Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 39 (1959-1960)
Heft: 5

Rubrik: 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: 11.01.2026

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

Der Sport der Könige

Entrüstung ging unlängst durch die Redaktionen der Fleet Street, als der britische Handelsminister in einer Tischrede, die er in Hannover hielt, seinen deutschen Zuhörern leichthin riet, die englische Presse nicht allzu ernst zu nehmen; auch die Engländer täten das nicht, sie kauften sich ihre Morgenzeitungen nur, um über das Pferderennen um 14.30 Uhr informiert zu sein. Obschon Sir David Eccles öffentlich seinen Scherz korrigieren mußte, hatte er, im Hinblick auf fünf Tage in einem jeden Jahr, ins Schwarze getroffen. Es ist aber auch nicht weiter erstaunlich, daß für Millionen Engländer die Welt jenseits der Inselgestade an den Tagen versinkt, an denen die fünf klassischen Pferderennen ausgetragen werden — England ist die Heimstatt eines jahrhundertealten Turfs. In Epsom wird das «Derby» seit 1780, das «Oaks» seit 1799, in Newmarket wird das «2000 Guineas» seit 1809, das «1000 Guineas» seit 1819, in Doncaster wird das «St. Leger» seit 1776 ausgetragen — und die Krönung, das «königliche Ascot», ist 1711 von Königin Anne eingeführt worden.

Es ist gesagt worden, Pferderennen seien in England ein Sport, in Frankreich ein Vergnügen, in Amerika ein Geschäft. Daran stimmt vielleicht nur, daß die Rennen in Newmarket, Ascot und Epsom, den drei ältesten und renommiertesten Rennplätzen, in ihrem eigentümlichen Miteinander von Gesellschaftsritual und Volksbelustigung anders sind als etwa Rennen in Longchamps oder Auteuil. Für die «Gentlemen», die in vorschriftsmäßiger Kleidung, im Morning Dress und mit silbergrauem Zylinder, über die weiten Rasenflächen vor der Royal Enclosure und der Privattribüne spazieren, nein, sich ergehen, hier und dort ein Wort wechselnd, und von denen der Premierminister oder ein Kabinettsmitglied, wenn sie Ascot ihren Tribut zollen, kein erstauntes Kopfdrehen ernten — sie alle sind unter sich, sozusagen, und es ist unentscheidbar, ob die adrette Kluft aus dem eigenen Schrank oder aus der Verleihanstalt «Moss Brothers» stammt; und für die Ladies, die sich wiegen, als ob sie auf den Laufstegen einer Modeschau wären und die, wie es die ungeschriebene Regel will, Hüte balancieren, in denen sich die gewagtesten Modistinnenträume verwirklicht haben — für diese Besucher ist ein Tag oder eine Woche in Ascot ein obligates gesellschaftliches Ereignis. Diese Society staut sich zu einem wohl respektvollen, aber doch nicht gaffenden Spalier, wenn die Königin, nachdem sie im offenen Landauer über die Rennstrecke gefahren ist, die «Royal Enclosure» betritt, jenes Reduit, zu dem sich der Zutritt mit einem Scheck nicht erkaufen läßt. Neben dieser Seite, mit der die Atmosphäre der Bilder eines Edgar Degas wiedersteht, haben Ascot, Epsom und Newmarket aber eine ganz andere: die Jahrmarktsfestlichkeit im Volk auf den Wiesen entlang der Rennstrecke, unter den Zehntausenden, bei einem «Derby» den Hundert- bis Zweihunderttausend, die vielleicht mit Kind, Kegel und Picknickkorb gekommen sind, und von denen viele weder ein Pferd noch einen Jockey zu Gesicht bekommen. Sie strecken sich auf dem Rasen aus oder umlagern die Buden, in denen Krimskrams oder «Chips» verkauft werden, oder sie erliegen den Wahrsagerinnen, die in gläsernen Kugeln die Zukunft erkennen, oder sie hören den Rednern zu, die irgendeine Weltverbesserung verheißen, oder sie gehen den «Tipstern» ins Garn, die ihre sicheren Wettvoraussagen

an den Mann bringen wollen. Hier, auf der hemdsärmligen Seite, wie dort, auf der eingehegten, wird gewettet, werden Notenbündel oder ein paar «Bob» durch die Schalterfenster beim Totalisator geschoben oder sie sinken in die großen Ledertaschen halsschreierischer Buchmacher, und hier wie dort werden, sofern sich die Investitionen nach einigen qualvollen Minuten bezahlt gemacht haben, die Geldscheine zerknüllt in die Rocktasche gesteckt. Zu all dem gehören schließlich auch noch die ungesehenen Millionen im Norden und im Süden der Insel, in den billigen Reihenhäusern im industriellen Manchester wie in den verträumten Villen des Kurortes Bournemouth, für die sich das «Derby» auf die eine Frage zuspitzt: «Fidalgo oder St. Crespin», und die ihre Wetten brieflich, telegraphisch, telephonisch mit den Buchmacherfirmen abschließen, die über das ganze Land verstreut sind — auch der Wettfanatismus hat in England eine Tradition: er geht bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. Kurz, die Aura und die Industrie — beide leben von der mysteriösen Beziehung, die der Engländer zu Pferd und Pferderennen hat. Und diese Beziehung läßt sich nicht mit der Bemerkung charakterisieren, daß etwa ein junger Lord sein Stadthaus verkauft, nur um seinen Rennstall behalten zu können, daß etwa ein Büroangestellter einen Nachmittag schwänzt, nur um in Ascot dabeigewesen zu sein.

Die Beziehung ist verschachtelter. Wer anders als ein Engländer hätte in einer Studie «The Analysis of the Turf» über «grausame Rennpferde» ernsthaft bemerken können, «deren Verhalten zeigt, daß sie entweder pferdeartige Irre sind, oder aber so erbittert in ihrem Temperament, daß sie jedes Vertrauen in die Menschheit verloren haben und tief mit Haß durchtränkt wurden»? Und waren nicht die «Houyhnhnms», die weisen Pferde, zu denen Gulliver auf seiner vierten Reise gelangt, die «Vollendung der Natur», jenseits von Gut und Böse, von Wahrheit und Unwahrheit, Kreaturen, die nicht begreifen konnten, wie sich die «Yahoos», die menschlichen Untiere, am Leben erhielten? Und hat nicht England den einzigen, erst kürzlich von der breiteren Öffentlichkeit wiederentdeckten Pferdemaler, der auch ein Künstler war, im 18. Jahrhundert hervorgebracht, jenen George Stubbs, der sich einen Apparat konstruierte, an dem er tote Pferde aufhing, um die einzelnen Bewegungsstellungen für sein Werk «The Anatomy of Horses» besser studieren zu können, und dem später, als er ein ständiger Gast in Newmarket war, eine Zeitschrift die stattliche Summe von 9000 Pfund vorschoß, für die er die berühmtesten Pferde seiner Zeit malen sollte? Und schließlich das geheimniskrämerische Raffinement englischer Pferdezucht: am Renntage solle man dem Pferd eine Scheibe Weißbrot, in Wein getunkt, zwischen zwei Tüchern getrocknet, zum Frühstück geben, riet 1599 Gervase Markham in seinem Traktat «How to Choose, Ride, Train and Diet both Hunting-Horses and Running-Horses». Kurz vor dem Rennen puste man einen Mundvoll Essig in die Nüstern des Pferdes...

Die Vorliebe der englischen königlichen Familie für Pferderennen ist bekannt, und jene Kritiker, die, nachdem sie ausgerechnet hatten, wie oft die Königin die Rennbahn besucht, wünschten: mehr Hamlet, weniger Turf, denken vielleicht nicht daran, daß nicht nur das Haus Windsor, sondern nahezu jede englische Monarchie das Herz an den Pferdesport verloren hatte. Karl II. soll «der Vater des englischen Turfs» gewesen sein, und in der Zeit Richards I. soll das erste Rennen mit Geldeinsatz ausgetragen worden sein. Turf wurde als «Sport der Könige» bekannt, und Newmarket, Ascot und Epsom sind fast so museal wie historische Monumente auf der Insel.

