

# Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **50 (1970-1971)**

Heft 4: **Presse in der Krise? : ein internationaler Querschnitt**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

## **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.

# Kulturelle Umschau

---

## IM GEDENKEN AN NELLY SACHS UND PAUL CELAN

Am 12. Mai dieses Jahres ist die Lyrikerin Nelly Sachs verstorben. Ende April ging die Nachricht durch die Presse, der Lyriker Paul Celan sei freiwillig aus dem Leben geschieden. Zwei überragende Erscheinungen der deutschen Literatur dieses Jahrhunderts sind damit hinter ihr Werk, das bleiben wird, zurückgetreten. Die zwei Interpretationen, die hier folgen, sind im Gedenken an Nelly Sachs und Paul Celan geschrieben worden.

### *Nelly Sachs, die Suchende*

Unter dem Titel *Die Suchende* hat Nelly Sachs im Sommer 1966 einen Zyklus von sieben Gedichten geschrieben, den sie dann im Dezember desselben Jahres, anlässlich ihres 75. Geburtstags, ihren Freunden und Verehrern durch den Suhrkamp-Verlag überreichen liess. Die wenigen Besitzer dieses zweifarbigen, handgesetzten Kunstdruckes in Diotima-Antiqua-Schrift dürfen sich glücklich schätzen; nicht nur weil sie etwas Seltenes, Schönes in Händen haben, sondern auch weil ihnen die Dichterin eine Art Testament ihres Daseins und ihres Dichtertums überlassen hat. Sie erzählt in dem erwähnten Zyklus die Geschichte ihres Leidens, ihrer Angst und ihres Suchens. Und zugleich vermittelt sie uns in diesen Gedichten einen Überblick über die verschiedenen Stufen ihres künstlerischen Schaffens, die sie als Suchende durchlaufen und in sich aufgehoben hat. So werden wir uns bei der Betrachtung dieses dichterischen Testaments immer wieder auf frühere Gedichte oder Gedichtsammlungen der Nelly Sachs zurückbesinnen müssen. Es ist ohnehin charakteristisch für diese Dichterin, dass sie in ihren späten Texten auf früher schon Gesagtes anspielt. Ihr Weg zum Spätwerk ist ein Weg zunehmender Komplexität. Die Interpretation solcher Spätwerke stösst angesichts dieser

Komplexität der Texte nicht selten auf beinahe unlösbare Probleme. Aber wenn auch manche Frage unbeantwortet bleiben muss, so führt uns doch die Fragestellung selbst immer wieder zurück auf den im Titel angedeuteten Prozess des Suchens. Wir müssen lernen, das Werk Nelly Sachs' als ein Werdendes aufzufassen, ein Werdendes, das dem nie versiegenden Quell menschlichen Suchens entsprungen ist und – wenn es auf verständnisvolle Leser stösst – noch immer entspringt.

Grosse Dichter haben den Menschen schon immer als Suchenden dargestellt und sich auch mit solchen Suchenden identifiziert. Odysseus, Don Quijote, Don Juan, Faust, sie alle sind Suchende. Ihre Fahrten und Abenteuer sind Ausdruck innerer Unruhe. Suchende sind unbefriedigt über das, was schon ist. Gärung und Ahnung treiben sie unablässig vorwärts. Im folgenden soll nun das Treibende dieser Gärung im Werk der Nelly Sachs etwas genauer betrachtet werden. Wir gehen aus vom ersten Gedicht des erwähnten Zyklus *Die Suchende*:

*Von der gewitternden Tanzkapelle  
wo die Noten aus ihren schwarzen Nestern  
fliegen  
sich umbringen –*

*geht die Leidbesessene  
auf dem magischen Dreieck des Suchens  
wo Feuer auseinandergepflückt wird  
und Wasser zum ertrinken gereicht –  
Liebende sterben einander zu  
durchädern die Luft –*

*In der Sonnenfinsternis  
das Grün ist zu Asche verdammt  
die Vögel ersticken in Angst  
denn das Ungewisse ist im Annahen –  
hinterrücks aus Nacht geschnitten  
schleift der Lichttod  
des Suchens Geschichte in den Sand –*

*Seefahrend zum Zenith  
wo die weisse Lachmöve sitzt und wartet  
kältet sie schon ihren zerfallenden Staub*

*Sternbild des Geliebten  
vom Henker ausgeblasen  
der Löwe vom Himmel gefallen –*

*Sie sucht sie sucht  
brennt die Luft mit Schmerz an  
die Wände der Wüste wissen von Liebe  
die jung in den Abend steigt  
diese Vorfeier auf den Tod –*

*Sie sucht den Geliebten  
findet ihn nicht  
muss die Welt neu herstellen  
ruft den Engel  
eine Rippe aus ihrem Körper zu schneiden  
bläst sie mit göttlichem Atem an  
weisses Palmenblatt im Schlaf  
und die Adern träumend gezogen  
Die Suchende in ihrer Armut  
nimmt zum Abschied die Krume Erde in  
den Mund  
aufersteht weiter –*

Der Anfang des Gedichts führt uns zurück in Nelly Sachs' private, wohlbehütete, noch keineswegs vom Suchen gehetzte Kindheit und Jugendzeit. Das Bild der Tanzkapelle lässt an Berlin denken, an Kaffeehäuser am Kurfürstendamm, an das vornehme Tiergartenviertel vielleicht, wo die Dichterin eine sorglose Jugend verbrachte. Doch die grossbürgerliche Satt-

heit des alten Berlin trug ihren eigenen Widerspruch schon in sich. Nelly Sachs nennt die Tanzkapelle eine «gewitternde Tanzkapelle» und spricht gleich danach von den Noten, die «aus ihren schwarzen Nestern fliegen», das heisst aus dem festen Gefüge von Takt und Harmonie hinausgeworfen werden. Ein Bild für die Zerstörung der alten Gesellschaftsordnung durch ihre eigenen Produkte: Krieg und Faschismus. Doch nicht der alten Gesellschaftsordnung trauert die Dichterin nach; ihre Angst und Trauer ist zunächst ein ganz privates Gefühl. Die erste Stufe ihres Suchens entspringt dem privaten, persönlichen Leiden nach dem Verlust der Familie, der Freunde, des Geliebten.

In elementaren Bildern wird dieses Leid in unserm Gedicht nachempfunden. Feuer, Wasser und Luft bilden zusammen das magische Dreieck des Suchens. Feuer, sonst der Blüte vergleichbar, dem roten Mohn, der roten Tulpe, wird in der Zeit des Terrors und des Krieges auseinandergepflückt, vielleicht im gigantischen Feuerwerk der Bomben oder der Maschinengewehre. Wasser, sonst dem Durstigen zum Trinken gereicht, gereicht dem verängsteten, flüchtigen, heimatlosen Menschen nur noch zum Verderben, zum Ertrinken. Luft endlich wird erfüllt von dem Rauch, der aus den Schornsteinen der Verbrennungsöfen steigt. Wir kennen dieses Motiv von den Gedichten her, die Nelly Sachs während der ersten Exiljahre in Schweden geschrieben hat und die dann 1946 unter dem Titel *In den Wohnungen des Todes* erschienen sind. Die in die Luft steigenden Rauchsäulen sind in die Luft geschriebene Grabschriften für die Israeliten. Der Leib Israels zog, wie Nelly Sachs in einem jener Gedichte sagt, in jener schweren Zeit «aufgelöst in Rauch durch die Luft». Auch in der ersten Strophe unseres späten Gedichts drückt sich Nelly Sachs ganz ähnlich aus:

*Liebende sterben einander zu  
durchädern die Luft –*

Die Auflösung des Leibes in Rauch ist furchtbar; und doch kündigt sich in der Wendung «sterben einander zu» die Mög-

lichkeit einer ganz anderen, mystischen Vereinigung an. Vorerst allerdings befinden wir uns noch nicht auf einer solchen Stufe der mystischen Verwandlung, sondern empfinden den Rauch als Grabschrift und, wenn wir uns der zweiten Strophe zuwenden, als Verdunkelung des Sonnenlichts.

