Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 38 (1958-1959)
Heft: 6

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Moderne Lyrik

Grundsätzliches zu dem Buche Hugo Friedrichs: Die Struktur der modernen Lyrik

Ein junger Maler namens Lessing hatte Goethe ein Bild übersandt. Das Sujet gefiel dem Dichter nicht, und er faßte sich apodiktisch in folgenden Worten: «Zuerst also die erstorbene Natur, Winterlandschaft: den Winter statuiere ich nicht; dann Mönche, Flüchtlinge aus dem Leben, lebendig Begrabene: Mönche statuiere ich nicht; dann ein Kloster, zwar ein verfallenes, allein, ein Kloster statuiere ich nicht; und nun zuletzt, nun vollends noch ein Toter, eine Leiche; den Tod aber statuiere ich nicht[1].»

Warum dieser Unwille Goethes vor einer vergleichsweise harmlosen romantischen Schilderei? Weil er in dem Bilde Lessings «lauter Negationen des Lebens, der freundlichen Gewohnheit des Daseins» erblickt. Negationen, wie sie in Schuberts «Winterreise» auf ergreifende Weise Klang — und Kunst geworden sind. Das Wegstreben von einer allzu beengenden Wirklichkeit ins Unendliche des Traumes, dieses Wegstreben, das am Grunde aller romantischen Kunst ruht, geht uns immer noch an, man mag sich dazu stellen, wie man will. *Hugo Friedrich* zeigt in seinem 1956 bei *Rowohlt* erschienenen Buche (es ist schon fast zum Elementarbuch auf diesem Felde geworden), daß die moderne Lyrik nicht von der Klassik, sondern von der Romantik abstammt. Mit ihr teilt sie die Grundstimmung der Vereinsamung, Trauer und Fremdheit im Leben. Seit Rousseau beginnt sich die Literatur aus einer allgemein verbindlichen Gesellschaft zurückzuziehen; sie wird das ausschließliche Anliegen eines Individuums, und dieses Individuum hat es aufgegeben, sich mit anderen zu vergleichen. Dieses Anderssein des Dichters inmitten einer ganz durchschnittlichen Menschenwelt, im 18. Jahrhundert noch tadelnswert, wird jetzt zur Quelle sublimer und schmerzlicher Genüsse. Man weiß sich unvergleichlich in seinem Empfinden, man setzt sich den Lorbeer der Trauer auf. Die unverrückbaren Ordnungen, die Welt als Sittengesetz, wie sie Schiller noch teuer gewesen war, bröckelt nun ringsum ab. Man steht in der Welt drin wie in einer schönen Ruine und stellt seine Äolsharfe auf den Balkon hinaus. — Wenn Goethe das Romantische tadelte, was hätte er erst zu einem regelrechten *modernen* Gedicht gesagt? Denn als regelrecht (nach den Regeln Hugo Friedrichs) wird man das folgende «Lied» von García Lorca bezeichnen dürfen[2]:

Durch die Zweige des Lorbeers
gehen zwei dunkle Tauben.
Die eine war die Sonne,
die andere war der Mond.
Ihr Lieben, sagt' ich zu ihnen,
wo ist denn mein Grab?
In meinem Schwanz, sagte die Sonne.
In meinem Hals, sagte der Mond.
Und ich ging weiter,
hatte Erde am Gürtel,
sah zwei marmorne Adler
und ein nacktes Mädchen.
Der eine war der andre,
und das Mädchen war niemand.
Liebe Adler, sagt' ich zu ihnen,
wo ist denn mein Grab?
In meinem Schwanz, sagte die Sonne.
In meinem Hals, sagte der Mond.
In den Zweigen des Kirschbaums

[1] Artemis-Goethe, Band 23, Seite 463. Gespräch mit F. Förster.

[2] Friedrich, S. 171, dem spanischen Originaltext gegenüber.

sah ich zwei nackte Tauben,
die eine war die andre,
und die zwei waren niemand.

Man könnte nun sagen, ein solches Gedicht sei nur vom spanischen Original her zu bewerten, seine Aussage verblasse neben den geheimen Faszinationen des Rhythmus und Sprachklangs. Mag sein, aber die Aussage steht denn doch da, und auch ein so umsichtiger Forscher wie Friedrich gewinnt manche Strukturelemente von der Aussage her. Also wollen wir sie genauer betrachten.

Zunächst fällt auf, wie sehr alle gegenständlichen Bezüge vernichtet sind. Jene Mönche auf Lessings Gemälde konnten ihren Toten doch wenigstens getrost in einer Klostergruft begraben. Hier aber soll sich der Dichter, der nach der Gruft sucht, im Schwanz der Sonne oder im Hals des Mondes begraben. Und weiter: Sonne und Mond sind identisch mit den zwei dunklen (oder nackten) Tauben. Zuerst erscheinen sie im Lorbeer, zuletzt im Kirschbaum — sie könnten offenbar überall beliebig erscheinen. Dann sind da zwei — marmorne — Adler, welche die gleiche Auskunft geben wie die Tauben-Gestirne. Sie sind in die Identität mit einzubeziehen. Zu allem Überfluß ist das eine Wesen dem andern gleichgesetzt, beide dem Nichts. Die Tauben, die Adler, Sonne und Mond, das nackte Mädchen: alles ist alles und alles ist nichts. Die gegenständliche Welt mit ihren räumlichen, zeitlichen und logischen Bedingungen ist vernichtet, ein Chaos, über welchem einzig der Dichtergeist tyrannisch waltet. Im Spanischen mag dieses «Lied» noch liedhaft klingen, kraft seiner Refrains und des romanzenhaften Rhythmus. Aber halten wir fest: alle Gegenstände und Wesen erleiden einen Impuls, der sie mit merklichen Verschiebungen, Verrückungen ins Nichts hinüberrückt. Alles taucht auf, taumelt, verschwindet wieder. Die Peitsche des Dichters macht die Dinge tanzen. Sein Rhythmus einzig ist es, der vom Anfang bis zum Ende durchhält. Und mit dem Rhythmus zugleich ist da noch etwas anderes: eine eisige Leidenschaft, die Welt zu vernichten. Dies also wäre die moderne Lyrik. Goethe hätte sie nicht statuiert.