In Newmarket residiert in einem schlichten Haus, in dem Erinnerungsstücke der Turf-Geschichte, etwa der Schweif des Favoriten «Gladiateur» oder das Rad eines Wagens, in dem der Favorit «Elis» nach Duncaster transportiert wurde, wie Reliquien eingeschreint sind — hier sitzt der Generalstab des englischen Pferdesports: der «Jok-

key-Klub», eine selbsternannte Körperschaft, die eine unbeschränkte Kontrolle über Rennsport und Pferdezucht in England ausübt. Mit Jockeys hat dieser Klub so wenig zu tun wie eine englische Public School mit der Öffentlichkeit. Um 1750 von Pferdezüchtern und Herrenreitern gegründet, hat dieser exklusivste englische Klub bis auf den heutigen Tag seinen aristokratischen und konservativen Charakter wahren können. Prinz Philipp, der Herzog von Gloucester, der Herzog von Windsor sind unter den 49 Mitgliedern, darunter als einziger Staatsmann Sir Winston Churchill, während etwa Prinz Ali Khan nicht als Mitglied, sondern als «Ehrenmitglied» geführt wird. «Demokratische Ideale haben sich überall ausgebreitet, und eine Lebensweise, die noch 1914 undenkbar gewesen wäre, ist 40 Jahre danach hingenommen worden», wird in der 1958 erschienenen offiziellen Geschichte des Jockey-Klubs geschrieben. «Nur wenige Institutionen sind unberührt geblieben. Fast allein ragt der Jockey-Klub heraus, als eine Festung der alten Ordnung, die von den Streitkräften der Demokratie noch nicht eingenommen, nur umgangen werden konnte.»

Selbst in den bittersten Jahren, die England im letzten Kriege durchzustehen hatte, setzte sich der Jockey-Klub dafür ein — und erreichte es —, daß das «Derby» im gewohnten Stile durchgeführt wurde. Und den sozialistischen Kritikern, denen das ein Dorn im Auge war, rechnete Lord Winterton damals im Unterhaus vor, daß jeder Engländer alle vier Jahre ein Ei bekäme, wenn man den Hafer, den die Vollblüter fressen, den Hühnern geben würde.

Einen Einfluß, der früher weit über England hinaus reichte, übt der Jockey-Klub durch die Veröffentlichung des «Allgemeinen Zuchtbuches» aus, das der Klub seit etwa 1780 herausgibt und später auch selbst redigiert hat. Nur widerwillig wurde dabei nach dem zweiten Weltkrieg, auf Druck französischer und amerikanischer Rennstallbesitzer hin, die Regel aufgegeben, daß Vollblüter, deren Stammbaum nicht bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann, in diesem Zuchtbuch, dem «Gotha» der Rassepferde, nicht aufgeführt werden dürfen.

Aber auch sonst haben die Streitkräfte der Demokratie winzige Breschen in die Turf-Festung geschlagen: in Newmarket hält man zwar hartnäckig an der geradlinigen (nicht ovalen) Rennstrecke fest, über die sich schon im 19. Jahrhundert unberittene Zuschauer beklagten, weil sie entweder meilenweit zu laufen hätten, um von der Zielstelle eines Rennens zu der eines anderen zu gelangen, oder aber an ihrem Platz bleiben konnten und dann von den Rennen nichts sahen. Seit einigen Jahren jedoch werden in Newmarket zu den beiden klassischen Rennen die privaten Tribünen der zahlenden Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt; bis dahin hatte jeder Gast selbst für einen einmaligen Besuch eine Einführung von einem Mitglied des Jockey-Klubs benötigt. Und was mag es schließlich für traditionsbewußte Turf-Anhänger bedeutet haben, als Königin Elisabeth nach ihrem Regierungsantritt Gordon Richard zum Ritter schlug, einen jener Jockeys, von denen greise Turf-Fanatiker zu erzählen wissen, daß sie von einem Rennplatz zum anderen zu wandern hatten, den Sattel auf den Rücken gebunden, und daß sie nie an einem Dinnertisch der Rennstallbesitzer zu sehen waren.

Diese Änderungen, zu denen sich, wie Kenner voraussagen, andere, längst überfällige, gesellen werden, diese leichten Verschiebungen im altertümlichen Gefüge des aristokratischen Rennsports, können jenen Anreiz nicht nehmen, von dem jedes Jahr die Hunderttausende nach Ascot, Epsom und Newmarket gelockt werden, zu einem Ereignis, bei dem das Obere und das Untere zusammen kommen, jedes an seinem Platz, jedes in seiner Art.

Alfred Schüler

Querschnitt durchs Welttheater

Die fünfte Spielzeit des *Théâtre des Nations* in Paris ging dieser Tage zu Ende. Auf der großen Bühne des Sarah-Bernhardt-Theaters sind dieses Jahr während vier Monaten die Theater der ganzen Welt vorübergezogen. Das Wort «Welttheater» ist die Erfindung eines süddeutschen Kritikers, der damit auf die weltweite Gemeinsamkeit in geistiger und szenischer Hinsicht des heutigen Theaters hinweisen wollte. Im «Théâtre des Nations» findet er seine vollkommenste Bestätigung. Die Theater durchdringen sich und spiegeln sich eines im andern; hier, wo sie im wahrsten Wortsinn nacheinander zum Agon antraten, wurde dies sichtbar und gab doch nicht selten ein Bedauern ein.

Das «Théâtre des Nations» (vom französischen Staat und von der Stadt Paris sehr freizügig subventioniert) sollte in der Welt das gleiche bedeuten, was die Comédie française in Frankreich: der weithin sichtbare und maßstabsetzende Spielplatz der Sprechbühne. Heute jedoch steht es allen szenischen Ausdrucksformen offen. So sieht man neben dem Worttheater auch Ballett, klassisches wie modernes oder folkloristisches, und man hört Oper, gelegentlich auch Operette. Ob dies dem ursprünglichen Gedanken zum Vorteil gereicht, möchte ich füglich bestreiten. Doch jedes Theater muß auf den Kassier hören, der mehr Karten verkauft, wenn eine Oper auf dem Zettel versprochen wird, als wenn ein Schauspiel darauf angeschlagen ist. Dies Problem ist indes nicht nur ein finanzielles, sondern zeigt einen grundsätzlichen Aspekt auf: den des konservativen und des modernen Anteils im Publikum.

Die *Oper* ist, wie wir seit Adorno wissen, eine überlebte Kunstform. Sie wird von dem Publikum bevorzugt, das einer geistigen Anstrengung aus dem Weg gehen und sich einem längst bekannten, folglich vertrauten Kunstgenuß ergeben will. Wenn die Jugoslawen oder die Deutschen beider Zonen Opern von Mozart, Richard Wagner, Janáček oder Gounod aufführen, geht der Zuhörer kein Wagnis ein; er hält sich an bestandene Werke. Gleichzeitig kehrt er seiner Zeit den Rücken, er wandelt auf den gesicherten Pfaden überlieferter Bildung. Und das Theater desgleichen. Zwischen dem Zuschauer und dem Schauspieler findet keine aktive Auseinandersetzung statt, Anerkennung oder Ablehnung betreffen die Darbietung, nie das Dargebotene. Theater, wenn es gefahrlos und unangefochten wird, stirbt jedoch ab.

Zwischen die Oper als Bequemlichkeitslösung und das Sprechtheater als Aufgabe müssen wir das *Ballett* einreihen. In ihm können sich die Kräfte ausdrücken, die die Epoche bestimmen. Im «Théâtre des Nations» taten sie's dieses Jahr nicht. Wir sahen *Volkstänze* aus den *Philippinen*, naiv und von den jugendlichen Tänzern mit Feuer vorgetragen, wir sahen ein folkloristisches Ballett aus Bombay, das die Legende von Krischna erzählte, aber in nichts seinen indischen Charakter, mithin seine Originalität bewies. Die gleiche Truppe, das *Große Ballett des indischen Nationaltheaters*, führte darauf ein Ballett «Dekh Teri Bambai», ein Tag in Bombay, vor, das beklemmend gesichtslos und europäisch war. Kein Nationalkostüm zeigte uns dies Nationaltheater, keinen Tanzschritt, der nicht auch in Europa hätte erdacht und ausgeführt werden können. Eine zweite indische Ballett-Truppe führte uns sogar den schrankenlosen Ausverkauf der indischen Tanztradition vor zugunsten einer Variété-Kunst für den mittleren europäischen Touristen. Wer Theater- oder Tanzaufführungen der nun «befreiten» überseeischen Völker verfolgt, wird in der Kunst mit Schrecken der Verschleuderung ihrer nationalen Überlieferung gewahr. Unter dem «Joch der Kolonialisten» pflegten sie ihre ureigene Kunst und hielten ihre lebenspendenden

Traditionen hoch, nun sie politisch frei und selbstbestimmend geworden sind, beeilen sie sich, die «Unterdrücker» der Vergangenheit nachzuahmen und ihre Seele dem Fremden zu verschreiben. Welttheater entsteht auch auf diese Weise, und leider am häufigsten.