Wenn wir die erste Strophe vom ersten Gedichtband der Nachkriegszeit her verstanden haben, so können wir zur Erläuterung der zweiten nun die Gedichte von 1949 heranziehen. Schon der Titel dieser Sammlung ist für die Deutung des Wortes Sonnenfinsternis sehr hilfreich: er lautet *Sternverdunkelung*. Sonnenfinsternis ist eine besonders wirksame Art der Sternverdunkelung. Menschen und Tiere verstummen in Ungewissheit und Angst, weil der Rauch ihnen das Lichtgestirn verdunkelt. Im Lichttod erscheint alles nur noch farblos-grau. Lichttod heisst hier wohl zunächst Tod des Lichts, also eben Sonnenfinsternis, Sternverdunkelung. Andererseits meint Lichttod aber sicher auch den Tod, den das Licht, als zerstörendes Feuer, uns bereitet: Tod durch Verbrennung, durch Bomben, durch Geschosse aus dem Hinterhalt. Lichttod ist Tod des Lichts und töten-des Licht:

*hinterrücks aus Nacht geschnitten  
schleift der Lichttod  
des Suchens Geschichte in den Sand –*

Lichttod ist das gewaltsame Auslöschen jenes nach chassidischem Glauben in uns wohnenden wunderbaren Funkens, der uns überhaupt erst befähigt, so etwas wie Licht wahrzunehmen. Was aber meint die Dichterin, wenn sie sagt, der Lichttod schleife des Suchens Geschichte in den Sand? Was ist das, des Suchens Geschichte?

Wir befinden uns hier nun bereits auf einer höheren Stufe des Suchens. Nach dem Suchen nach Verlorenem, also dem objektbezogenen Suchen der ersten Strophe rückt nun das Suchen selbst ins Blickfeld der Suchenden. Die Suchende reflektiert auf sich selbst und auf ihr eigenes Suchen, von dem ja ihr Dasein geprägt ist. Der Gegenstand des Suchens, etwa der tote Bräuti-

gam, ist in dieser Reflexion auf das Suchen selbst aufgehoben. Auf dieser Stufe erhält das Suchen geschichtlichen Charakter. Geschichte ist Geist als gebildeter Geist. Andererseits ist geschichtlicher Geist auch immer Geist, der sich erst bildet. Die Wendung «des Suchens Geschichte» meint nichts anderes als den gebildeten und sich fortwährend neu bildenden Geist. Wenn nun aber – nach den Worten der Dichterin – die Geschichte des Suchens in den Sand geschleift wird, ist dieser Prozess des werdenden Geistes gestört. Nach chassidischer Lehre, der Nelly Sachs sehr nahestand, ist ja der Staub oder Sand der Ursprung aller Dinge. Der Mensch aber ist in die Welt gesetzt, dass er den Staub zum Geist erhebe. Unfähigkeit oder eben eine Katastrophe wie ein Krieg lassen den Menschen aber immer wieder in diesem Prozess der Erhebung scheitern, so dass alles in den Staub zurücksinkt. Das Suchen hört auf, wenn das suchende Subjekt, der Mensch, versagt oder vernichtet wird.

Nun ist allerdings das Zurücksinken des menschlichen Geistes in Sand oder Staub bei Nelly Sachs nicht zu verstehen als endgültige Vernichtung des Geistes. Der Sand trägt die Möglichkeit neuer Verwandlung, neuen Suchens in sich. In den Sand sind die Runen der Sehnsucht geschrieben. Rune der Sehnsucht ist auch die Seefahrt zum Zenit. In dem grossen Gedicht «Die Stunde zu Endor», das in der Sammlung *Und niemand weiss weiter* 1957 erschienen ist, hat Nelly Sachs die Neugeburt des Geistes besonders eindrücklich dargestellt. Allerdings ist vorerst von der Geburt «Wahnsinniger» die Rede:

«Wahnsinnige werden aus dem Zenit deiner Stille geboren.» Aber das Bild der weissen Lachmöve in unserem Gedicht weist bereits auf eine Überwindung dieses Wahnsinns hin. Die «Lachkeime in der Kehle der Möve» erscheinen nämlich in einem andern Gedicht der Sammlung *Und niemand weiss weiter* als Vorstufe der Sprache, als Wurzel des Wortes Du. Staub wird also Sprache. Sprache ist der geläuterte Ausdruck des Schmerzes. Die Suchende zerfällt zu Staub, aber aus dem Staub formt



sie das Du der Sprache und schafft somit eine neue, erhabene Möglichkeit der Vereinigung mit dem Geliebten, dessen Sternbild, das Sternbild des Löwen, vom Himmel gefallen, das heisst auch zu Staub geworden ist. Da der Geliebte tot ist, überträgt die Suchende ihre Liebe auf den Sand, in den der Tote sich aufgelöst hat. In der Sammlung *Flucht und Verwandlung* (1959) nennt sich die Dichterin einmal «Braut», die «fein gesiebt» wird «in den durstenden Sand». Der Sand durstet nach Liebe, die Suchende, die den Geliebten nicht findet und die Welt neu herstellen möchte, nimmt Sand in den Mund. Hier befinden wir uns auf der höchsten Stufe des Suchens: Die Welt soll neu hergestellt werden, aus dem Wort. Zum Verständnis dieses schöpferischen Vorgangs müssen wir ein Gedicht aus der letzten grossen Sammlung «*Glühende Rätsel*» beziehen (1963):

*Grade hinein in das Äusserste  
nicht Versteckspielen vor dem Schmerz  
ich kann euch nur suchen  
wenn ich den Sand in den Mund nehme*

*Paul Celan*

Das Gedicht *Assisi* ist 1954 geschrieben worden und im Bändchen «Von Schwelle zu Schwelle» 1955 erschienen.

*Umbrische Nacht.*

*Umbrische Nacht mit dem Silber von  
Glocke und Ölblatt.*

*Umbrische Nacht mit dem Stein, den du  
hertrugst.*

*Umbrische Nacht mit dem Stein.*

*Stumm, was ins Leben stieg, stumm.  
Füll die Krüge um.*

*Irdener Krug.*

*Irdener Krug, dran die Töpferhand festwuchs.  
Irdener Krug, den die Hand eines Schattens  
für immer verschloss.*

*Irdener Krug mit dem Siegel des Schattens.*

*Stein, wo du hinsiehst, Stein.  
Lass das Grautier ein.*

*um dann die Auferstehung zu schmecken  
denn meine Trauer habt ihr verlassen  
abgeschieden seid ihr von meiner Liebe  
ihr meine Geliebten –*

Die Suchende ist hier arm geworden: arm an Objekten der Suche. Denn das Was des Suchens hat sich ihr längst entzogen. Das Suchen ist auf dieser höchsten Stufe objektfrei, dafür aber total geworden. Der Sand oder die Krume Erde, die die Suchende in den Mund nimmt, ist Symbol für das Totum Erde. Im Munde der Suchenden aber feiert die Erde ihre Auferstehung.