Hugo Friedrich erarbeitet die Strukturelemente an den Franzosen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Das mag für ihn als Romanisten naheliegen, ist aber auch sachlich begründet. Hier in Frankreich hat sich dieses befremdlich-faszinierende Gebilde langsam ausgewachsen, mit der Unerbittlichkeit des Kristalls, nach festen Gesetzen.

Die Romantik «entromantisiert» sich; Inspiration und Empfindung, zu Goethes Zeiten noch sakrosankt, werden von ihrem Throne abgesetzt. Nicht mehr der Stimmung, der Gelegenheit, dem «Druck der Luft» — nur noch der härtesten Werkstatt-Arbeit läßt sich ein Gedicht abgewinnen. Die Themen verändern sich: «Staubige Fenster mit Regenspuren, verwaschene graue Häuserfronten, metallisches Giftgrün, die Morgenröte als schmutziger Fleck, als tierischer Schlaf der Dirnen — Getöse der Omnibusse, lippenlose Gesichter, Greisinnen, Blechmusik, in Galle getränkte Augäpfel, abgestandene Parfums» sind jetzt literaturfähig (S. 31). Im Gnadenlosen der Großstadt eröffnet sich dem Dichter ein neues Feld. Das Satanische und die Langeweile kommen zu Ehren, und sie treten in eine scharfe Spannung zum oberen Ideal, zur Transzendenz: genau wie das Gewirr anrüchiger Großstadtgassen in Spannung steht zu einem makellos blauen Himmel darüber. Diese Spannung verschärft sich zusehends, sie ist unlösbar: denn Transzendenz heißt für Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé immer soviel wie *leere* Transzendenz. Es wohnt kein Gott in diesen Himmeln, der den Menschen kennte und ein Erbarmen trüge zu ihm. Dem Christentum wird abgesagt. In den Gegensatz zur Öde der Wirklichkeit tritt die kristallene Öde des Azurs, den *Mallarmé* in seinen Versen mit ängstiger Inbrunst nennt. Azur, das ist vollkommene Schönheit, vollkommenes Sein, verzehrend, unerreichlich. Der Mensch kommt trotz seiner Sehnsucht

nicht zum Absoluten, das Absolute kommt trotz seiner Sehnsucht nicht zum Menschen. Der Dichter scheitert an seiner unmöglichen Mission. Aber dieses Scheitern wenigstens ist in Mallarmé-Gedichten wie «Petit Air II» oder «Autre Eventail» auf bestürzende Weise in Sprache, in Schönheit gelöst.

Der moderne Dichter, inmitten einer Welt voller Zivilisationslärm und «alles nivellierender Demokratie», in einer Allerwelts-Welt, die sich täglich plumper und geheimnisloser darstellt — der moderne Dichter versucht, da er nach außen nicht ausbrechen kann, *nach innen auszubrechen*. Und dabei geschieht es, daß er die gegenständliche Welt mit ihren Verhältnissen von Raum und Zeit, Ursache und Wirkung deformiert bis zur Unkenntlichkeit. Das bleibt sich gleich von Rimbaud bis zu T. S. Eliot. Es ist, als ob der Dichter den steigenden Druck der Massenzivilisation durch einen anarchischen Gegendruck seiner schöpferischen Phantasie wieder ausgleichen wollte. Bei den Vorgängern wirkt dieser Ausbruch tumultuarisch; bei Mallarmé nähert er sich dem absoluten Schweigen an. Die Welt der Dinge schrumpft ihm zusehends zusammen: er behält noch einiges leise Décor wie Fächer, Spiegel, Violen, Frauen, Vogelflug — um in immer kunstvollerer Verhaltung, Verneinung dieser paar Dinge das Absolute durchschimmern zu lassen, die leere Transzendenz.

Indem nun die Dingwelt zerbricht, scheint der Lyriker keine bestimmten Gehalte mehr mitzuteilen, sich nur noch an die Sprache als solche zu halten. Die Kraft des Gedichtes scheint nach Hugo Friedrich «zurückgenommen aus den Bildern und Ideen in die sinnentzogenen Sprach- und Spannungskurven[3]». Alle geläufigen Verhältnisse werden bewußt auf den Kopf gestellt: Metaphern reißen Unzusammenhängendes zusammen: die Wurzeln des Stöhnens, der Sand des Spiegels, das Stroh des Wassers. Unbekanntes wird mit dem bestimmten Artikel als bekannt eingeführt. In eine Meerlandschaft wird eine Heidelandschaft «eingeblendet» und umgekehrt. «Unverbrauchte» Metaphern, Einblendungen, unbestimmte Bestimmtheiten — das sind Glaubensartikel vieler moderner Lyriker geworden. Alle Zeichen sind in ein möglichst unbequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten gesetzt, damit sich in solcher Dissonanz die schöpferische Phantasie bewähre. Die dichterische Sprache ist nicht mehr für die Mitteilung da, sie soll auch gar nicht verständlich bleiben (das wäre ja banausisch), sondern sie redet als absolute Sprache irgendwie für sich selber. Der Dichter arbeitet in härtester Präzisionsarbeit das Untergründige, Magische aus der Sprache heraus. Intellektuell, wie er ist, wird er in dieser absoluten Sprache, in diesen «Spannungskurven», zum Magier. Ein intellektueller Magier hat er zu sein, wie Gottfried Benn zum Beispiel. Als ob es so etwas gäbe! Seine Sprache hat «die Kühle einer beinahe mathematischen Formel... Aber die Formel singt» (S. 139).