Bleibt das *Sprechtheater*, Sinn und Sorge des «Théâtre des Nations». Was Auge und Ohr anspricht, ist allen Menschen gleicherweise verständlich, nur das Wort trennt nach Sprachen und geistiger Überlieferung. Im Theater Sarah Bernhardt sieht der Pariser während mehr als einem Vierteljahr nur fremdsprachiges Theater. Er versteht den Sinn des Spiels nur aus dem gutdokumentierten Programm und folgt zum allergrößten Teil einer für ihn stummen Handlung. Theater ist also offensichtlich mehr als Intrige und dramaturgische Intention; es besitzt zuvörderst und als stärkste Anziehungsmacht die Gabe, Menschen und Welt zu verzaubern, über ihre beschränkte, sogenannt wirkliche Bewandtnis hinauszuheben. Das beweisen die Schlangen von Zuschauern (bemerkenswert jungen Alters), die jeden Abend um ein Billett für Haitianer, Finnen, Russen und Holländer anstanden. Der Franzose, so ging die Mär seit Jahrhunderten, reist nicht, ist für fremde Sprachen unbegabt und interessiert sich nicht für sie. Das «Théâtre des Nations» straft diesen Spruch Lügen, denn wenn auch dreißig bis vierzig Prozent der Zuschauer den Pariser Kolonien des betreffenden Landes angehören, setzt sich der überwiegende Teil doch aus den dem Fremden scheinbar abgekehrten Franzosen zusammen. Da zeigt sich uns die positive Seite der internationalen Durchdringung, die wir heute erleben.

In den vergangenen Jahren hatte das deutsche Sprachgebiet den Löwenanteil am Programm. Diesmal hörte man die Deutschen nur singen, mit der einzigen Ausnahme des «Julius Cäsar» in Schallas, resp. des Bochumer Theaters Inszenierung. Ihr Mißerfolg war nicht zu verhehlen. Die Aufmöbelung ins Zeitgenössische mißfiel, man spürte die gewaltsame Absicht des allmächtigen Regisseurs und war über ihre Grobfingrigkeit erzürnt. Und das Schwarz, diese Lieblings- und Nationalfarbe Deutschlands, die die Bühne wie ein Sargtuch einschlug, stieß ab, ebenso die Schauspieler, die wie Roboter zu sprechen schienen. Kurz, das deutsche Theater, spärlich vertreten, war durchgefallen.

England nahm statt dessen die Hauptrolle ein. Nach der geräuschvollen Aufführung von *Behan Brendans* «The Hostage», dessen Leere trotz starker anekdotischer Aufdonnerung von der Kritik weniger als vom Publikum erkannt wurde, trat abermals Irland ins Rampenlicht mit dem «Dublin Gate Theatre», welches *George B. Shaws* «Heilige Johanna» aufführte. Nach vieler Meinung sein bestes Stück, aber wie zeigt es bereits sein Alter mit Runzeln und Verwelktheit. Schematisch ist Shaws Modernismus (im kindischen vierten Akt vor allem), langfädig ziehen sich vom zweiten Akt an die theologischen Gespräche hin, nur ab und zu spürt man in Johannas Mund ein bißchen echtes Gefühl. Die Konkurrenz mit Shakespeare, willentlich aufgesucht, wird für den Zuschauer zum Ärgernis, für Shaw zur Gefahr, und wirklich: wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um.

Ein drittes Mal vertrat ein Ire dies Jahr die englische Sprache und ihre Wortkunst. *James Joyce'* «Ulysses» wurde für die Bühne zubereitet und als «Ulysses in Nighttown» vom Londoner Arts Theatre vorgeführt. Es ist heute mager um das Repertoire des Theaters in der Welt bestellt; alle berühmten Romane müssen zur Bearbeitung herhalten und werden dann in dieser entfremdeten Form in alle Sprachen übersetzt. Camus besorgte es zuerst an sich selbst mit seiner «Peste» und dem «Etat de siège», ehe er zu Dostojewskis «Dämonen» griff. Kafka konnte sich seines umarbeitungssüchtigen Jugendfreundes nicht erwehren und wurde in szenisch zugespitzter Form über alle Bühnen Europas geschleift. Daß man's mit Joyce nicht ebenso gehalten hat,

erstaunt sehr. Wer den «Ulysses» kennt, weiß, daß drei Fünftel des Romans vom Dichter in Dialogform geschrieben sind. Der ganze zweite Teil, der «Circe»-Teil, harrt dialogbereit des Regisseurs. Burgess Meredith hat ihn nun auf die Bühne gestellt und in Amerika wie in England bedeutenden Erfolg damit gehabt. Doch auf dem Kontinent wechseln Beleuchtung und geschichtliche Erfahrung. Blooms Abstieg zu Circe, der riesigen Bordellmutter, seine Verzückungen und Halluzinationen, seine väterliche Zuwendung zu Stephen Dädalus, dem Vaterlosen — es scheint alles aus dem Fundus längst vergangener Theaterexperimente aufzusteigen. Auf der Bühne sehen wir einen mehr oder weniger entfesselten Expressionismus, wir erkennen das ganze Arsenal der Verrenkungen und «bedeutsamen» Gesten wieder aus der großen Zeit Berlins und seines hektischen Theaters. Und Freud schlägt groß seine Augen mitten auf der Szene auf und läßt die Schauspieler nach der wildesten psychoanalytischen Symbolik agieren. Als Joyce den Roman schrieb, hatte dieser kaum seine ersten Gedanken über die libidinösen Nachtschatten des Bewußtseins niedergelegt — «Ulysses» ist eine gespenstische und großartige Vorahnung. Fünfundfünfzig Jahre später auf der Bühne drastisch und mit eiferndem Ernst ausgewalzt, wirkt er abgestanden; das ist nicht seine Schuld. Doch in England, so muß man annehmen, ist er eine Entdeckung voll Frische und Kühnheit. Seh ich's richtig, ist das «Théâtre des Nations» da am interessantesten, wo es gerade nicht Welttheater vermittelt.

*

Allein, nicht das Spiel des Schauspielers, sondern das Spiel der Puppe ist das wahre Theater unserer Zeit. Was wir heute auf der Bühne sehen, ist in der Tat für Puppen, nicht für Menschen geschrieben. Der Mensch tritt namenlos und ohne Gefühle auf, er spricht absurd und handelt sprunghaft, er wurzelt nirgends, sondern schwebt über dem Boden: alles puppenhaft. Er ist ein Mechanismus, dessen Abschnurren niemand lenkt, und das gerade fasziniert. In Brechts Lehrstücken oder in Dürrenmatts Zerrstücken herrschen nicht Menschen, sondern Puppen auf der Bühne.

Es war deshalb ein richtiger und fruchtbarer Gedanke, dem «Théâtre des Nations» von nun an eine Abteilung des Puppentheaters in der Welt anzugliedern. Viel Bedenkenswertes und viel Entzückendes wurde dem Zuschauer geboten. Frankreich, Deutschland und Polen waren vertreten; die Palme wird man wohl den Gästen aus Warschau zuerkennen.

Die Welt der Puppe kennt weder Regel noch Schranke, sie kann aufs Wort verzichten (wie bei den Franzosen), oder sie kann dem Wort allein dienen, immer berührt die Puppe unmittelbar ihr Publikum. Ja, dieser Kontakt ist die erste Voraussetzung. Die Rampe des Theaters trennt: Bühne und Zuschauerraum sollen als zwei gesonderte Reiche sichtbar werden. Anders im Puppentheater, in dem es keine passiven Betrachter geben kann. Die Puppe ist so klein, so schwach, sie fordert unser Mitleid, unsere Sympathie heraus. So spielen die Zuschauer mit, sie antworten der Puppe. Nicht nur die Kinder, für die allein wir das Puppenspiel gemeinhin für angemessen halten, auch ihre Väter und Mütter hörte ich im Saal den kleinen Stoffgestalten antworten. So weit geht der Zauber des Theaters nie.

Auf der Puppenbühne ist gleich alles verfremdet; fangen wir nur bei den Dimensionen an. Ein Zwergenreich ist vor uns aufgebaut, in das keiner von uns plumpen Gullivern Einlaß finden kann. Die Puppe herrscht da allein und unserem Wunsch, in ihr Fingerhütchenparadies einzugehen, kommt sie stellvertretend entgegen. Wie grobschlächtig und phantasiearm wirkten wir Zuschauer, während in dem kleinen Rahmen, der die Welt der Puppen begrenzt, die Zauberei ihrer Kunst waltet.