Die drei letzten Zeilen unseres Gedichts umreissen das Dasein Nelly Sachs' trefflicher als alles bisher Gesagte und geben uns zugleich einen Begriff von der vollendeten Komplexität dieser Dichtung:

*Die Suchende in ihrer Armut  
nimmt zum Abschied die Krume Erde in  
den Mund  
aufersteht weiter –*

*Bruno Bolliger*

*Trottendes Tier.*

*Trottendes Tier im Schnee, den die nacktste  
Hand streut.*

*Trottendes Tier vor dem Wort, das ins  
Schloss fiel.*

*Trottendes Tier, das den Schlaf aus der  
Hand frisst.*

*Glanz, der nicht trösten will, Glanz.  
Die Toten – sie betteln noch, Franz.*

Das Gedicht fasziniert durch seine klangliche Schönheit, durch die Musikalität im Spiel der Laute und Rhythmen. Die bildhaften Begriffe, im wechselnden Zusammenhang mehrmals wiederholt, prägen sich tief ein, ohne dass wir zunächst einen Bedeutungszusammenhang zu erkennen vermöchten. Was am ehesten fassbar wird, ist die Anrufung des heiligen Franz von Assisi. Mit dieser Gestalt hängt auch die Vorstellung der «umbrischen Nacht» zu-

sammen, einer Dunkelheit voll vom Zauber südlicher Landschaft: durchklungen von Glockenschlägen, durchschimmert vom Mondlicht in Olivenhainen. Warum aber: «Umbrische Nacht mit dem Stein»?

Die Metapher kommt im Werk Paul Celans häufig vor. So wird einmal vom Wort, «das unsterblich ist», gesagt, es sei «ein aufrechtes Schweigen, ein Stein». Das Bild ist zunächst von der Imagination her zu deuten. Stein hält die Form, er zerfließt nicht wie Wasser, zerrinnt nicht, verweht nicht, verglüht nicht! In den Stein kann man sich nicht hineinträumen, in ihm nicht Leidenschaft empfinden oder Melancholie. Er ist das schlechthin Gegenständige. Wenn er Geheimnis birgt, dann tief innen, er gibt es nicht preis!

An anderer Stelle lesen wir die Verse:

*Die hellen  
Steine gehen durch die Luft, die hell-  
weissen, die Licht-  
bringer.*

Wenn der Stein durch die Luft fliegt, scheint er federleicht. Im Aufschlag offenbart er die ihm innewohnende Wucht. Es ist möglich, dass Steine sich in der Luft treffen, dann «klingen» sie – Symbol der Begegnung.

Die Botschaft des heiligen Franz, die in dieser Landschaft lebt, ist eine stumme. Sie wird erfahrbar im Schweigen, nicht im Gerede, wie alles, was aus dem Scheindasein ins wirkliche Sein getreten ist. Dieses Schweigen aber ist von höchster Intensität; so heisst es einmal: «ihr gebetsscharfen Messer meines Schweigens». Wenn doch der Mensch erfüllt wäre von solchem Schweigen, von derart wirklichem Leben!

*Stumm, was ins Leben stieg, stumm,  
Füll die Krüge um.*

Der Krug ist Metapher für den Menschen. Er kann leer sein, er kann aufnehmen, er kann erfüllt sein, er kann überschäumen.

Aus Erde ist der Mensch geformt, und zu Erde wird er wieder zerfallen. Wohl trägt er das Abbild seines Schöpfers, er ist aber der Vergänglichkeit überantwortet. Die Hand des Todes hat ihn verschlossen

und ihm das Siegel der Endlichkeit aufgeprägt.

Der Mensch ist in die Nacht des Daseins gestellt. Diese Nacht aber ist heiter von innen heraus für den, der die Botschaft des heiligen Franz wahrzunehmen vermag.

Das Wort, die Wahrheit, ist überall gegenwärtig:

*Stein, wo du hinsiehst, Stein.*

Aber der Mensch muss sie erschliessen:

*Lass das Grautier ein.*

Wieder stossen wir auf eine Metapher, die uns zunächst mehr verbirgt als offenbart. Im Gedicht «Sprachgitter» wird grau als die Farbe des Herzens bezeichnet:

*die Fliesen. Darauf,  
dicht beieinander, die beiden  
herzgrauen Lachen:  
zwei  
Mundvoll Schweigen.*

Und an anderer Stelle ist die Rede vom «graugeschlagenen Herzammersilber». Grau ist die Farbe des leidenden Herzens. Das Grautier wird als ein «trottendes Tier» bezeichnet. Dieser Begriff bildet die Bewegung des Herzens ab, es ist eine schwermütige Bewegung, und die Metapher verdeutlicht nichts anderes als das Bemühen des Menschen, in die im Dasein verborgene Wahrheit einzudringen. Dieses Bemühen gehört zum Allervertrautesten. Das trottsende Tier «frisst aus der Hand», es frisst «Schlaf» aus der Hand. «Wir schliefen nicht mehr, denn wir lagen im Uhrwerk der Schwermut» heisst es einmal.

Die Schwermut verzehrt den Schlaf, sie verunmöglicht das Vergessen, sie hält auf ihre Weise die Erinnerung wach. Sie geht den harten Weg «durch den Schnee», den die «nackteste Hand» gestreut. Die «nackteste Hand»: Bild für ein Wesen, das dem Menschen vertraut und doch ungeheuer fremd gegenübersteht.

Die Schwermut sucht das Wort zu ergründen, *das* Wort – des Evangeliums viel-

leicht –, sie kann aber nicht zum Ziele kommen, weil die absolute Wahrheit dem Menschen verschlossen ist. Zwischen dem Menschen und einem Wesen, das hier nicht mit dem Namen genannt ist, stehen Geschehnisse, die nicht zu begreifen sind. Die Frage nach dem Sinn des Todes von Unschuldigen, die ihr Leben noch nicht gelebt haben (Celans Eltern und Schwester sind in Konzentrationslagern ermordet worden), steht hinter den letzten Zeilen dieses Gedichtes. Alle Schönheit des Daseins, alle Wahrheit einer Botschaft wie derjenigen des heiligen Franz, sie vermögen nicht zu trösten, solange diese Frage – noch – offenbleibt. So wird die «umbrische Nacht» mit ihrer Finsternis und ihrem Glanz, einem Glanz, der ja erst auf dem Grunde der Finsternis wahrnehmbar ist, zum Imaginationsraum eines Menschen, der versucht, aus den niederdrückenden Erfahrungen den Weg in die Heiterkeit des Annehmens und Vergebens zu finden. Es darf in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass die Figur des heiligen Franz an der Seite Baalschems, einer ähnlich gearteten Gestalt aus der chassidischen Vorstellungswelt, bei Nelly Sachs eine grosse Rolle spielt. Die inhaltliche Aussage findet ihre formale Entsprechung in dem Ineinander von anschaulicher Begrifflichkeit und Dunkelheit des Sinns, im Widerspiel des schwermäßigen Rhythmus mit seinen Wiederholungen und gedehnten Daktylen (stellenweise scheinen sie in lauter Hebungen überzugehen: «Füll die Krüge um») zur klaren und differenzierten Fassung der einzelnen Verse, die alle Dumpfheit, alles Verschwommene ausschliessen. Dasein ist in solcher Spannung als Geheimnis begriffen, als ein Geheimnis, vor dem auch die Interpretation haltmachen muss.

Einer der Gedichtbände Paul Celans trägt den Titel «Sprachgitter», was leicht missverständlich ausgelegt werden könnte. Sprachgitter hat mit Geometrie nichts zu tun, es meint lediglich, dass das Eigentliche nicht in den Worten selber, sondern erst hinter und zwischen ihnen liege. Goethe hat dasselbe im Bild des Fächers ausgedrückt, durch dessen Stäbe das Auge «ins Auge

blitzt». Hier wie dort Bilder, die derart reich sind an möglichen Bezügen, dass sie nicht anders denn als aus den Tiefen der Einbildungskraft heraus verstanden werden können. Die Bilder haben bei Celan den Charakter des Mythos. In seiner Rede «Der Meridian» sagt er:

«Das Gedicht heute zeigt ... eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich ... am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück.»

Das gilt gewiss von seinen eigenen Gedichten zuallererst.