Hier können wir uns nicht länger enthalten, dem übrigens vorzüglichen und außergewöhnlichen Buche Hugo Friedrichs zu widersprechen. Seine Vorliebe für das Unsentimentale (Härten, Verschränkungen, Aussparungen) führt den Autor in eine neue Sentimentalität hinein, in die Sentimentalität der Spannungskurven und singenden Formeln. Wenn sich die Dichter weiterhin an diese Anweisungen halten, wenn sie gewaltsam weitergehen wollen auf einem Wege, den Mallarmé vor 60 Jahren in stillem Adel vollendet hat — dann wird es immer schwieriger werden, Lyrik zu lesen. Denn es ist aus einer Lust zu einer Mühsal geworden. «Welche Mühsal» beginnt einmal García Lorca,

Welche Mühsal des Pferdes, Hund zu sein!
Welche Mühsal des Hundes, Schwalbe zu sein!
Welche Mühsal der Schwalbe, Biene zu sein!
Welche Mühsal der Biene, Pferd zu sein!

[3] S. 153. Diese Begriffe bedürften doch wohl einer genaueren Definition.

Und das Pferd,
welch spitzen Pfeil preßt es aus der Rose,
und welch graue Rose entläßt es aus seinem Maul!

Modern nennt man das — und sollte es manieristisch nennen. Warum werden diese Dinge, genau wie so manches modische Nachspiel der abstrakten Malerei, heute so ernst genommen? Ist es nicht darum, weil wir einige Voraussetzungen stillschweigend hinnehmen, die man erst einmal bei Licht besehen müßte?

Da ist beispielsweise die Sprache selbst. Gewiß, es schlummern an ihrem Grunde unter anderm auch magische Möglichkeiten; gewiß sind es rhythmische und klangliche Kräfte, die sie, über die bloße Aussage hinaus, überhaupt erst zur Dichtersprache machen. Aber jene Sprache an sich, die des Gehaltes entbehren könnte, gibt es nicht. Sprache ist immer auch Mitteilung — oder, wenn uns das Wort zu banal ist: Brücke von Mensch zu Mensch. Auch jener Lyriker, der sich «beziehungslos» gibt, will bekanntlich nicht in der Wüste reden. Er sucht seine Zuhörer — er will sich mitteilen — will er etwa nur seine Beziehungslosigkeit zur Kenntnis bringen? Es sind geheime rhythmische Gesetze im Kunstwerk vorhanden; aber sie durch Abstraktion aus dem lebendigen Ganzen heraustreiben, heißt das Kunstwerk nicht reicher, sondern es ärmer machen. Denn normalerweise sind diese Schwingungen, Spannungen, Lineaturen in eine sinnlich faßbare *Welt* hineingebunden. Ein Leonardo oder Rembrandt haben sie so gut wie ein Klee. Und feiert nicht die moderne Lyrik dort ihre schönsten Siege, wo eine rein gerundete, gegenständliche Welt noch angedeutet und nur leis und diskret verfremdet ist? So zum Beispiel in Valérys «Intérieur», wo jene zauberhafte Sklavin anwesend durch den abwesenden Blick des Dichters hindurchgeht.

Une esclave aux longs yeux chargés de molles chaînes
.....
qui, dans ma rêverie errant avec décence,
passe entre mes regards sans briser leur absence (S. 158).

Aber das Diskrète, Innige und Stille wird heute in der Lyrik nicht hochgeschätzt. Wer versichert uns dagegen, daß das Harte, «Enthumanisierte» und gewaltsam Verblüffende, das jetzt überall mit dem Anspruch des Wahren auftritt, vor dem Urteil künftiger Zeiten besser bestehen wird als die heute so verfemte Sentimentalität? Wir sind aus der Gartenlaube in die «littérature noire» hineingestürzt und haben die eine *Fable convenue* durch die andere ersetzt. Kein Zweifel: die moderne Lyrik ist zu Gipfeln seltenster Schönheit aufgestiegen — um welchen Preis? Ich wünschte mir einen Dichter, der etwas von der Formkunst Mallarmés mit der Lebensfreude Goethes vereinte!

Und zuletzt gilt es noch zu bedenken, wie viel leichter es ist zu zerstören als aufzubauen, wie viel rascher und wohlfeiler mit makabren Motiven eine Wirkung erzielt wird als mit erfreulichen. So schwer manche modernen (oder manieristischen) Lyriker mit dem Ausdruck zu ringen scheinen, so leicht machen sie sich's mit dem Gehalt. Da wird verführt, geblutet, gestorben, und am Schluß geht sich's in eine Landschaft von Asche hinaus... Soll nun die Dichtung ihrerseits die Erde noch atomisieren helfen, nachdem schon alle Kräfte des Ungeists in dieser Richtung wirken?

Man sage nicht, das seien moralisierende und also kunstfremde Gesichtspunkte. Die Berufenen unter den Dichtern wissen sehr wohl, was sie tun; sie sind nicht nur dunkle Sprachrohre von überpersönlichen Mächten. Wenn sie das Wort ergreifen, dann bauen sie keine Formeln, die singen, sondern sie bauen an der Brücke von Mensch zu Mensch. So mögen sie uns helfen, diese Erde, auf der wir nun ein für allemal leben müssen, nicht weiter zu zerstören, sondern sie wieder bewohnbar zu machen. Sie sind vor eine sittliche Entscheidung gestellt.