Das Schönste ist wohl ihre Schwerelosigkeit! Alles haben die Puppen, was dem

Menschen ähnlich ist, einen Körper, spassig oder furchteinflößend, eine Stimme, wie jeder von uns — aber ein Gewicht haben sie nicht. Für sie sind Schwerkraft und Gnade keine Gegensätze, sie sind begnadet, so leicht oder so schwer zu sein wie Luft. Oder wie der Gedanke: was jeder sich insgeheim wünscht, bevor er es noch ausgesprochen hat, ist es schon verwirklicht. Im Zeitalter der rasenden Bewegung, welche Erfüllung unserer Sehnsucht! Die gewichtlose Welt ist die wahrhaft poetische. Ein Mensch tritt auf: durch die Luft hinabsausend oder Kopf voran aus der Erde, mit Eleganz und Souveränität überwindet er die beengende Materie. Doch halt, er ist ja nicht Mensch, sondern unerreichbares Modell aus einem entrückten Lebenskreis. Da jedoch wird alles zum Traum und jederzeit verfügbar. Ich erinnere mich an eine Tagebucheintragung Kafkas: «Alles ist Phantasie, die Familie, das Bureau, die Freunde, die Straße — alles Phantasie, fernere oder nähere ...» So ist, zutiefst verstanden, Puppenwelt.

Die *Franzosen* zeigten sie abstrakt: eine unendliche Verwandlung von Formen. Eins, zwei, drei und eine Krawatte wird zur Schlange oder zum Zirkuspferd. Ein Hut verwandelt sich in einen Menschen und zeigt alle Schädelformen Galens und alle Charaktere. Nur Musik begleitete diese Szenen, kein Wort gab ihnen den menschenähnlichen Schein. Das waren Zauberkunststückchen im Liliputanerreich. Man bewunderte nicht die Puppe und ihre Poesie, sondern die Kunst ihrer Verfertigung und ihrer Führung. Ein Hündchen läuft da starrschwänzig über die Bühne. Stoff und Draht schlagen der Natur ein Schnippchen.

Bei den *Künstlerischen Puppenspielen aus Dresden* kam das Wort dazu. Da wurde das klassische und berühmteste Stück des Puppentheaters vorgeführt: der «Faust». Das wirkte natürlich konventionell und zeigte die Puppe, diesen Zauberzwerg, recht herkömmlich. Viel gepfefferter als in des jungen Goethe frechem «Urfaust», doch welcher Hohn: die Marionette, die alles, was sie berührt, entrückt und wie mit einer goldenen Aureole munterer Leichtigkeit umgibt — hier wirkte sie grau und grob. Was sie sagte, war dem derbsten Volk so gut abgelauscht, daß sie in ihrem zierlichen Gesicht ein grobschlächtiges Maul aufzureißen schien.

Bei den Polen war das ganz anders. Das Theater *Lalka* aus Warschau zeigte uns die Puppe in völliger Freiheit. «Kasperle und seine Sorgen» hieß der Titel des Stückes, der sich auf nichts festlegte. Und so muß es bei den Puppen auch hergehen, alles soll frei und unbestimmt sein. Guignol, der struppige Kasperle mit dem unwiderstehlichen Lachen, flink und von schelmischer Anmut wie ein zärtlicher Kobold, Guignol sprach, tanzte, mimte, sang und jubilierte vor uns bezauberten Zuschauern. Was aber unvergleichlich schön und kunstreich war, ein Geniestreich, war das Auftreten des Direktors der Truppe, der seinen Puppenkönig von der kleinen Bühne auf die weit geöffnete Szene holte, auf der er im Stück auch zu spielen hatte. Die Puppe und der Mensch in ein und derselben Hand: zwei Geschöpfe verschiedener Bezirke; bei aller Sympathie für den lustigen Direktor, der wie ein verschmitzter Landstreicher auf uns zusprang, ging unsere Liebe zu dem kleinen Kerl aus Holz, Stoff und Haar. Und daß der Direktor ihm so gut war und er mit ihm so auf gleich und gleich sprach, erwärmte uns das Herz. Wenn, einem mittelalterlichen Teppich entstiegen, ein Einhorn klug und bescheiden mit uns die Rede gewechselt hätte, wir wären in gleiches Entzücken geraten. Aber solche Begegnungen sind ja nur den Kindern vorbehalten.

Georges Schlocker

Neue Projekte und neue Werke in New Yorks Theatern

Während letztes Jahr der Mittelpunkt öffentlicher und privater Diskussion die bauliche und administrative Struktur des Lincoln Center war — jenes Projekts, das im Herzen New Yorks mehrere Theater-, Konzert- und Schullokalitäten in einem einzigen Gebäudekomplex vereinigen soll —, so standen dieses Frühjahr zwei andere Projekte im Zentrum der Aufmerksamkeit. Das eine betrifft New York allein und befindet sich bereits unmittelbar vor seiner Verwirklichung. Es handelt sich um die Gründung einer Akademie, die ganz von privaten Mitteln getragen sein soll und den Namen Institute for Advanced Studies in the Theatre (IASTA) erhalten hat. Nicht nur der Name, sondern auch die Idee ist, wie von den Gründern bereitwillig zugegeben wird, vom Institute for Advanced Studies der Princeton University inspiriert. Was das Princeton-Institut auf wissenschaftlichem Gebiet geleistet hat und leistet, soll die New Yorker Theaterakademie auf dem Gebiet des Theaters zustandebringen. Die führenden Theaterleute aus der ganzen Welt sollen periodisch in New York zusammenkommen, Vorträge halten, ihre nationalen Theater in den USA bekanntmachen und umgekehrt die amerikanischen Theaterinstitutionen und Theaterwerke zu Hause vertreten. Zu den Gründern und den ersten Leitern des Instituts gehören John D. Mitchell, Theaterfachmann an mehreren amerikanischen Universitäten und USA-Delegierter an den Theaterkongressen der UNESCO, der Dramatiker William Inge und John Wharton, der Direktor der Gesellschaft amerikanischer Bühnenschriftsteller. Die Ziele des Unternehmens sind hoch gespannt; erst die Zukunft kann lehren, was es wirklich zu leisten imstande ist.

Das zweite Projekt spielt auf nationaler Ebene und hat noch mehrere Hindernisse zu überwinden. Es handelt sich um den für amerikanische Verhältnisse revolutionären Gesetzesentwurf von Senator Jacob K. Javits, eine nationale Kunststiftung ins Leben zu rufen, die Unternehmungen aller Künste in großzügiger Weise aus öffentlichen Geldern unterstützen soll. Das Vorbild ist offensichtlich das britische Arts Council. Das wirkungsvollste Argument Javits ist aber nicht die Praxis des britischen Alliierten, sondern die propagandistisch wirkungsvolle Kunstpolitik Rußlands. Ein bezeichnender Passus in einem Leitartikel Javits in «The New York Times» lautet: «Nie war eine nationale Kunststiftung notwendiger als jetzt. Wir müssen bereit sein, der kulturellen Herausforderung unserer potentiellen Gegner entgegenzutreten — wenn nicht aus ideelleren Gründen, so doch aus Gründen der puren Selbstverteidigung. Die private Unterstützung der Künste hat auf nationaler Ebene bewundernswürdige Resultate gezeitigt, aber auf internationaler Ebene hat sie versagt. Private Mittel sind heutzutage nicht ausreichend, um die Talente zu fördern, die wir haben, und sie genügen vor allem nicht, der kommenden Generation die notwendigen Entwicklungsmöglichkeiten zu geben. Wenn wir uns unserer Stellung als Führer der freien Welt würdig erweisen wollen, so müssen wir uns entsprechend verhalten; der Grad der Zivilisation eines Staates wird vielenorts nach dem Grad seiner Kultur beurteilt.»