### *Psalm*

*Niemand knetet uns wieder aus Erde  
und Lehm,  
niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand*

*Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zuliebe wollen  
wir blühen.  
Dir  
entgegen.*

*Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.*

*Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelswüst,  
der Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.*

Der Titel *Psalm* deutet auf religiösen Gehalt hin, ebenso wie Assisi. Der Anfang liest sich aber eher wie eine Negierung der christlichen Genesis. Handelt es sich um eine Parodie? Sind wir bei Brecht? Unvermutet tritt der Ausdruck «niemand» aus

der Alltagssphäre in einen ganz andern Bedeutungsraum hinüber. Gross steht er in der dritten Zeile da. Wir haben es mit *dem* Niemand zu tun, dem Niemand als unserem Du, als unserem Schöpfer, der – die ersten beiden Verse rücken jetzt ins richtige Licht – uns aus Erde geknetet und uns den Atem eingehaucht hat.

Nichts hindert uns, den Begriff «Niemand» durch «Gott» zu ersetzen. Warum tut Celan es nicht? Wohl weil er das Grösste, die schöpferische Macht, ihr unbegreifliches Wesen nur ahnend vergegenwärtigen, aber nicht mit einem geläufigen Begriff benennen kann.

In einem Gedicht aus dem Band «Die Niemandrose» stehen die Zeilen:

*Gott, das lesen wir, ist  
ein Teil und ein zweiter, zerstreuter:  
im Tod  
all der Gemähten  
wächst er sich zu.*

Auch im wahrhaft gelebten Leben wächst Gott, ja «blüht» Gott sich zu. In vielen Bildern hat Celan diese Gottbezogenheit des Menschen ausgedrückt.

*O du gräbst und ich grab, und ich grab  
mich dir zu*

Das Wesen des Menschen ist dadurch bestimmt, dass er Gott entgegenblüht. «Blühend» – im Partizip präsens ist das dauernde Wesen den wechselnden Erscheinungen in der Zeit: «waren wir, sind wir, werden wir», eindrücklich gegenübergestellt. Der Mensch ist zwar vor dem Niemand ein Nichts, aber durch die Zuordnung auf ihn hin auch geadelt: er darf mit der Rose, dem Inbegriff der Vollkommenheit verglichen werden. Die Nichtsrose,

das scheint paradox, die Niemandrose ebenfalls, es sind aber höchst sinnhafte Metaphern, die das Geheimnis des menschlichen Daseins bergen.

Und nun folgt, einer schweren Aufwallung von Gefühl abgerungen, fast triumphierend zuerst, die Bestimmung des menschlichen Wesens aus sich selbst heraus, sein Weg von der «art pour l'art» zur «art pour Dieu». Mit den Organen der Seele und des Geistes vermag der Mensch den Niemand zu erahnen. Staubfaden, das deutet auf den Anfang hin, der Staubfaden trägt die Pollen. Griffel, das meint das Ziel: die Befruchtung. «Himmelswüst» evoziert die Weite des Himmels, die Leere, die dem Wesen des Niemand entspricht. Tiefer aber erfasst der Mensch mit dem Herzen. Er trägt dem Wesen über ihm Verehrung und Liebe entgegen. Die Krone der Rose ist rot vom Purpurwort – «Dornen»krone schwingt mit, rot «wie Blut» und Purpur«mantel».

Es gehört zum Adel des Menschen, dass er über dem dunklen Grund von Leid den Psalm zu singen vermag. Der Psalm zielt auf das Ewige. Im Paradoxon dringen wir über das Endliche hinaus. Aber das jenseits angesprochene Wesen wird gleichzeitig als Niemand bezeichnet. Darin spiegelt sich die Not des Dichters in unserer Zeit.

Im Purpurwort, da ist die Erfahrung von Auschwitz drin, aber sie ist in Schönheit bewältigt. Ein aufmerksamer Leser hat von der «verschwiegenen Zeitgemässheit» der Gedichte Paul Celans gesprochen.

Die Niemandrose: Mythos des lyrischen Gedichts nach 1945. So «über dem Dorn» und «einem Niemand entgegen» haben vielleicht selten vorher Menschen leben und Dichter schreiben müssen.

*Albert Hauser*

## KRISE IM SCHWEIZERISCHEN SCHRIFTSTELLER-VEREIN

Ein Bericht über das Kulturleben der Schweiz dürfte heute keinesfalls an Ereignissen vorübergehen, die auf den ersten Blick als blamable Pannen erscheinen,

aber in Wahrheit viel wichtiger sind: Wendepunkte in einem Prozess, der mit dem lautstarken, mit allerlei bösen Nebengeräuschen garnierten Auftakt des Zürcher



Literaturstreits im Jahre 1966 begonnen hat und so bald noch nicht abgeschlossen sein dürfte. Einer dieser Wendepunkte ist der akute Ausbruch einer lange schon schwelenden Krise im Schweizerischen Schriftsteller-Verein, ausgelöst durch den gemeinsamen Austritt von zweiundzwanzig seiner namhaftesten Mitglieder. Ein anderer wäre die Kontroverse um das Schauspielhaus Zürich, die nach der missglückten Episode Löffler im Streit um das Verhalten des designierten Direktors Harry Buckwitz zur Zeit des Naziregimes einen neuen Höhepunkt erreicht hat. Es gibt Nebenschauplätze, affilierte Verfahren und viel publizistischen Kommentar dazu, übrigens auch allerhand Klamauk. Aber die Szene wird im Augenblick beherrscht durch die Auseinandersetzung der Schweizer Schriftsteller unter sich und durch die Schwierigkeiten, der traditionsreichen Bühne am Pfauen eine neue Zukunft zu eröffnen. Demjenigen, den der Jargon der Zeit als Literatur- und Kunstkonsumenten zu bezeichnen liebt, kann nicht länger zweifelhaft bleiben, dass eine Periode verhältnismässiger Ruhe oder auch eingespielter Routine abgeschlossen ist. Den Bereichen der Kunst, des Schönen, des rein Geistigen wird nicht länger ein Sonderdasein zugebilligt. Sie sehen sich zum Verhör befohlen, müssen sich ausweisen und werden auf ihre gesellschaftliche Funktion geprüft. Es handelt sich dabei um einen notwendigen und nützlichen Prozess, der am Ende das Wesen des Kulturellen (das niemals das Ausgesparte, Feierabendliche und im übrigen höchst Nebensächliche sein kann) wieder freilegen muss. Zu hoffen ist nur, dass er nicht als Schauprozess, sondern in fairer Respektierung der Parteien geführt wird.

Die gemeinschaftliche Erklärung, mit der die zweiundzwanzig Dissidenten drei Tage vor der ordentlichen Generalversammlung, die auf den 23./24. Mai in Bad Ragaz einberufen war, ihren Austritt mit Hilfe von Presse, Radio und Fernsehen vor der breitesten Öffentlichkeit begründeten, gipfelt im Vorwurf an den Präsidenten, Maurice Zermatten, er habe sich durch

seine Mitarbeit am Zivilverteidigungsbuch (französische Fassung) und durch die seinerzeitige Mitwirkung an der Theaterzensur des Kantons Wallis als Repräsentant des Schriftsteller-Vereins disqualifiziert. Mindestens in ihrem zweiten Teil war diese Begründung bekannt, als Maurice Zermatten 1967 als Nachfolger von Hans Zbinden zum Präsidenten gewählt wurde. Niemand machte damals Bedenken geltend. Die Wahl erfolgte mit Akklamation, ebenfalls ein Jahr später die Bestätigung im Amt, obgleich 1967 und 1968 vereinzelt Mitglieder der heutigen Dissidenten an den Jahresversammlungen teilnahmen. Jetzt liest man in ihrer Erklärung, unter dem Präsidium Zermattens sei es nicht möglich, «glaubhaft für die Opfer von Repression und Zensur in anderen Staaten einzutreten».