Arthur Häny

Holland-Festival im Zeichen Schönbergs

Aus den rund dreißig zum überwiegenden Teil sehr anregenden Programmen des diesjährigen Holland-Festivals nur gerade ein einziges herauszugreifen, mag vielleicht auf Anhieb ungerechtfertigt erscheinen. So gewichtige Veranstaltungen wie die Gastspiele des «American Ballet Theatre» (mit choreographischen Versuchen über Musik von Schönberg und Britten), jene des Belgrader Balletts (mit Bartóks «Wunderbarem Mandarin» und Prokofieffs «Romeo und Julia») und der «Deutschen Oper am Rhein» (mit Straußens «Ariadne auf Naxos» und der «Sache Makropoulos» von Janáček) wären doch immerhin der Erwähnung wert. Eingehende Beschreibung verdiente gewiß auch eine weitere hohe Feierstunde für den Liebhaber klassischer Tanzkunst: die Aufführung von de Fallas «Dreispitz» mit dem 62jährigen Leonid Massin in der Rolle des Müllers; die zahlreichen Konzerte, in denen unter anderem Schönbergs Variationen für Orchester, sein Bläserquintett, die drei ersten Streichquartette von Béla Bartók, Roy Harris' dritte Symphonie und Strawinskys «Concerto in D» neben den Werken früherer Komponisten erklangen, müßten gewürdigt werden; nicht zuletzt bedürfte die groß angekündigte Festival-Première, die Uraufführung der nachgelassenen Oper «François Villon» von Sem Dresden, einiger mitfühlender Worte...

Wenn ich im folgenden all die genannten Ereignisse zugunsten des einen erregenden Abenteuers, der Inszenierung zweier Schönbergscher Einakter, übergehe, so sei damit nichts gegen Bartók und Strawinsky, nichts gegen Leonid Massin und nichts gegen Reinhold Schuberts junges Unternehmen gesagt, einiges aber für Arnold Schönbergs musikdramatische Meisterwerke.

Kaum mehr benötigt das Monodram *Erwartung* eine Apologie. Die Eigenart der 1909 im Schnittpunkt von Jugendstil und Expressionismus entstandenen Partitur ist oft schon hervorgehoben worden, ihre Größe — geheimnisumwitterte Größe insofern, als sie sich der analytischen Deutung weitgehend entzieht — unbestritten. Schönberg hat sie in der unglaublich kurzen Zeit von siebzehn Tagen niedergeschrieben, einem Fiebertraum Gestalt gebend, ohne sich der Gesetze dieses von allem Herkömmlichen abweichenden Gestaltens voll bewußt zu werden. Mit Recht hat Adorno in seiner «Philosophie der Neuen Musik»[1] nachdrücklich die befremdliche Konzeption des Kompositorischen auf den «protokollarischen» Charakter des Tonsatzes zurückgeführt: «Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird das technische Formgesetz der Musik. Es verbietet Kontinuität und Entwicklung. Die musikalische Sprache polarisiert sich nach ihren Extremen: nach Schockgesten, Körperzuckungen gleichsam, und dem gläsernen Innehalten dessen, den Angst erstarren macht.» Einigermaßen einseitig mutet es indessen an, wenn er verallgemeinert: «Es ist diese Polarisierung, von welcher die gesamte Formwelt des reifen Schönberg, und ebenso Weberns, abhängt. Sie zerstört die von ihrer Schule zuvor ungeahnt gesteigerte musikalische ‚Vermittlung', den Unterschied von Thema und Durchführung, die Stetigkeit des harmonischen Flusses, die ungebrochene melodische Linie.» Gewiß, «keine von Schönbergs technischen Neuerungen, die nicht auf jene Polarisierung des Ausdrucks zurückzuführen wäre und nicht deren Spur über den Bannkreis der Expression hinaus bewahrte». Die musikgeschichtliche Bedeutung der «Erwartung» wäre damit genau umrissen. Aber ebenso gewiß trifft zu, daß eine jede von Schönbergs späteren technischen Neuerungen in ihrer historischen Bezogenheit auf das Entschiedenste die Wiederherstellung eben der Kategorien von Thema,

[1] Theodor W. Adorno: «Philosophie der Neuen Musik». J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1949.

Durchführung, Vermittlung und Stetigkeit beabsichtigte. Zweifellos ließe sich über die innere Stimmigkeit solcher Absicht streiten. Nur bin ich im Gegensatz zu Adorno der Meinung, wir hätten uns vorab an die Ergebnisse zu halten; unrealistisch, ja eigentlich unsinnig wäre es, auf Grund von kulturkritischen Erwägungen, wie immer fundiert sie sein mögen, die Berechtigung musikalischer Verfahrensweisen in Frage zu stellen, wenn diesen Verfahrensweisen Werke wie etwa die Buffa *Von heute auf morgen* zu danken sind.

Denn daß Schönbergs heitere Oper den überragendsten Zeugnissen ihrer Gattung zuzuzählen ist, dürfte nach den Amsterdamer Aufführungen — der dritten Inszenierung, die das 1929 vollendete Stück erfuhr! — nicht mehr angezweifelt werden. Als (verfrühtes) Satyrspiel zur nachfolgenden Tragödie «Moses und Aron» könnte man sie bezeichnen; dies sowohl in Hinsicht auf den von Gertrud Schönberg alias Max Blonda verfaßten Text, der im Rahmen einer kleinen Ehekomödie Gewolltes und Gemußtes als zeitgemäß-modische Libertinage und echte Liebe einander gegenübergestellt, damit unverkennbar die das biblische Drama beherrschende Frage nach dem Wahren antizipierend, als auch mit Bezug auf die funktionelle Beziehung zwischen Bühne und Orchester, hat doch Schönberg in beiden Werken die Mozartsche Manier, kontrapunktische Formen in den Dienst der dramatischen Dialektik zu stellen, mit gleichsam geläuterter, ihrer automatischen Aspekte entkleideter Leitmotivtechnik zu verbinden gewußt. Immerhin sei die Analogie nicht zu sehr aufgebauscht; «Von heute auf morgen» ist eine Buffa, und spezifisch buffoneske Züge haben denn auch in den Elementen des Satzes ihren Niederschlag gefunden. Die nummernartig gegliederte, in einem für Schönberg ungewohnten Ausmaß repetitive Züge tragende Form, der ungemein durchsichtige, lichte und kammermusikalisch farbige Orchesterklang, die betont einseitig mit der Zeit verlaufende Entfaltung der musikalischen Vorgänge — sie könnten wohl den Gedanken an große Vorbilder wecken. Doch wäre im Irrtum, wer da nur die Anlehnung an überkommene Modelle sähe. Die optimale Durchhörbarkeit der Faktur hat nicht das Geringste mit «Anpassung nach unten» zu tun; im Gegenteil, sie gibt Schönberg die Möglichkeit, den thematischen Prozeß wesentlich schneller vorzutreiben, ohne daß deswegen die Verständlichkeit litte. Die Steigerung des informativen Gehalts aber absorbiert, und wäre es auch nur unterschwellig, zusätzlich die Aufmerksamkeit des Hörers, trägt ihn so über die emotionellen Valeurs, die den dauernd gespannten Intervallen in anderem Kontext unweigerlich zukämen und die sich mit dem Wesen der Buffa nicht vertrügen, hinweg, verleiht damit der Musik den Charakter des Leichtfüßigen, des Flüssigen und Unbeschwerten. Im Tempo des Durchführens liegt in der Tat das Geheimnis von Schönbergs heiterer Zwölftonoper.

