terz-Sinjawski. Er hat das Regime in

seinen Schriften nicht etwa angegriffen. Sein Verbrechen ist in den Augen der harten Dogmatiker weit schlimmer: er stellt Fragen, er enthüllt und reinigt, er gibt sich nicht mit oberflächlichen oder tendenziösen Erklärungen zufrieden.

Wie manifestiert sich Widerstand in der Literatur? Die Beispiele lassen den Schluss zu, dass das vordergründige politische Engagement nicht entscheidend ist. Es geht um Tieferes. Nicht der Kampf gegen bestimmte Mächte, nicht die Propagierung politischer Ziele oder deren Bekämpfung finden sich in den Werken, denen dieser Hinweis gilt. Wenn denn von Widerstand und von Kampf gesprochen werden soll, so ganz entschieden vom Kampf für die Befreiung des Menschen und von der Ablehnung jeglicher Manipulation. In diesem Sinne werden absurde Parabeln zu Formen des Widerstandes.

Anton Krättli

¹ Michail Bulgakow, *Der Meister und Margarita*, Roman, aus dem Russischen von Thomas Reschke und Gisela Drohla. Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1968. — ² *Modernes Polnisches Theater*, herausgegeben und mit einem Nachwort von Andrzej Wirth. Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1967. — ³ Manfred Bieler, *Der junge Roth*, Erzählungen. Biederstein Verlag, München 1968. — ⁴ Abram Terz-Sinjawski, *Phantastische Geschichten*, sämtliche Erzählungen. Paul Zsolnay Verlag, Wien/Hamburg 1967. — / Abram Terz-Sinjawski, *Gedanken hinter Gittern*. Paul Zsolnay Verlag, Wien/Hamburg 1968.