Zum besseren Verständnis des demonstrativen Austritts muss man wissen, dass die zweiundzwanzig Schriftsteller ihren Entschluss als Konsequenz aus dem Ergebnis einer Umfrage verstehen, das anders ausfiel, als sie gehofft haben mochten. Und hier nun wird deutlicher als im vordergründigen Streit um Zermatten und das Zivilverteidigungsbuch sichtbar, woran der Schweizerische Schriftsteller-Verein krankt, seit langem und nicht erst seit dem Mai 1970. Von 438 Mitgliedern hatten 253 (58 Prozent) geantwortet. 208 davon sprachen sich gegen eine ausserordentliche Generalversammlung aus, an der das Zivilverteidigungsbuch und die darin enthaltenen Verdächtigungen und Angriffe an die Adresse der Intellektuellen einziges Traktandum gewesen wären. 43 waren dafür, 2 blieben unentschieden. Es bleibt natürlich offen, ob die 253 negativen Antworten bedeuten, dass ihre Urheber damit gegen die Kritiker Zermattens und des Zivilverteidigungsbuches Stellung nehmen wollten. Und es bleibt offen, ob die nicht antwortenden Mitglieder das Zivilverteidigungsbuch für gut oder für mässig oder vielleicht nur für allzu unbedeutend hielten. Wahrscheinlich hatten sie es ja auch nicht gelesen. Aber es kann auch sein, dass sie von der Absicht des Vorstandes Kenntnis hatten, das Thema



ohnehin auf das Programm der ordentlichen Jahresversammlung vom Mai zu setzen, weshalb sie Umtriebe und Kosten einer ausserordentlichen Veranstaltung für überflüssig hielten.

Jedenfalls ist es schade, dass die Autoren, die ihren Austritt so bemerkenswert genau tempiert und publizistisch versiert (wie Meister der Branche) vollzogen, nicht geschlossen in Bad Ragaz auftraten. Was dort ohne ihre Anwesenheit geschah, rechtfertigt kaum die nachträgliche Feststellung, da sehe man's ja, der Immobilismus, das satte Behagen an der blossen Mitgliedschaft und Schlimmeres seien im SSV in der Mehrheit. Dass dieser Eindruck leider besteht und dass zum mindesten die Generalversammlungen ihn immer wieder bestätigt haben, entbindet kein Mitglied von der Pflicht, sich um entsprechende Korrektur mit den statutarisch festgelegten Mitteln nachdrücklich zu bemühen. Ein Eklat wie der gemeinsame Austritt drei Tage vor der ordentlichen Generalversammlung mutet sonderbar an, wenn man weiss, dass die prominenten Dissidenten höchst selten oder nie aktiv an der Gestaltung der Geschicke des SSV teilzunehmen pflegten.

Dazu hätte es in der Nachkriegszeit Anlass genug gegeben. Wer die Jahresversammlungen des Schriftsteller-Vereins regelmässig verfolgt hat (ich versuche es seit 1957), dem kann nicht entgangen sein, dass die Tendenz vorherrscht, heisse Eisen liegen zu lassen und vor klaren Entscheidungen lieber ins Allgemeine auszuweichen. Ich erinnere mich lebhaft der jammervollen Schwäche des Vereins, als es galt, sich mit dem Problem der Mitgliedschaft des Stalinpreisträgers André Bonnard auseinanderzusetzen (es war, wenn man so will, auch das ein Anlass zur Besinnung auf das Prinzip der Geistesfreiheit), und ich erinnere mich des stillschweigenden Verzichts auf die ursprünglich geplante Podiumsdiskussion über den Zürcher Literaturstreit im Jahre 1966 aus Gründen, die wir einmal diplomatisch nennen wollen. Das nämlich, was der Schriftsteller-Verein eigentlich sein müsste, ein Forum der of-

fenen und freien, harten aber fairen Diskussion, eine Gemeinschaft selbständiger, origineller und klarer Geister, die Ansichten und Meinungen zu vertreten wissen und sich nicht vor Konfrontationen ängstlich zurückziehen, eben das war er in all den Jahren – und lange vor Zermatten als Präsident – kaum. Es dominierten nicht die originellen Köpfe, sondern die Biederen und Behäbigen, und merkwürdigerweise sahen sich die Nonkonformisten in dem Kreise, in dem sie sich doch eigentlich unter ihresgleichen hätten finden müssen, noch einmal einem Establishment gegenüber, das lieber die Kultur feierte und zelebrierte, als dass es sich aktuellen und brennenden Fragen stellte. Vor einem Jahr erfuhr der Versuch einer Minderheit des Vorstandes, statt des blossen Weinreisleins ins Wallis mit pietätvollem Besuch der Rilke-Stätten immerhin eine Aussprache in Arbeitsgruppen über die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft als Alternativprogramm anzubieten, nur mässigen Zuspruch. Wer in all den Jahren hoffte, im Schriftsteller-Verein Aufschluss darüber zu erhalten, wie die Schweizer Autoren, die Romands, die Tessiner und die Deutschschweizer, nicht nur einzelne von ihnen, sondern das möglichst vollständige Spektrum der verschiedenartigsten Individualitäten, etwa über Fragen denken und für sich entscheiden, die uns als Zeitgenossen und als Bürger dieses Landes beschäftigen, der sah sich leider enttäuscht.

Es besteht nicht der geringste Zweifel, dass in diesem höchst spärlichen oder fehlenden Interesse an wacher und entschiedener Zeitgenossenschaft die Kehrseite einer Literatur- und Kulturverehrung sichtbar wird, hinter der sich unter anderem auch die Angst vor Veränderung und vor dem Wandel der Zeit verschanzt. Es kommt ja nicht von ungefähr, wenn es gerade die engagierten, die heute und jetzt wichtigen Schriftsteller sind, die in einer Geste des Überdrusses dem Verein den Rücken gekehrt haben. Man kann ihnen vorwerfen, dass sie schon bei mancher früheren Gelegenheit (und beispielsweise auch bei Wahlen) nicht auf dem Posten waren,

als es galt, die Geschicke des Schriftsteller-Vereins in der Nachkriegszeit mitzugestalten und kritisch zu begleiten. Sie liessen jene Kräfte im Stich, die innerhalb des Vereins im Sinne des *Aggiornamento* zu wirken versuchten. Aber um der Sache willen, um die es ihnen geht, sollte man solche Vorwürfe zurückhalten und vielmehr hoffen, dass nach dem lauten Protest der beharrliche Aufbau doch noch beginnen könne. Die Ursachen der Krise sind älter als der Streit um das Zivilverteidigungsbuch und Maurice Zermatten, und falsch wäre, die Dinge so eng und so persönlich zu sehen. Es ist eben kein Geheimnis, dass unter denen, die im Verein verblieben sind, die über sechzig Jahre alten Mitglieder mehr als die Hälfte ausmachen, und 156 davon sind sogar über siebzig. Das heisst: die Altersstruktur des Vereins stimmt nicht mehr, seine Fühlung mit der jungen Literatur ist abgerissen. Nicht bloss die Auseinandersetzung mit Tagesfragen, wie sie die engagierten jüngeren Autoren mit Recht bedrängen, auch die Diskussion neuer Schreibweisen zum Beispiel, neuer Formen, Gattungen, Entwicklungen der jüngsten Zeit kann in seinem Kreis so lange nicht aufkommen und – wie sie sollte – permanent geführt werden, als die Honoratioren, die Bewahrer und Traditionalisten den Ton angeben. Für einen Schrift-

steller-Verein ist das mehr als merkwürdig, und man muss sagen, dass es auch nicht immer so gewesen ist.