Nichts ist damit über die Musik selber gesagt. Doch ihren Reichtum, ihre Schönheit und Kraft in Worte fassen zu wollen, wäre vergebliches Bemühen. Und ähnlich wäre den Leistungen der Ausführenden allein in schließlich auch nur hohlen und sinnlosen Superlativen gerecht zu werden! *Hans Rosbaud*, dem hervorragenden Könner, gebührt vorab Dank, dann *Helga Pilarczyk*, der großen Sängerin und nicht minder großen Darstellerin, der das Kunststück gelang, trotz den mehr als bloß unverständlichen Regieanweisungen Hans Hartlebs die wenigen zwischen den beiden Projektionswänden noch verfügbaren Quadratmeter Bühne mit fieberndem, drängendem Leben zu erfüllen, endlich den durchwegs vorzüglichen Akteuren der Buffa: *Erika Schmidt*, *Magda Laszlo*, *Derrik Olsen*, *Herbert Schachtschneider*. Dank und Anerkennung gebührt aber auch den künstlerischen Leitern des Holland-Festivals. Sie wagten und gewannen. Möge ihr Beispiel Nachahmung finden!

Hansjörg Pauli

Die XXIX. Biennale in Venedig

Venedigs «lumière glauque» dringt kühl vom Meer her durch die herrlichen Baumkronen der Giardini, in deren Schatten die Kunstpavillons der verschiedenen Länder stehen. Hier wird alle zwei Jahre die Biennale durchgeführt. Diese berühmteste internationale Kunstausstellung wurde am 14. Juni mit venezianischem Prunk durch den Staatspräsidenten feierlich eröffnet. Sie dauert nun den ganzen Sommer über bis Mitte Oktober. Tausende von Werken der Malerei und Bildhauerei bieten dem Beschauer alles, was gegenwärtig die Künstler der ganzen Welt in voller Freiheit schaffen. Die Gefahr des Überwiegens extremistischer Richtungen wird dadurch gebannt, daß die geschickte und die Zügel fest in den Händen haltende Regie der Venezianer einige anerkannte Künstler einlädt, die dann, wie Eckpfeiler der modernen Kunst, dem Besucher immer wieder die ewigen Gesetze der Malerei und Plastik in Erinnerung rufen sollen. Diese sind von vielen jungen und kühnen Avantgardisten des Westens längst über Bord geworfen worden, doch scheinen auch die meisten kommunistischen Maler ohne sie auszukommen.

Eine sympathische Eiferatmosphäre herrscht in den Giardini. Jedes Land scheint an seine Künstler zu glauben. Der Besucher aber, der, von Pavillon zu Pavillon wandernd, immer wieder größte Gegensätze über sich ergehen lassen muß, ist bald einmal verwirrt und ermüdet. Der italienische Pavillon, der ja weitaus der größte der ganzen Veranstaltung ist und im Zentrum des Parkes liegt, müßte eigentlich als aufschlußreiche Mitte, wo in großer übersichtlicher Zusammenfassung alles, was heute «gemacht» wird, zu sehen wäre, das aktuelle Kunstklima der Biennale bestimmen. Dies wäre durchaus möglich, weil jede moderne Richtung von den Italienern gezeigt wird. Die unklare, labyrinthartige Anordnung der einzelnen Ausstellungskojen aber, in denen sich die etwa neunzig einheimischen Künstler zu behaupten suchen, verhindert einen solchen Überblick und Maßstab. Instinktiv kehrt der Besucher ja immer wieder von den Sälen meistens auf wenige Künstler sich beschränkender anderer Länder in diese Säle zurück, weil er dort eine ordnende Vergleichsmöglichkeit in die Breite der Beispiele, ja in die Masse moderner Kunst vermutet. An dieser 29. Biennale stehen sich fast nur ungegenständliche Werke gegenüber. Man vergleicht Vergleichbares und das längst verspielte Ausspielen von gegenständlich oder ungegenständlich fällt weg. Die gegenständliche Malerei und Plastik aber, abgesehen von der russischen, die einer fatalen Verwechslung mit der Natur gleichkommt — man darf nicht etwa von Naturalismus reden, denn auch diesen können ja nur die reinen malerisch-plastischen Qualitäten vor Vulgaritäten schützen —, existiert in wenigen, aber zum Teil eigenartigen und sehr sensiblen Beispielen, sozusagen am Rande der Ausstellung. (Hegedusic und Stupica, Jugoslawien; Scott, England; Morrice, Kanada; Pignon und Legueult, Frankreich etc.)