Nicht zufällig scheint Senator Javits für seinen Antrag den Zeitpunkt des Gastspiels der Ballettgruppe des «Bolshoi»-Theaters gewählt zu haben. Ganz New York stand für einige Wochen im Banne des führenden russischen Balletts und die ihm zur Verfügung gestellten staatlichen Mittel werden mit dem fast vollständigen Mangel staatlicher Unterstützung in den USA verglichen. Es ist offensichtlich, daß der entfachte Kulturkampf die überaus wirkungsvolle Folie für die Gastspiele des Bolshoi abgab; ironischerweise fiel in dieselben Tage auch der spektakuläre Entschluß des Chicago Symphony Orchestra, den vom Staatsdepartement un-

terstützten Europa- und Rußlandbesuch im Sommer abzusagen und die ebenso spektakuläre sofortige Bereitschaft des New York Philharmonic Orchestra (das unter Leonard Bernstein eben wieder daran ist, zu Hause Boden zu gewinnen), alle amerikanischen Sommerengagements abzusagen und die «Ehre» Amerikas hinter dem eisernen Vorhang zu retten. Unterdessen ist der junge amerikanische Pianist van Cliburn, der letztes Jahr am Moskauer Pianisten-Wettbewerb triumphierte, ein nationaler Held geworden. Das Sprichwort, daß nichts so sehr bewundert wird wie der Gegner, bewahrheitet sich heute übermäßig in den USA. Man hofft, daß das Land, und New York insbesondere, bald etwas mehr innere Stabilität in künstlerischen Dingen gewinnen wird.

Während in der zweiten Hälfte der Saison des Sprechtheaters die Erstaufführung eines Stücks von Tennessee Williams «Sweet Bird of Youth» am meisten Publizität erhielt (nach Ansicht des Schreibenden ein ziemlich unbedeutendes Stück), erwies sich das Stück einer jungen Negerin als ein eigentliches Juwel. Es bezieht seinen Titel «Raisin in the Sun» vom Vers:

«What happens to a dream deferred?
Does it dry up
Like a raisin in the sun?»

(«Was geschieht einem hinausgeschobenen Traum? Trocknet er wie eine Traube an der Sonne?») Der hinausgeschobene Traum ist der Wunsch einer Negerfamilie in einer Vorstadt Chicagos, bestehend aus Mutter, Tochter und Sohn, ihrem Milieu zu entfliehen. Es ist die Einkunft der Lebensversicherung des verstorbenen Vaters, die ihnen ermöglicht, ihren Traum zu verwirklichen — oder besser: einen ihrer Träume, denn Mutter, Sohn und Tochter stellen sich unter seiner Verwirklichung Verschiedenes vor. Die Mutter setzt im Laufe passionierter Auseinandersetzungen den Kauf eines einfachen Hauses in einem Weißen-Viertel der Stadt durch. Die dramatischen Reibungen ergeben sich einesteils zwischen der dominanten Mutter, dem auflüpfischen Sohn und der snobistischen Tochter, andererseits zwischen der Familie und der neuen weißen Umgebung. Die psychologischen Situationen sind im menschlichen und dramatischen Sinne richtig gesehen, überzeugend entwickelt und oft in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung tief beeindruckend. Alle Überbetonung der Farben wie auch alle Sentimentalität, die im Stoff überall versteckt liegt, sind vermieden. Die Vorzüge des Werks liegen deutlich in der menschlichen Substanz der Dialoge, nicht in der Verknüpfung der Handlungselemente, die oft zu wünschen übrig läßt. Der jungen Dramatikerin ist mit ihrem Erstling ein Wurf gelungen. Sie wird gegenwärtig als meisterliche Schilderin des Negermilieus propagiert, und es steht zu befürchten, daß ihre weitern Stücke Kopien von «A Raisin in the Sun» sein werden.

Zwei erstaunliche Erstaufführungen sind im Opernsektor zu verzeichnen: jene von Richard Strauß' «Schweigsamer Frau» in der New York City Opera und jene von Alban Bergs «Wozzeck» in der Metropolitan Opera. Das Erstaunliche liegt natürlich in der Möglichkeit, diese beiden Opern im Jahre 1959 noch zu amerikanischen Erstaufführungen zu bringen. Politische Umstände sind am verspäteten Début der Strauß-Oper schuld. Die «Schweigsame Frau» hat es ja fertig gebracht, von zwei Seiten verachtet zu werden: vom nationalsozialistischen Deutschland, weil ihr Librettist, Stefan Zweig, Jude war, von den angelsächsischen Ländern, weil Strauß offiziell als Exponent musikalischen Deutschtums vorgeschoben werden konnte. Das letztere ist ihm nun auch in den USA fast — aber eben nur fast — vergeben worden. Die Aufführung war ein großer Erfolg sowohl für das Werk wie für die mächtig erstarkende zweite Oper in New York. — Alban Bergs «Wozzeck», die ausdrucksmächtige, musikalisch revolutionäre Version des Büchnerschen Fragments hat erwartungsgemäß die Außenseiter mehr begeistert als das stock-traditionelle Gewohnheitspublikum der «Met», aber auch so war der Widerhall

und die erreichte Zahl der Aufführungen beachtlich.

Zum zweitenmal hat die City Opera eine mehrwöchige Spielzeit ausschließlich amerikanischer Werke durchführen können, und wenn das künstlerische Gesamtergebnis hinter dem letztjährigen etwas zurückbleibt, so hat das Publikumsinteresse im ganzen eher zugenommen. Wichtig ist, daß das Theater gegenüber der großzügig schenkenden Ford-Stiftung die jährlich wachsende Auswirkung der «amerikanischen Spielzeit» beweisen kann. Unter den heurigen Werken stachen Menottis letztes Jahr in Brüssel uraufgeführte «Maria Golovin» trotz ihrer musikalischen Schablone und des jungen Hugo Weisgalls Vertonung von Pirandellos «Sechs Personen suchen einen Autor» durch seine experimentelle Frische hervor. Das letztere bildete einen Beweis für die These, daß gute Theaterstücke zwar keine Musik brauchen, daß gute Musik aber gute Stücke nicht umbringt.

Andres Briner

Holland-Festival 1959

Wieder standen die den kulturellen Belangen freundlich gesinnten Kreise der niederländischen Öffentlichkeit vom 15. Juni bis zum 15. Juli im Bann des Holland-Festivals. Dichtauf folgten sich die glanzvollen Anlässe in Amsterdam, im Haag, in Rotterdam, Utrecht und Scheveningen; eine wahre Hoch-Zeit von Musik und Schauspiel, Ballett, bildenden Künsten und Film. Und einmal mehr hat innerhalb der musikalischen Veranstaltungen — auf deren Würdigung wir uns hier beschränken müssen — die Oper die entscheidenden Akzente gesetzt.

Bei der Inszenierung von *Joseph Haydns* Buffa *Il mondo della Luna* handelte es sich, so unglaublich das klingen mag, um die erste Wiedergabe der originalen Fassung seit der Uraufführung am Hoftheater in Esterháza, mithin seit dem Jahre 1777. Schwer zu sagen, warum die Oper so lange gänzlich unbeachtet blieb! Sie enthält eine Fülle herrlichster Musik — Haydn selber muß um deren Wert gewußt haben, hat er doch beispielsweise die Ouvertüre später zum ersten Satz der Symphonie Nr. 63 («La Roxelane»), die große g-moll-Arie des Ernesto zum Benedictus der «Missa Cellensis» umgestaltet und Gedanken aus einer ganzen Reihe von Arien und Ensembles in die als op. 38 publizierten Trios für zwei Violinen und Violoncello einfließen lassen — und der auf Goldoni basierende Vorwurf, der übrigens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrfach komponiert wurde, darf sich ohne Zweifel heute wie eh und je sehen lassen. Die Fabel von Ecclitico, dem findigen Burschen, der, um für sich und seinen Freund Ernesto die streng behüteten, doch längst in Liebe entbrannten Töchter des reichen Kaufmanns und dilettierenden Astrologen Buonafede zu gewinnen, sich als passionierten Sternforscher und gründlichen Kenner der Verhältnisse auf dem Monde ausgibt, den abenteuerlustigen und ein klein wenig beschränkten Vater durch sein großes Fernrohr blicken läßt und ihm dabei, seine Neugier anzustacheln, allerlei amouröse Bilder vor die Linse gaukelt, der dann eine Einladung des «Grand'Imperatore del bel Mondo Lunar» überbringt, Buonafede einen Schlaftrunk, mit dessen Hilfe er auf den Mond fliegen könne, verabreicht, ihn in seinem als phantastische Zauberwelt zurechtgemachten Garten erwachen und vor ihm den als Herrscher verkleideten Diener Ernestos erscheinen läßt, der seinerseits nun die beiden Töchter zu sich ruft, sie nach aller Wunsch vermählt und sich selber gleich noch die Zofe sichert — diese Fabel, die, wie könnte es anders

sein, in Minne endet, hat ja unverkennbar manche Züge mit dem Libretto von Rossinis unsterblichem «Barbiere» gemein.