Was also soll geschehen? Ich hoffe auf eine Erneuerung. Ich sehe nicht ein, warum man nicht hüben und drüben das Problem in seinem Kern erkennen und anpacken sollte, und ich halte es für vollkommen absurd, wenn etwa Prestige Gründe verhindern würden, dass endlich der Schritt in Richtung auf ein offenes, von Verkrustungen freies Kulturverständnis vollzogen werde, das Literatur und Kunst nicht länger als besondere Seinsmodalität betrachtet, sondern – die Formulierung entstammt der methodologischen Programmschrift eines jungen Literaturwissenschaftlers – sie versteht «als interessantes, wenn auch unvollkommenes Instrument im Rahmen grösserer Lebenszusammenhänge». Die Konsequenzen sind klar. Es gibt für den Schriftsteller so wenig einen Dispens von der Gegenwart und ihren zahlreichen brennenden Fragen wie für irgend einen anderen Zeitgenossen. Darüber kann es keinen Kompromiss geben, sofern Wesen und Aufgabe eines Schriftsteller-Vereins davon berührt werden. Es muss jetzt zum Gespräch und zur Verständigung über diesen Punkt kommen.

*Anton Krättli*

## DAS SCHAUSPIEL AN DEN JUNIFESTWOCHEN

Der Festwochenprospekt des Schauspielhauses kündigte Theater in sechs Sprachen an. Neben dem «Teatro Stabile di Genova», das in Zürich seit Jahren bekannt und beliebt ist, traten diesen Sommer das «Abbey Theatre» aus Dublin, der «Činoherni klub» aus Prag und das «Théâtre Royal du Parc» aus Brüssel im Rahmen der internationalen Gastspiele auf, und ausserdem gab es Begegnungen mit experimentellen Theaterformen und Ensembles wie dem Londoner «Theatre Machine», dem «Odin

Teatret» aus dem dänischen Holstebro, der «New Troupe, formerly of The La Mama Repertory Troupe» aus New York. Man konnte sich informieren über das, was an verschiedenen Orten in der Welt auf dem Gebiet des Theaters von sich reden macht. Die allgemeine Situation ist nicht von der Art, dass man rundum Vollkommenes erwarten dürfte. Der Versuch herrscht vor, die Regisseure suchen nach der neuen, der heute noch möglichen Form. Oder sofern sie sich bewährter, überkom-

mener Formen annehmen, reflektieren und analysieren sie sie.

Ein hervorragendes Beispiel dieser Art, der Tradition mehr verpflichtet als der Verlockung neuartiger Möglichkeiten nachgebend, ist *Luigi Squarzinis* meisterhafte Inszenierung der *Rusteghi* von *Carlo Goldoni*. Squarzina lässt seine vorzüglichen Darsteller wie die Instrumente eines Orchesters zusammenklingen, wobei in diesem Fall das Fagott (die Komödienfigur des Polterers) vierfach besetzt ist. Es sind tatsächlich in erster Linie Stimmen mit eigenem Charakter, und sie sind eingeübt auf das präziseste Zusammenspiel. Genaueste Tempi, klar abgesetzte Tonlagen und eine sorgfältig darauf abgestimmte choreographische Führung der Figuren, für die das Bühnenbild von *Gianfranco Padovani* mit Stufen und Bodenwellen glückliche Voraussetzungen schafft, zeichnen die Aufführung des «Teatro Stabile di Genova» aus. Innerhalb dieser strengen Gesamtkonzeption entfaltet sich das individuelle Spiel der Schauspieler, ihre stilisiert-chargierte Gestik und Mimik. Vergleicht man mit der Truppe des «Abbey Theatre», die *The Hostage* von *Brendan Behan* in der Inszenierung von *Hugh Hunt* vorstellte, so wird deutlich, in wie hohem Masse bei den Italienern Realität in Form verwandelt ist. Die Dubliner Truppe pflegt einen weniger reflektierten Realismus, und die kabarettistischen Einlagen, die vielen Balladen, die im Lauf des Abends gesungen werden, wirken weniger im Sinne von Abstraktionen als vielmehr wie folkloristische Darbietungen. Brendan Behans dramatisierte Geschichte von dem kleinen englischen Soldaten, der von der illegalen republikanischen Befreiungsarmee als Geisel für einen zum Tode verurteilten Rebellen gefangen gehalten wird, gibt manchen Einblick in charakteristische Verhältnisse. Das Stück ist ein Genrebild irischen Selbstverständnisses, nicht ohne Selbstironie gemalt und darum gerade da effektiv, wo es sozusagen exotische Zustände aufzeigt. Die Form indessen, die das in *Hugh Hunts* Inszenierung annimmt, ist unscharf und flach. Versuche, wie sie *Peter Stein* im Bei-

trag des Schauspielhauses mit der vergessenen elisabethanischen Tragödie *Change-ling* von *Thomas Middleton* und *William Rowley* im Festwochenbeitrag des Schauspielhauses angestellt hat, machen das nur noch deutlicher.

Ich muss bei dieser Darbietung, die zugleich eine Art Abschiedsvorstellung der Mannschaft um Peter Löffler war, etwas ausführlicher verweilen. Das rechtfertigt sich einerseits, weil hier die lange schon bestehende Absicht, statt eines Shakespeare einmal einen anderen elisabethanischen Dramatiker vorzustellen, an einem interessanten Beispiel realisiert wurde, und andererseits, weil die Inszenierung ein kritisches Nachwort auf das auslöst, was zu Beginn der jetzt abgeschlossenen Spielzeit als Vorstoss in eine neue Art der bewussten Theaterarbeit proklamiert wurde.

Was das Stück betrifft, so gleicht es in manchem den Mord- und Liebesgeschichten der Zeit; aber bei aller vordergründigen Abenteuer- und Moritatenlust ist «*Change-ling*» ein doppelbödiges Stück Theater, schon dadurch, dass es in eine Haupt- und eine Nebenhandlung geteilt ist. Peter Steins Inszenierung trennt säuberlich auch im Raum: die Haupthandlung spielt auf einer gewaltigen, schräg nach hinten ansteigenden Spielfläche (Wilfried Minks), die aus grösserer Distanz wie ein schwarzer Marmorblock aussieht. Darunter, in den «Kasematten der Gesellschaft», hausen die Irren, und manchmal steigen sie aus Öffnungen in der Spielfläche ans Tageslicht empor. Die Handlung in ihrem Bereich ist von makaberer Komik. Das junge Weib des Irrenarztes schafft sich Abwechslung und Vergnügen in der Gesellschaft der Wahnsinnigen und ihres Aufsehers. Tragisch dagegen, oder sollte man sagen: tragisch-satirisch ist die Haupthandlung. Beatrice-Joanna, die Tochter des Burgherrn Vermandero, verliebt sich in eben dem Augenblick leidenschaftlich in einen vornehmen jungen Mann mit Namen Alsemero, als ihr mitgeteilt wird, ihr Vater habe ihre Verhehlung mit Don Alonzo de Piracquo beschlossen. Um nun den Weg für ihre Liebe freizulegen, die verhasste



Heirat aber abzuwenden, nimmt sie die Dienste eines Finsterlings in Anspruch, den sie wegen seines Äusseren verabscheut, während er ihr auf Schritt und Tritt nachfolgt und sich im Wunsch verzehrt, sie zu besitzen. Er bringt Alonzo auf ihren Wink auf grausame Weise um und fordert zum Preis für seine Tat Beatrice selbst. Sie muss sich ihm hingeben, will sie nicht als Anstifterin des Verbrechens entdeckt werden. Denn De Flores, der Mörder, droht ihr, die Sache bekannt zu machen. Der Vater, ungehalten über die noch unerklärte Abwesenheit Alonzos, gibt seine Tochter Alsemero zur Frau. Wie soll Beatrice ihrem Geliebten in der Hochzeitsnacht entgegentreten, nachdem sie De Flores verfallen ist? Sie schickt im Dunkeln die Magd Diaphanta ins Brautgemach und hofft den Mann auf diese Weise zu täuschen. Auch Diaphanta muss nach dieser Nacht sterben, damit das Geheimnis bewahrt bleibe. Das Ende ist grässlich: De Flores und Beatrice sterben gemeinsam einen blutigen Tod. Der Fluch ihres Komplotts schlägt über ihnen zusammen.