Innerhalb der ungegenständlichen Kunst sind zwei Grundhaltungen deutlich voneinander geschieden. Die eine könnte man europäisch nennen, die andere amerikanisch. Die in langem Dornröschenschlaf von europäischer Malerei träumenden Amerikaner sind aufgewacht und scheinen gut ausgeruht und mit klarem Kopf an der Arbeit zu sein. Jedenfalls schlagen von ihnen her wichtige Impulse und Anregungen wie frische Wellen auf unsern Kontinent zurück. Etwas müde und übernächtig stehen ihnen ihre jungen europäischen Kollegen gegenüber. Sie wirken im allgemeinen zwar raffinierter und oft geschmackvoller als jene. Aber, als ob sie den Mitteln der Malerei mißtrauten, die ihnen doch von jeher eingesät sein sollten, flüchten viele unter ihnen zu Stofflichkeiten,

zu sog. Elementarbereichen und tauschen diese gegen die grundsätzlichen Farb- und Formbeziehungen ein. Sie verwenden Sand, Staub, dicken Leim, Papier, Sackleinen, angebrannte Holzschindeln usw. Diese Dinge, die an Stelle des malerischen Raumes treten, sind aber aus ihrem eigentlichen Bereich, dort, «wo sich ihre Größe einordnet und schön ist», herausgerissen und wirken klein, künstlich und vor allem im Bildraum unlogisch. Der junge Spanier Antonio Tapiès malt eine feste blaue Fläche auf Sandstaub, den er auf seine Leinwand leimt. Dieses Gebilde, das sehr sensibel gemacht ist, gibt dem Beschauer als ersten Eindruck etwas Elementares, der Stofflichkeit unserer Welt Entnommenes. Es handelt sich aber vorwiegend um das ästhetische Nebeneinander zweier gegensätzlicher Materialien. Der Italiener Burri klebt waagrecht und senkrecht angebrannte Schindeln auf seine damit vollständig deckende Leinwand. Auch hier ist das Material Haupteigenschaft. Obwohl das künstlerische Auge nicht verneinen kann, daß solche Stoffe zu seinen täglichen, zufälligen Überraschungen gehören und verführerisch schön sein können, sind sie doch nicht direkt verwendbar, weil Malerei Entmaterialisierung der Mittel ist und nicht deren Betonung. Sie sind Umweg und Raffinement des Geschmacklichen, also fern von den eigentlichen, einfachen Dingen der Malerei.

Amerika ist durch die Maler Mark Tobey und Mark Rothko und die Bildhauer Smith und Lipton vertreten. Tobey hat den Preis der Stadt Venedig für Malerei im Betrag von 1 500 000 Lire erhalten. Der 55jährige Rothko vertritt an dieser Biennale die neue amerikanische Malerei, die durch ihn wohl die interessanteste und intensivste Vertretung der ganzen Ausstellung besitzt. Das Überraschende an Rothkos zehn Tafeln ist die kluge Entscheidung, die hier getroffen ist, eine Entscheidung einfacher malerisch-plastischer Art. Unmittelbar steht man (fast verblüfft) einmal der Farbe gegenüber. Klar, eindeutig, simultan erfaßbar, ja gesund möchte man sagen, liegen breite, mit weit ausholender Geste, aber subtil gemalte Farbbalken auf riesigen Leinwänden von zwingender Proportion. Dicht aneinander gedrängt füllen sie einen Saal des USA-Pavillons vollständig. Das Schauen in die Farbe hinein ist hier Forderung. Man ahnt in ihr die große Unbekannte, deren Inhalte von unendlich vielen Klangmöglichkeiten verkündet werden. Sie erscheint bei Rothko vollkommen entlastet von der Form, rein wie ein Grunderlebnis der Malerei. Die Bilder sind so benannt: Zwei Weiß — zwei Rot, Purpurrot, Lichtes Rot über Schwarz, Vier Dunkelheiten im Rot usw. Daß es nicht am «Basteln» liegt, sondern am Malen mit Farbe, die als echtes Mittel des Bildraumes immer noch neue Wege weist, daran eben erinnern die Amerikaner mit frischer Unverdorbenheit.

Wenn Rothko seine Farbe wie Fenster und Tore vor uns ausbreitet, so reißt der spanische Eisenplastiker Eduardo Chillida mit ähnlicher Unmittelbarkeit aus einem rechteckigen Stück Eisen schmiedend eine Welt heraus, die sich in die bestehende plastisch einfügt, als ob sie ein Teil der Schöpfung selbst wäre. Man kann sie aber nicht mit den Namen unserer Natur benennen, denn es sich Dinge der Kunst, die, außerhalb des Nützlichen, einfach die Begabung eines Menschen offenbaren. Diese fugenlos geschmiedeten «Elogio de Aire, Espacio sonoros, Hierros de Temblor, Resonancias» lassen das kleine Stück Eisen, das der Keim zur Schöpfung war, immer noch ahnen, denn jede Ecke, jede Rundung und Verschiebung drängt weit sich zum Raum entwickelnd zu einem Ganzen, das Ursprüngliche im Vollendeten einschließend. (Chillida wurde der Preis der Stadt Venedig für Bildhauerei im Betrage von 1 500 000 Lire zugesprochen.) Um Chillida drängen sich an den Wänden der spanischen Säle neben- und übereinander in dichtem Gedränge die Bilder der jungen Spanier, die trotz oder vielleicht wegen dieser nicht ungeschickten Anordnung überraschen. Viele gehören zu den

Tachisten und überzeugen dort am meisten, wo das Temperament während der ganzen Arbeit nie erlahmt, wie etwa bei dem mit schwarzer Farbe wild dahinrasenden Antonio Saura. Auch im italienischen Labyrinth stößt man immer wieder auf breite tachistische Produktion. Alle verwendbaren Richtungen der Bildoberfläche: aufwärts und abwärts, rund, diagonal, sogar die illusionistische Tiefe, auf denen die Maler oft in automatischem Vorgang spontane Lebendigkeit der Fleckenbeziehungen zu wecken suchen, bleiben einem als immer wiederkehrende Gerüste im Gedächtnis haften, gerade bei ihnen, die doch so gerne grenzenlos wären. Die Deutschen zeigen ebenfalls ihre Tachisten, unter ihnen Bissier, Cavael, Götz, Schumacher etc., allerdings zusammen mit dem einzigartigen Kandinsky aus der Zeit, da er schrieb: «Ich fühle mit immer größerer Genauigkeit, daß das innere Wesen des Gegenstandes die Form erfüllt. In mir vollzog sich mehr und mehr die Trennung von Kunst und Natur, bis ich jedes für sich, als ganz vom andern verschieden, betrachten konnte.»