Selbstredend hat im einzelnen Haydns Tonsprache für unsere Ohren nichts Problematisches mehr an sich, und die Form seiner Buffa weicht ebenfalls in keinem Betracht vom uns geläufigen klassischen Muster ab: Rezitative, Arien und Ensembles sind klar voneinander abgesetzt; ihre tonale Fixierung leitet sich sowohl vom exakt durchdachten harmonischen Plan des gesamten Werks als auch vom Charakter der verschiedenen Nummern her. Dennoch verdient der Versuch, die von H. C. Robbins Landon restaurierte Partitur im Rahmen des Holland-Festivals wieder zu beleben, als Experiment gewertet zu werden. Als ein Experiment, dessen Gelingen durchaus nicht von vornherein feststand. Fehlte doch bisher jegliche Erfahrung mit Haydns dramatischem Schaffen, und die in jahrzehntelangem Umgang mit Mozarts heiteren Opern gewonnenen Aspekte der Inszenierung beschlagenden Einsichten konnten deshalb nicht übertragen werden, weil gerade «Il mondo della Luna» im Gegensatz zu «Così fan tutte», zu «Le nozze di Figaro» durchweg auf einen lichten Ton gestimmt ist, Burleskes einzig mit Lyrischem kontrastiert und weder dunklere Bezirke streift, noch in die ätherischen Regionen distanzierter Ironie sich verflüchtigt. Ein neuer, dem Ductus der Musik und dem Geschmack unserer Epoche gleicherweise angemessener Aufführungsstil mußte also recht eigentlich entwickelt werden. Und erst noch gesellten sich solch prinzipiellen Schwierigkeiten die nicht immer ganz harmlosen Eigenarten im Aufbau des Stückes zu: die Tatsache etwa, daß der dritte Akt der Oper nur mehr als Anhang zum Vorangegangenen wirkt — der erste Akt umfaßt elf, der zweite sechzehn Szenen, der letzte dagegen deren ganze drei — und überdies von einem weit ausholenden Liebesduett entzweigeschnitten wird, das zwar den schönsten Zeugnissen seiner Gattung an die Seite gestellt werden darf, das aber den Zug der Handlung so sehr verlangsamt, daß das vergleichsweise knappe Finale als «dénouement» nicht mehr genügen kann.

Wenn denn Haydns Buffa einen eklatanten Erfolg errang, so weniger der (nicht eben erstrangigen) Leistungen der von der Mailänder Scala zugezogenen Sänger, weniger auch der fraglos inspirierten Stabführung des Dirigenten Carlo Maria Giulini wegen, als vielmehr dank der hervorragenden Regie von Maurice Sarrazin. Der Directeur des «Grenier de Toulouse» hat, ohne je in den sinnentleerten Gag abzugleiten, mit deutlichem Seitenblick auf die Commedia dell'arte in allerlei munteren, mit leichter Hand eingestreuten Spässen dem giocosen Element Raum gegeben und zugleich die dramaturgischen Mängel der Vorlage souverän überspielt, indem er im ersten, vom Buch her schon pantomimisch aufgelockerten Akt vorab die Breite betonte, im zweiten die volle Tiefe der von Jean-Denis Malclès mit sichtlichem Vergnügen in eine zauberhaft fremdartige und sinnenfreudige Mondlandschaft verwandelten Bühne auswertete, den dritten dagegen, fast statisch angelegt, vorne an der Rampe darstellen ließ und so einerseits ihm zusätzliches Gewicht verlieh, andrerseits die Aufführung auch optisch und bewegungsmäßig abrundete. Dienst am Werk, wie ihn das gegenwärtige Musiktheater kaum mehr kennt!

Einen weiteren Höhepunkt erreichte das diesjährige Holland-Festival mit der deutschsprachigen Wiedergabe des zwischen 1919 und 1921 entstandenen Dramas *Katja Kabanowa* von *Leoš Janáček*. Ein wagemutiges Unterfangen auch das. Wiederum nicht, weil die auf Alexander Ostrowskys «Sturm» gestützte, von Verstrickung, Schuld, Selbstbezichtigung und Sühne handelnde Oper den am klassischen Repertoire geschulten Hörer brüskieren würde. Zwar trifft zu, daß ihr scheinbar wild gewachsener, unendlich fern jeder Stilisierung dem Stoff entlang vorgetriebener musikalischer Verlauf den überkommenen strukturellen Regeln ins

Gesicht schlägt; im Detail jedoch ist Janáčeks Syntax keineswegs so ungewohnt, so neu, wie man uns in den letzten Jahren gelegentlich weismachen wollte. Die fundamentale Schwäche der im ganzen unbedingt packenden und stimmungsreichen Arbeit liegt ja (nächst dem Umstand, daß die zur Charakterisierung des «unbelasteten», des sorglos seinem Glück lebenden Paars Barbara/Kudrjasch verwendeten geschlossenen volksliedhaften Gestalten aus dem Zusammenhang herausspringen) gerade darin, daß in den zentralen Partien ein unverkennbar spätromantischer Gestus durchbricht, ohne im vorwiegend aus der Sequenzierung kurzzügiger Motive gewonnenen, im allgemeinen kühlen, ausgesparten, scharf konturierten Satz seine Entsprechung zu finden. Ein wagemutiges Unterfangen viel eher, weil der wortgezeugte, dem Fall des tschechischen Idioms abgelauschte, halb rezitativische, halb ariose Sprechgesang, der Janáčeks Partitur ihr unverwechselbares Gepräge gibt, da sofort zu erstarren und damit in Widerspruch zum tempogeladenen, steil gesteigerten szenischen Gang zu geraten droht, wo ihm ein fremder, nichttschechischer Text unterlegt wird.

Die wahrhaft überwältigende Intensität, mit der fast ausnahmslos alle Sänger ihre Rollen interpretieren, hat die niederländische Festaufführung vor solchem Debakel bewahrt. Namentlich erwähnt seien hier vorab die aus Prag stammende Sopranistin Libuse Domaninská, eine Katja, der man die von dämonischen Mächten Getriebene so bereitwillig wie die reuige Sünderin glaubte, dann Mimi Aarden, ihre Gegenspielerin, die Kabanicha, die herrische harte Frau, in der sich die seelenlose Starre des unantastbaren Sittenkanons verkörpert. Erwähnt sei weiter aber auch Jaroslav Krombholc, der erste Kapellmeister der tschechischen Staatsoper. Er wußte vom Orchester aus gleich im Vorspiel schon die seltsam zwielichtige, halb erregte, dabei gequälte Atmosphäre einzufangen, und der im Mittelpunkt stehenden Sturmszene gab er das Relief, das die wohl gepflegte, von den mit brauchbaren, teils sogar sehr suggestiven Projektionen schaltenden Dekors Josef Svobodas bedauerlicherweise merklich eingeengte und im ganzen doch recht konventionelle Regie Hanus Theins ihr weithin schuldig blieb.

Von den drei übrigen Beiträgen auf dem Gebiet des Musiktheaters hat der Schreibende nur deren zwei kennen gelernt: Die von Otto Klemperer mit dem Concertgebouw-Orkest vorbereitete, in letzter Minute von Ferdinand Leitner übernommene Aufführung von *Richard Wagners Tristan und Isolde* zeichnete sich nicht gerade durch mustergültige Gespanntheit aus; immerhin hielten stimmlich wie darstellerisch Martha Mödl (Isolde) und Gustav Neidlinger (Kurwenal) festspielwürdigen Rang, und die Bauten wiesen Wieland Wagner als Bühnenbildner von untrüglichem Geschmack aus. *Così fan tutte* dagegen, vielleicht *Mozarts* Opus summum, von Günter Roth ohne jedes Gespür für die Komplexion der musikalischen (und letztlich nicht nur der musikalischen) Vorgänge eingerichtet, von Peter Maag zuverlässig, doch ein wenig phantasielos dirigiert, war eine Enttäuschung. Möglich, daß *Giacomo Puccinis* zum *Trittico* gebündelte drei Einakter «Il Tabarro», «Suor Angelica» und «Gianni Schicchi» mit Arrigo Guarnieri am Pult in der Folge die Scharte ausgewetzt haben. Hoffen wir es! Denn es wäre schade, wenn die unbestreitbare Qualität der beiden so markanten Haydn- und Janáček-Aufführungen und damit der künstlerische Wert mindestens des musikalischen Teils des heurigen Holland-Festivals für den außenstehenden Beobachter im Nachhinein durch die Quantität der mittelmäßigen Darbietungen in Frage gestellt würde.