Es ist eine Fabel, die als dick aufgetragene Moral, als Ballung leidenschaftlicher, grausamer, intriganter und dramatischer Szenen verstanden werden kann. Man denkt an satte Farben, turbulente Bewegung, an Theater in höchster Potenz. Ich ertappe mich bei dem Gedanken, was etwa ein Roger Planchon daraus gemacht hätte: eine Theatersache par excellence ohne Zweifel. Nicht so Peter Stein. Er geht kühl, gedanklich, mit Zirkel und Massstab sozusagen ans Werk. Er gibt sich höchästhetisch, lässt die Figuren in einer Art stummen Vorspiels abgezirkelte Gänge abschreiten (und wer die Stein-Inszenierungen dieser Spielzeit aufmerksam verfolgt hat, dem wird das nachgerade nicht mehr neu sein). Die Kostüme (Susanne Raschig) sind Wunderwerke historisierender Kopie nach Gemälden der Frührenaissance. Streng stilisiert sind Mimik, Gestik und Sprache der Darsteller. Es ist zum Beispiel von stauenswerter Könnerschaft und auch von beträchtlichem Reiz, den ganzen Abend lang zu verfolgen, mit welcher Sicherheit und

Disziplin etwa Edith Clever die Beatrice als reine Kunstfigur (nicht als psychologisierende, naturalistische Studie) durchhält. Ebenso Bruno Ganz als De Flores, Jutta Lampe in der Rolle der albernen und lüsternen Arztfrau, Günter Lampe als rächender Bruder des ermordeten Bräutigams. Kein Zweifel, da werden Wirkungen erreicht, die weit über das durchschnittliche Mass hinausreichen. Ein Höhepunkt: Beatrice entrüstet sich über das Ansinnen des Mörders, sie körperlich zu besitzen. Sie tut es im Stil und mit den Ausdrücken des fassadenhaften Anstandes, hinter dem – man weiss es – Mord und Totschlag vor sich gehen. Das ist überzeugend, das ist grossartig herausgearbeitet: die Frau, die sich längst ausserhalb des sittlichen Gesetzes gestellt hat, manipuliert mit Leerformen. De Flores spottet ihrer mit Recht.

Dennoch, die Frage drängt sich auf, welches denn die künstlerische Funktion der präziösen Manier sei, die diese Inszenierung kennzeichnet. Nicht anders hat Stein den anstössigen Bond («Early Morning») inszeniert, nicht anders Goethes «Tasso», nämlich in der gleichen geschmäcklerischen, ästhetisierenden Stilisierung. Es ist wie eine Farblösung, in die der Regisseur diese höchst verschiedenartigen Stücke getaucht hat. Die gleichmässige Einfärbung (das ist nun wirklich nicht politisch gemeint!) erweckt den Anschein der stilistischen Stimmigkeit. Aber wächst, was sich so aufdringlich bemerkbar macht, je aus dem Stück? Im Rückblick auf die umstrittene Spielzeit der Direktion Löffler, deren künstlerische Geschichte massgebend von Peter Stein und seinen Schauspielern geschrieben wurde, wird vollends deutlich, dass da das Heterogenste über den gleichen Leisten geschlagen wurde. Und das ist erst noch ein Leisten, den sich die vermeintlichen Revolutionäre des Theaters nicht selber geschnitzt haben. Überblickt man von «Changeling» her diese Arbeit, dann zweifelt man ebensowenig an der Begabung und am Können dieser Künstler wie an der Eintönigkeit, der sie verfallen scheinen. Und zwar wird dieser Eindruck noch verstärkt durch den schleppenden

Rhythmus ihrer Darbietungen. Auf die Dauer wirkt er ermüdend. Schwer verständlich, warum Peter Stein «Changeling» nicht kräftiger gekürzt hat, warum er nicht den ganzen langen Schluss nach dem Tod des verbrecherischen Paares wegliess. Tat er es nicht, weil er auf seine Zirkelschwünge fixiert ist? Weil er die einzelne Geste und den einzelnen Satz durchgestaltet, den Bogen, der alles überwölben müsste, jedoch vernachlässigt?

Glanz und Elend der Episode Löffler am Schauspielhaus Zürich ist in dieser immerhin bemerkenswerten Abschiedsvorstellung enthalten. Ich würde mich nicht wundern, wenn das Publikum, das zu Anfang der Spielzeit murrte, weil ihm «ansprechendes Theater» vorenthalten wurde, mit dieser

Inszenierung zufrieden wäre. Aber nicht darum, sondern weil sie alles andere als revolutionär, weil sie in Hinsicht auf ihre künstlerischen Mittel ein Treten an Ort ist, bedeutet sie für Peter Stein und seine engeren Mitarbeiter keinen Fortschritt. Die Gefahr, die schon ihre früheren Zürcher Inszenierungen bedrohte (von ideologischen Fixierungen einmal ganz abgesehen), ist gerade in der Aufführung von «Changeling» besonders virulent: künstlerische Sterilität. Hier waren nicht Revolutionäre des Theaters am Werk, sondern preziose Spätlinge, Kunsthandwerker. Was sie zu geben hatten, war nicht ein Anfang; es hatte alle Merkmale der Endzeit.

Lorenzo

## DAS SCHWEIZER TONKÜNSTLERFEST IN LUGANO

Schwierig auszumachen, ob die alljährlichen Schweizer Tonkünstlerfeste künstlerische, gesellschaftliche oder nur vereinsmässige Bedeutung haben. Verbunden mit der Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins sind zwei oder drei Konzerte und ein Empfang durch den einladenden Ort. Beim diesjährigen 71. Tonkünstlerfest in Lugano lag der Akzent zweifellos beim landschaftlichen Reiz: die nächtliche Dampferfahrt nach Campione mit dem Empfang im Casino wird – so leid es einem für die Schweizer Musik im allgemeinen und den STV im besonderen tun kann – als markantestes Ereignis bei den Schweizer Tonkünstlern haften.

Der STV – dem Komponisten, Interpreten und Musikschriftsteller angehören – vertritt die Schweizer Musik im In- und – wenn auch bescheiden nur – im Ausland. Stipendien an junge Talente und der – nicht alljährlich vergebene – Komponistenpreis an bejahrte Komponisten sind die aufwendigsten Leistungen des Vereins. Die Schallplattenserie mit Schweizer Musik,

die seit der EXPO 1964 läuft, darf als respektable Tat gewertet werden.

Die Tonkünstlerfeste geben bei den Konzerten jeweils eine Leistungsschau in der Art einer Retrospektive. Diesmal in Lugano war die Auswahl so getroffen, dass – was in den letzten Jahren noch nie vorgekommen ist – auffallend viele junge und noch wenig bekannte Komponisten vorgestellt wurden. Von den sechzehn aufgeführten Komponisten waren zehn unter 35 Jahren. Dazu kam eine stilistische Breitenstreuung, die vom traditionellen Klaviertrio in spätromantischem Zuschnitt bis zur Experimentalmusik mit instrumentalem Theater reichte. Aber Experiment und Klischee, Begabung und Dürftigkeit liessen nicht nicht generations- und schulmässig voneinander scheiden wie die Schafe von den Böcken.

*Alfred Kellers*, des neben Erich Schmid einzigen Schweizer Schönberg-Schülers, «Variationen für Orchester» aus dem Jahr 1964 stehen stilistisch in unpersönlicher Webern-Nachfolge, handwerkssicher, sub-



til ausgehört, nicht ohne wenn auch verschleierte Kontraste, aber unspezifisch. Des Solothurners *Jost Meier* «Mouvements dans l'immobile» für Kammerorchester haben nichts gemeinsam mit dem spekulativ-klugen Einführungstext im Programmheft; sie laufen leer in langweiligstereotypen Imitationsfolgen, asthmatischer Kurzmotivik in der Manier seines Lehrers Frank Martin, primitiven Oktavgängen ohne strukturellen Sinn. Unreflektiert auf heutige Möglichkeiten gibt sich *Richard Sturzenegg*s «Trio für Violine, Violoncello und Klavier»: Einflüsse von den Franzosen des späten 19. Jahrhunderts bis zu Hindemith ergeben ein spielfreudiges, klangsattes, sogar abwechslungsreiches und stimmtechnisch beherrschtes Pastiche, dem nur des Komponisten Vergleich mit Schuberts Kammermusik als Zumutung anzukreiden ist.