Außer den schon genannten deutschen Tachisten ist eine Sonderschau des 1951 verstorbenen Wols zu sehen. Sie befindet sich im italienischen Pavillon, wo Wols als Gast einen Mittelsaal belegt. Dieser Teil der Ausstellung ist eine Erholungsinsel, die einem auf der verwirrenden Irrfahrt durch die Biennale von Zeit zu Zeit aufnimmt und in eine echte künstlerische Stimmung versetzt. Hier herrscht endlich Stille. Sie wird ausgestrahlt durch die verhaltene Schönheit der Farben auf Wols' Bildern, deren ungeahnte Mischungen aus vielfach geschichteten, feingestuften hell-dunkeln Tiefen zu entstehen scheinen. Ist das der Vater der Tachisten? Seine Nachkommen allerdings sind in diesem Fall Legion und treten auf als dramatische, romantische oder expressionistische Abstrakte. Die Nachkommen Malewitschs und Mondrians dagegen scheinen fast ausgestorben zu sein, und nur noch hie und da tritt man in die kühle Ambiance der Geometrie. So etwa in der weiträumig präsentierten Schau von Max Bill im Schweizerpavillon.

Bei den Engländern trifft man neben den Malern Scott und Hayter auf den Bildhauer Kenneth Armitage. Man kann ihm zu Moore und Chadwick zählen. Er deformiert den Menschen zu einem anderen Wesen, z. B. zu einem fledermausartigen Geschöpf, oder zu riesigen Kartoffelvolumen, aus denen Kopf, Arme und Beine wachsen. Es liegt etwas Merkwürdiges in der Atmosphäre dieses Saales, in dem das Unheimliche und Groteske der Verwandlung greifbar heraufbeschwört wird. In der Eingangshalle zum französischen Pavillon stößt man auf Antoine Pevsner. Seine kompliziert aussehenden, gekrümmten Metalloberflächen sind aus unendlich vielen, geraden Metallstäbchen konstruiert. Diesen Vorgang, der den Plastiken ein zusätzliches perspektivisches Gesicht verleiht, braucht Pevsner, um die Masse des Metalls zu entmaterialisieren und um dessen leblose, glatte Oberfläche bewegter und lebhafter zu gestalten. Diese Konstruktionen sind weniger raumbildend als raumenthaltend. Ihre Einordnung in eine Umgebung ist nicht so offenkundig wie das Bedürfnis, in ihr Inneres zu schauen. Licht und Schatten, so meint Pevsner, sollen nicht nur die Oberfläche einer Plastik berühren, sondern sie auch durchfluten können. Dem konsequenten Lebenswerk dieses 72jährigen Verteidigers und, wie er selbst behauptet, Erfinders der konstruktivistischen Harmonie in der Plastik hätte man allgemein den Preis der Ministerpräsidentschaft für Bildhauerei gegönnt. Es war deshalb nicht recht verständlich, daß diese Ehrung im Betrage von 2 Millionen Lire dem viel jüngeren, massiven, futuristisch anmutenden Octavio Matroianni zuteil wurde. (Den gleichen Preis für Malerei, ebenfalls im Betrage von 2 Millionen Lire, erhielt ebenfalls ein Italiener, der poetische Osvaldo Licini.)

Auf Frankreichs Maler ist jedermann immer besonders gespannt. Dieses Jahr sind Legueult, Pignon und Masson da. Von ihnen

ist Masson deshalb der interessanteste, weil er an dieser Biennale wie ein Vorbote von Vielem erscheint, was von Jüngeren gezeigt wird. Die Auswahl seiner Bilder läßt seine ganze künstlerische Entwicklung verfolgen. 1930 schon hatte er seine Leinwände mit Sand bestreut, oder in automatischer Handschrift Linien fließen lassen zu Zeichen, die Grausamkeit und Unheil bei Mensch und Tier bedeuten.

Den Franzosen wurde dadurch eine besondere und verdiente Ehre zuteil, daß die Italiener eine bedeutende Sonderschau von Georges Braque in zwei Sälen ihres Pavillons veranstalten. In ihr durchgeht der Besucher noch einmal eine Reihe von Bildern aus der großen Zeit der europäischen Malerei nach Cézanne. Alle die hinreißenden Epochen dieser 50jährigen Vergangenheit, vom Fauvismus über die verschiedenen Arten des Kubismus, zu deren Erfinder Braque, zusammen mit Matisse, Picasso, Gris etc. gehört hat, sind hier vertreten. Dazu kommt sein Alterswerk mit den großen Atelierbildern, wo Braque nicht mehr zu einer Richtung gehört, sondern nun allein steht, und deren Schönheit uns ahnen läßt, über welche Fülle der malerisch-plastischen Geheimnisse dieser in einer der künstlerisch spannungsreichsten Zeit gereifte Mann verfügt.