Hansjörg Pauli

Hans Baldung Grien in Karlsruhe

Seit dem Kriegsende ist die Zahl der Kunstausstellungen von mehr als nur lokalem Interesse und Anspruch flutartig angeschwollen. Sie werden längst nicht mehr von altehrwürdigen Museen und Ausstellungsinstituten allein, sondern nachgerade von jedem kleineren Kurort, von Fabrikdirektionen (Volkswagenwerk!) und in größeren Städten von Quartierzentren veranstaltet. Das Phänomen dieses Ausstellungsfiebers würde eine sorgfältige kulturkritische und soziologische Studie lohnen. Weniger komplex als die Gründe und für die Teilhaber auf der aktiven «Produzenten»- wie auf der passiven «Konsumenten»-Seite aktueller sind die Folgen des Phänomens. Die einschneidendste ist die Verknappung des Ausstellungsmaterials. Wie unerschöpflich auch der Brunnen sein mag, in dem sich die künstlerischen Äußerungen von Vergangenheit und Gegenwart gesammelt haben und weiter sammeln — die Zahl der paradigmatischen wie der unbestritten meisterhaften Kunstwerke bleibt doch beschränkt. Und weil gerade diese Meisterwerke fortwährend von überall her für Ausstellungen verlangt werden, hat eine verständliche, sehr oft von der Sorge um die Erhaltung verletzlicher, transport- und klimaempfindlicher Kunstwerke diktierte Leihfeindlichkeit um sich gegriffen. Dieser Faktor prägt heute die Ausstellungsprogramme aller Kunstinstitute und Veranstalter: immer öfter greift man zu Themen, die der Auswahl möglichst viel Spielraum lassen, immer wahlloser präsentiert man geschlossene Privatsammlungen dezidiert privaten Charakters (unbekümmert um die Frage, ob solche Verpflanzung legitim, geschweige denn fruchtbar sei), immer häufiger begnügt man sich mit dem, was der Zufall vor die Füße wirft. Die anspruchvollste aller Ausstellungskategorien, die Versammlung des Gesamtwerks eines einzelnen, bedeutenden Meisters früherer Jahrhunderte, ist dieser Entwicklung fast ganz zum Opfer gefallen. (Eine löbliche Ausnahme machen hierin nur die Italiener, die im Reichtum ihrer eigenen Museen einen entscheidenden Rückhalt finden.)

Aber es gibt, um an diese letzte Feststellung anzuknüpfen, Ausnahmen, die mehr als nur eine Bestätigung der Regel sind, die vielmehr als kühner und erfolgreicher Ausbruch in die Gegenrichtung das Ungesunde der heutigen Situation im Bereich des Ausstellungswesens erst recht deutlich machen. Ein solcher Testfall ist die *Baldung-Grien-Ausstellung* der *Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. Man vergegenwärtige sich: ein mittleres Museum ruft aus aller Welt das Werk eines der großen Meister der deutschen Renaissance zusammen und erhält es auch, über 80 Gemälde, fast 120 Zeichnungen, darunter viele, deren Versicherungswert sich in einer sechsstelligen Zahl ausdrückt, und ein druckgraphisches Werk von weit über hundert Nummern. An den Maßstäben der heutigen Ausstellungspraxis gemessen, müßte der Versuch als wahnwitzig und aussichtslos erscheinen. Wenn er dennoch gelungen ist, dann nicht bloß, weil die Veranstalter unermüdlich und zäh waren, sondern weil sie etwas zu bieten hatten, das auch die zurückhaltendsten Besitzer von Werken Baldungs überzeugte und lockte, und weil sie als Anwälte einer Sache auftreten konnten, die für sich selber spricht. Es hat den Anschein, als ob mit dem Karlsruher Unternehmen ein Bann gebrochen und ein ermutigendes Exempel statuiert worden sei: so hat das Museum von Ulm vor einiger Zeit die Initiative zu einer Ausstellung des Werkes von Martin Schaffner, einem bedeutenden schwäbischen Zeitgenossen Baldungs, ergriffen, und Basel bereitet für 1960 eine große Holbein-Ausstellung vor. Daß die Verwirklichung solcher verdienstlichen Ausstellungen durch ein Zuviel auf lange Sicht schon wieder

gefährdet werde, ist kaum zu befürchten, da sie einen viel zu großen materiellen und vor allem arbeitsmäßigen Aufwand erfordern. So hat die Karlsruher Baldung-Ausstellung während anderthalb Jahren den vollen Arbeitseinsatz des ganzen wissenschaftlichen Personals der Kunsthalle nötig gemacht, was bedeutet, daß im Interesse des normalen Museumsbetriebes eine Ausstellungspause von mehreren Jahren folgen muß. Und reine Ausstellungsinstitute verfügen gar nicht über den wissenschaftlichen Stab, der für die seriöse und erfolgreiche Durchführung solcher Unternehmungen nötig ist. Dadurch reduziert sich die Zahl der möglichen Ausstellungen des Gesamtwerks Alter Meister radikal.

*

Nun aber zu Baldung. Der 1484/85 geborene, 1545 gestorbene Straßburger Maler, Zeichner und Graphiker schwäbischer Herkunft gehört zu den erregendsten und faszinierendsten Meistern altdeutscher Kunst. Die Faszination, die er ausübt, hat eine doppelte Quelle: einmal die psychologische seiner ungemein vielschichtigen und vielgestaltigen, gegensätzliche Pole einschließenden Anlage; sodann die existentielle der problemgeladenen, zerrissenen Zeit, in die er hineingeboren wurde und mit der er sich auseinandersetzen mußte. Diese beiden Spannungsfelder werden nur zum geringsten Teil im einzelnen Werk sichtbar; erst das Neben- und Nacheinander der Werke bringt sie zum klaren Bewußtsein. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen Baldung und den drei ihn überragenden Zeitgenossen Dürer, Grünewald und Holbein — darin auch ein Rechtfertigungsgrund mehr für das Unternehmen der Karlsruher Ausstellung.

In Baldungs Brust wohnen zwei Seelen. Aus der Basler Selbstbildnis-Zeichnung des etwa Zwanzigjährigen blickt uns der gebildete, feine, mit humanistischem Gedankengut vertraute Sprößling einer Juristenfamilie entgegen, der sehr wohl wußte, warum er sich gerade Dürer, dem einzigen wirklichen Klassiker der deutschen Renaissance, als Geselle verdingte. Ein Teil seines Wesens korrespondierte mit der Art Dürers, und darum konnte diese ihre Wirkung auf Baldungs künstlerische Entwicklung weit über die kurzen Jahre der tatsächlichen Zusammenarbeit (wohl 1503—1505) ausüben. Wie dürernah ist doch die Zeichnung eines weiblichen Idealkopfes aus der Zeit um 1510—1512 (Saint-Germain-en-Laye) oder der berühmte Saturnkopf von 1516 in der Wiener Albertina und selbst noch die späte «Adam und Eva»-Tafel in der Sammlung Thyssen. Aber gleich daneben wird der Boden heiter-strenger Ausgeglichenheit dünn, gelegentlich bricht er gar auf und gibt den Blick auf das heiße Gebrodel mächtiger Elementargewalten frei.

Dazu nur ein paar Stichworte. Einmal die *Farbe*. Sie hat bei Baldung stets eine unerhörte Wärme und Leuchtkraft, eine sinnliche Unmittelbarkeit, die sie als das tragende irrationale Element der Malerei bewußt macht. (Gerade darum stand ihr Dürer zeitlebens fremd gegenüber; was er zu sagen hatte, konnte er nur durch die zeichnerisch-plastische *Form* mitteilen.) Gelegentlich nähert sie sich gar der Glut des grünewaldschen Kolorits, ohne freilich dessen abgründige Tiefe zu erreichen. — Ganz ähnlich Baldungs Verhältnis zur *freien Natur*. Während diese für alle Klassik kaum etwas anderes als Gegenstand des menschlich-rationalen Herrschaftsanspruches ist und in der künstlerischen Gestaltung vom ordnenden menschlichen Geist durchdrungen und dadurch «entdämonisiert» wird, bleibt sie für Baldung ein Reich voller Geheimnisse, Süßigkeiten und Schrecken. Darin steht er jener «romantischen» Richtung innerhalb der deutschen Renaissance, die vor allem von den Meistern des sogenannten Donaustils (Altdorfer, Wolf Huber, Cranach, Leu) getragen wurde, entschieden näher als seinem großen Lehrmeister Dürer. — Oder Baldungs Verhältnis zum *Schmerz* und zum *Tod*. Der echte und unstilisierte Ausdruck des Schmerzes hat, da er den