Der im letzten Herbst verstorbene *Hugo Pfister* wurde mit seinem belanglosen, in Leerlauf dahinklingelnden Bläserquintett über das Mensuralfragment aus der Handschrift Ottobeuren II 389 schlecht geehrt. Der 1943 geborene Bündner *Martin Derungs* dürfte mit «Quasi ... für Geige und Cembalo» vom Material her die avancierteste Position vertreten haben; doch sein «erstes Stück, das nicht naiv direkt gemeint ist, sondern die Diskrepanz von Intendiertem und Dargestelltem bewusst in Kauf nimmt», zeigte sich trotz des bemühten Geigers Hansheinz Schneeberger als zehn ewige Minuten, die nichts anderes bieten als einen additiven Materialkatalog von Ton-, Klang- und Geräuschköglichkeiten zweier Saiteninstrumente, die sich auch schlagen, streichen, zupfen und poltern lassen.

Aufhorchen liessen des Lausanners *Jean Balissat* «Variations concertantes» für drei Schlagzeuger und Kammerorchester in ihrer direkten, unreflektierten Zielstrebigkeit: achteilig, gestalten- und abwechslungsreich, über rhythmische Muster von Strawinsky und Bartók spielerisch gebietend und stets tonalen Bezügen zustrebend, gaben sie dem Orchester der Radio della Svizzera Italiana unter dem bemüht

sorgfältigen Marc Andreae die Möglichkeit zu gefällig musikantischer Bewährung. Anspruchsvoller in Material und Formniveau war *Eric Gaudiberts* «Epibolie» für Flöte und Streicher mit dem exzellenten Alexandre Magnin: sie arbeitet – trotz der seit Boulez grassierenden Flötenmanieren und dem frei permutierten Zwölftongeflecht – die traditionelle Dualität von konzertant-virtuosem Solostück mit begleitend-kontrastierendem Tuttihintergrund durch und erreicht Steigerungsbögen von spannungsreichen Bezügen.

Stil gewordene Monotonie sind *Jean Derbes*' «Trois mélodies sur des textes de Charles Baudelaire» für Altstimme und Klavier: der Gesang verlässt kaum die Prosodie von Debussy und Poulenc, während der Begleitpart, meist in Tieflage, akkordisch geballt, mit einem Hang zum Verkrampft-Hektischen, durch wuchtig dramatische Attacken – wenn auch an der unpassenden Textvorlage – einen Musikszeniker vermuten lässt. Des Zürchers *Peter Wettstein* siebengliedriger Zyklus «Gelöstes Haar» für Alt und Streichquartett musiziert – stilistisch an Weberns Frühwerk orientiert, aber auch an Spannungsräume von Bartóks Fünftem Streichquartett erinnernd – Toyotama Tsunos bildschönen Versen in der Übersetzung Manfred Hausmanns entlang.

*Heinz Martis* im Auftrag eines Zürcher Kirchenchors komponierter «Psalm 130» für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor und Orgel interessiert dadurch, wie er die Idee herkömmlicher Gebrauchsmusik erschüttert durch knappe, harte Formulierung des Tonmaterials und die lapidare Verstrickung – eindrücklich realisiert vom Chor der RSI unter Edwin Löhner – von gesungenem und gesprochenem Chorklang. In *Klaus Hubers* «Psalm of Christ» für Bariton und acht Instrumente – 1967 am «Brighton Festival» uraufgeführt und in Lugano zum Schluss des Festes von Kurt Widmer in Wiederholung kompetent geboten – zeigten sich – trotz oder gerade wegen der bis zu physischer Pein getriebenen Verhärtung des farblichen, klanglichen, dynamischen Materials –

Augenblicke geradezu dramatischer Explosivballungen.

Ein Stück bedarf besonderer Betrachtung: des 1914 im Tessin geborenen *Carlo Florindo Semini* Cantata drammatica «I mercenari». Dürftigeres, Dilletantisches, Einfältigeres ist seit langem an einem STV-Fest nicht mehr wiedergegeben worden. Eintönig, kontrastlos reiht sich plump additiv Nummer an Nummer, wobei der Liedertafelstil dieser Chorsätze schon um die Jahrhundertwende mit Brahms und Hegar längst verstaubt war. Genau so kunstlos naiv waren die instrumentalen Ritornellsätze mit Flöte, Klarinette, Horn: hätte dieser Musikant in seinem Leben auch nur eine Kontrapunktstunde genossen, er könnte nichts so Schülerhaft-Biederer hinschreiben – und hinterher auch noch aufführen lassen. Gegen die Begründung, dass halt jeder Ort, der ein STV-Fest beherberge, Anspruch darauf erheben könne, einen seiner Komponisten da aufgeführt zu hören, bedürfte es angesichts solchen Schwachsinn vorherigen Protestes. Die Buhrufe am Schluss kamen zu spät.

Ebenfalls zu Protest schien auf der Extremseite das «Concert de Musique expérimentale» zu verleiten. Nur blieb er still: nach einer Stunde entströmten die Zuhörer und -schauer in Scharen. Glaubte man zu Anfang, diese «Aktionen zur Meinungsbildung von und mit *Pierre Mariétan*, *Giuseppe Giorgio Englert*, *Rainer Boesch*, *Urs Peter Schneider* und anderen mehr» würden auf der Schnittlinie der Zeit liegen, so zeigte sich schon nach kurzer Zeit, dass diese Schweizer Avantgarde – oder was sich zumindest dafür halten mochte – nicht erfüllte, was bei solchem Aufwand an Zeit,

Mittel und Goodwill hätte erreicht werden können. Die musikalische Erfindung war dürftig, das instrumentale Theater blieb in Ansätzen stecken. Witzige Einfälle – wie der rücklings vom Publikum wegschreitende Flötenspieler oder die Rechenstunde à la Ionesco zwischen Vibraphonist und seiner Gehilfin – walzten sich zu gähnender Langeweile aus. Am geistreichsten waren eingelegte Zitatsätze wie «Nette Mädchen heissen Franziska», «Gewisse Dinge finde ich der Rede wert», «Wer hier verstehen will, hat nicht verstanden», «So, ii bii fertig». Dabei blieb es: himmelweit entfernt von Anstrengungen, wie sie von Schnebel und Kagel bekannt sind und bereits Schule gemacht haben. Zu befürchten bleibt nur, dass vielen Schweizer Tonkünstlern meistens die Vergleichsmöglichkeiten fehlen.

Schweizer Tonkünstlerfesten würde vielleicht der grössere Dienst erwiesen, wenn sie – ab und zu – über die Grenzen der Schweiz hinausblicken könnten und damit weitere Vergleiche zuließen. Das diesjährige STV-Fest erlaubte sich zwar die Darstellung der Extreme und verpasste – mit wenigen Ausnahmen – die Qualität. Doch Massstäbe in einer Zeit ohne Massstäbe für Qualität könnten sich eben nur erarbeiten lassen durch Vergleiche, Diskussionen, Gegenüberstellungen. Sonst bleibt es beim alljährlichen Eindruck bei diesen Veranstaltungen: wenig Bedenkliches, noch weniger Festwürdiges, aber viel Durchschnittliches, gleichgültig, ob der Komponist in C-Dur oder mit Geräuschkulissen hantiert.

*Rolf Urs Ringger*