Aus der Ausstellung «art abstrait en Suisse» in Neuenburg, die später in Winterthur und Berlin gezeigt wurde, sind folgende Vertreter der Schweiz für die Biennale ausgewählt worden: Bally, Barth, Berger, Bodmer, Eble, Glarner, Graeser, Leupi, Lohse, Moilliet, Moser, v. Mühlenen, Philippe, Rollier und Terbois, dazu als einzigen Plastiker Bill. Diese viel zu große Zahl von Ausstellern kommt einer Dokumentation über den Stand der abstrakten Malerei in der Schweiz gleich, was an der Biennale nicht interessieren kann. Die Formel, zwei bis drei Vertreter, müßte auch für unser Land richtungweisend sein, verfügen wir doch im Schweizerpavillon über einen einzigen Saal für Malerei. Im Graphikkabinett sind sechs Aquarelle von Louis Moilliet ausgestellt. Sie bilden den «Eckpfeiler» unserer Schau. Diese Aquarelle stammen aus der Zeit zwischen 1921 und 1930. Sie beweisen hier, daß Moilliet nicht nur ein echter Pionier der modernen Schweizermalerei gewesen ist, sondern vor allem, daß er etwas vom Schönsten und Richtigsten geschaffen hat, was bei uns an Malerei besteht.

Max von Mühlenen

Hinweis auf Kunstausstellungen

Belgien

Charleroi, Palais des Beaux-Arts: «Le Hainaut au travail» (bis 14. 9.).

— Palais des Expositions: L'art du XXIe siècle (bis 14. 9.).

Liège, Musée de l'Art Wallon: Léger, Matisse–Picasso, Miro, Laurens–Magnelli, Arp, Hartung, Jacobsen (bis 30. 9.).

Louvain, Eglise St-Pierre: Art sacré contemporain (bis 18. 10.).

Deutschland

Baden-Baden, Kunsthalle: Baden-Baden um 1900 (bis 14. 9.).

Berlin, Kupferstichkabinett: Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik v. L. Corinth (bis 30. 9.).

— Schloß Charlottenburg: Christliche Kunst Europas (bis 28. 9.).

Darmstadt, Kunsthalle: Marino Marini (bis Okt.).

Frankfurt a. M., Histor. Museum: Fayencen — neu gesehen (bis 12. 10.).

Frankreich

Dieppe, Musée: Corot (44 œuvres) (Sommer 1958).

Le Havre, Nouvelle Bourse: Quelques toiles

des Impressionistes, de Friesz, Dufy, Marquet et d'autres (bis 15. 9.).

Lyon, Bibliothèque Municipale: «Quelques aspects de Lyon au XVIe siècle» (Herbst 1958).

Nantes, Musée des Beaux-Arts: «Le Pays nantais dans l'Art.»

Orléans, Musée: Lubin Baugin (bis Ende Sept.).

Paris, Bibliothèque Nationale: Dunoyer de Segonzac (bis Ende Sept.).

— Bibliothèque Nationale: Manuskripte von Byzanz (bis Ende Dez.).

— Musée Bourdelle: «Ce que Bourdelle aimait» (bis 25. 10.).

Tours, Musée des Beaux-Arts: Les œuvres d'Antoine Bourdelle (bis 12. 10.).

Vannes, Musée (ancien hôtel de Limur): Jean Frélaut (bis Ende Sept.)

Holland

Amsterdam, Stedelijk Mus.: Die Renaissance des 20. Jh. — Von der Romantik zur Amsterdamer Schule (bis 29. 9.).

Arnhem, Park Sonsbeek: Skulpturen-Freiluftausstellung (bis 15. 9.).

Leiden, Städt. Mus. «de Lakenhal»: Zeichnungen und Gemälde v. A. H. Bakker Korff (bis 15. 9.).

— Reichsmuseum: Japan. Pinselzeichnungen (bis 12. 10.).

Rotterdam, Mus. f. Völkerkunde: Meister des japan. Farbenholzschnittes (6. 9. bis 19. 10.).

— Mus. Boymans: Franz. Zeichnungen des 16.—20. Jahrhunderts (bis 28. 9.).

Italien

Bologna, Palazzo dell'Archiginasio: Italienische Maler des 16. Jahrh. (bis 31. 10.).

Faenza, Mus. Internaz. delle Ceramiche: Mostra Internazionale di Ceramiche.

Florenz, Kupferstichkabinett: Handzeichnungen v. Palma Giovane.

— Staatsarchiv: Ausstellung zur Geschichte der Uffizien.

Österreich

Salzburg, Gal. Welz: Giacomo Manzù, Paul Rannaux (bis 15. 9.).

Wien, Albertina: Neuerwerbungen alter Meister 1950—1958 (Sommer 1958).

Schweden

Stockholm, Nationalmuseum: Fünf Jahrhunderte französische Kunst 1400—1900 (ab 15. 8.).

Schweiz

Basel, Gal. Beyeler: Bazaine, Bissière, Manessier, Nicholson, Vieira da Silva, De Stael (Sommer 1958).

— Gal. Hilt: Bernard Buffet (bis Okt.).

— Kunsthalle: Gesamtausstellung Jacques Lipchitz (bis 7. 9.).

Bern, Kunsthalle: Odilon Redon (bis 12. 10.).

— Kunstmuseum: Moderne Malerei aus Israel (bis 28. 9.).

Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire: Exposition des médecins-peintres de la Suisse (bis 30. 9.).

Genf, Gal. Motte: Manguin 1874—1949 (bis 20. 9.).

Jegenstorf, Schloß: Von Aeberli bis Lory.

Luzern, Kunstmuseum: Junge Maler aus Deutschland und Frankreich (bis 30. 9.).

Neuchâtel, Mus. d'Ethnographie: Bulgarie — 2500 ans d'art (bis 1. 2. 59.).

St. Gallen, Stiftsbibliothek: Große St.-Galler des Mittelalters (bis Okt.)

Yverdon, Hôtel de ville: Cinquième biennale de sculptures; 150 ans de fonderie d'art (bis 23. 9.).

Zürich, Helmhaus: Die Frau als Künstlerin (bis Ende Sept.).