Menschen seiner hoheitsvollen Würde beraubt, ihn seiner Bestimmung entfremdet, sein Gesicht verzerrt, keinen Platz in der klassischen Ästhetik. Die klassische Kunst hat nur die Wahl zwischen der Sublimierung des Schmerzes und, bei geringerer künstlerischer und menschlicher Potenz, der Pose. Diese droht bei Baldung überall dort, wo die «Dürer-Seele» in seiner Brust übermächtig ist, so etwa in dem sonst so großartigen, frühen, fast noch unter den Augen Dürers entstandenen Sebastians-Altar aus dem Dom zu Halle (Berlin). Ganz im Gegensatz dazu stehen die beiden späteren Holzschnitt-Fassungen desselben Motivs oder die beiden Tafeln und die Zeichnungen mit der «Beweinung Christi»: sie sind nicht nur Meisterstücke dramatischer Inszenierung, sondern Ausdruck einer Leidensfähigkeit, die nichts verdrängt. Damit stimmt nun auch Baldungs Auffassung des Todes in seiner Verkörperung als Knochenmann überein: ihm ist er nicht der schulmeisterliche Verkünder des «Memento mori», nicht die von des Gedankens Blässe angekränkelte allegorische Figur, sondern der grausame Würger, dessen Opfer unsere Nächsten sind. Die Todesbilder Baldungs, vor allem die beiden herrlichen Basler Täfelchen, gehören zu den seltenen Fällen, wo ein an sich literarisches Motiv durch den bildenden Künstler zu reiner, schlackenloser Bildwirklichkeit gebracht worden ist. — Und endlich jene merkwürdigen, teils grausligen, teils obszönen, immer aber unbändig-wilden *Hexenszenen*, die man nicht mit dem feinen, kultivierten Kopf auf Baldungs Selbstbildnissen in Zusammenhang zu bringen weiß und die bewußt machen, mit was für Gegenkräften die Klassik der Reformationszeit zu rechnen hatte und was für eine ungeheure sittliche Anstrengung sie war.

Diese Klassik und die Bemühung um sie ist bekanntlich in den Stürmen der Reformation zusammengebrochen. Nicht nur in Deutschland, wo die Erschütterung besonders heftig war, sondern überall im festländischen Europa, auch im «klassischen Land» Italien. In Deutschland aber war der Zusammenbruch nahezu total. Die drei großen Vollender der altdeutschen Kunst sind fast gleichzeitig ausgeschieden: 1528, ein Jahr vor dem kunstmordenden Bildersturm in Baldungs Straßburg und in Basel, starben Dürer und Grünewald; kurz nachher ist Holbein endgültig nach England übergesiedelt. Ein Überleben gab es in Deutschland eigentlich nur im physischen Sinne. Die spätere Entwicklung Baldungs ist dafür ein erschütterndes Zeugnis. Sein Werk ist geradezu das Paradigma für den Todeskampf der altdeutschen Kunst, die nach dem großen Schock fast ein volles Jahrhundert brauchte, um einen neuen, tragenden Boden zu finden. Die Agonie ist darum so eindrucksvoll, weil die künstlerische Lebenskraft, die bei Baldung im Jahrzehnt zwischen 1510 und 1520 ihren Höhepunkt hatte, sich immer wieder aufbäumte. Wie kraftvoll und großartig ist doch noch die Gruppe der 1530/31 entstandenen fünf Tafeln mit Themen aus antiker Sage und Geschichte, von denen die Karlsruher Ausstellung drei zeigen kann. Aber daneben Unsicherheit, Flucht in bedenklichen manieristischen Formalismus (der nicht zu den neuen Möglichkeiten, die der italienische Manierismus gleichzeitig gefunden hat, durchzustoßen vermag), in der Zeichnung ein rapides Erschlaffen der Linie sowohl in ihrer formbezeichnenden wie in ihrer kalligraphischen Funktion und der Übergang zu der recht unpersönlichen, ausdrucksarmen Technik des Lavis. Ein oberflächlicher Fragesteller könnte für diesen Wandel die äußern Umstände, konkret zum Beispiel den Willen der Auftraggeber, verantwortlich machen. Solche Erklärung ließe sich etwa mit dem Überhandnehmen der kleinmeisterlichen und werkstattgebundenen Scheibenrisse innerhalb der Handzeichnungen belegen. Aber die wirklichen Gründe liegen tiefer; der große Bruch geht nicht nur durch das Werk Baldungs, sondern durch den Menschen Baldung selbst. Die müde Glätte und in ihrer Äußerlichkeit fast peinliche

Brillanz, die das «Noli me tangere»-Bild von 1539 in Darmstadt kennzeichnen, sind erschütternd als Dokument des langsamen Erstickungstodes, den Baldung als größter Überlebender der altdeutschen Kunst neben Altdorfer und Cranach gestorben ist.

*

Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß die Karlsruher Ausstellung den Fachleuten ein großartiges Arbeitsfeld erschließt. Von den ungezählten Einzelfragen, die sie dem Spezialisten aufgibt, und von den Antworten, die sie ermöglicht, kann in diesem Zusammenhang nicht die Rede sein. Der Liebhaber-Besucher erhält davon aber einen eindrücklichen Begriff durch den umfangreichen *Katalog*, der mit großer Kompetenz und riesigem Arbeitsaufwand von den wissenschaftlichen Beamten der Kunsthalle verfaßt und unter bedeutenden materiellen Opfern publiziert worden ist. Daß der Katalog zu jedem Gemälde und zu jeder Zeichnung Baldungs und seiner nächsten Umgebung — es sind dies zusammen mit der Druckgraphik der Meister um Baldung 344 Nummern — alle statistischen Angaben, einen Überblick über den Stand der Forschung und ein vollständiges Literaturverzeichnis gibt, geht schon weit über das Selbstverständliche und Übliche hinaus. Zum unentbehrlichen Nachschlagewerk für die Baldung-Forschung macht den Katalog aber vollends das Gesamtverzeichnis der Druckgraphik Baldungs, in dem alle 87 Einzelblätter beschrieben, nachgewiesen und abgebildet sind und darüber hinaus zum erstenmal der Versuch eines Catalogue raisonné von Baldungs weitverstreuter Buchgraphik unternommen wird. Mit dieser Publikation von 400 Seiten Umfang haben die Veranstalter der Ausstellung eine dauerhafte Wirkungsmöglichkeit gesichert, die zusammen mit der unmittelbaren Strahlkraft der versammelten Werke beispielhaft ist.

Hanspeter Landolt

Triumph der Farbe

Zu der Ausstellung im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen

Unter diesem Titel, dem die Veranstalter die Schlagkraft eines Mottos verliehen, wurde am 4. Juli im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen eine Ausstellung eröffnet, die Werke der französischen Maler der Bewegung des Fauvismus und einiger dieser nahestehender deutscher, russischer und anderer Maler umfaßt. «Bewegung des Fauvismus»: anders, und vielleicht zutreffender, weil unproblematischer ausgedrückt jene Malerei, die sich der Verwendung der reinen Farbe, unvermischt aus der Tube aufgetragen, ohne Valeurs, ohne perspektivische Rücksichten oder solche der dinglichen Bildstruktur, und damit auch fast ohne Zeichnung, verschrieben hatte. Sie wurde um die Mitte des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts zuerst in Frankreich erprobt, und ihre beherrschende Gestalt war dort Henri Matisse, weniger durch den Eclat seiner Farben als durch die trotz allem Wagemut von ihm selbst bald gebändigte und sensibilisierte Anwendung dieses künstlerischen Programms, das von dem Freundespaar Derain und Vlaminck zeitweise weit ungestümer interpretiert wurde. Marquet und Camoin, Dufy, Braque und Friesz, Manguin, Puy und Valtat und einige andere bildeten den Chor der Begleiter, wobei einzelne der Letztgenannten, besonders Marquet und Braque, und natürlich auch Derain, in ihren späteren Jahren in ganz andere Bahnen einlenkten.

Rufen wir uns das von großen Strömungen getragene Klima in der Malerei um 1900 kurz in Erinnerung: Manet und die Impressionisten mochten, programmatisch betrachtet, um diese Zeit schon außer Kurs geraten sein; insgeheim wirkten sie dennoch weiter, auch wenn die Alchimie des Neoimpressionismus (Seurat) sie für manche aus dem Vordergrund verdrängt hatte. Weniger aus der Retorte als aus empfundener Farbsinnlichkeit (und einigen anderen Beweggründen) waren die Bilder von Bonnard und Vuillard und mit ihnen der Gruppe der «Nabis» entstanden. Als «Befreier zur Farbe» spielten Gauguin und die Maler von Pont-Aven in der Bretagne, und in immer stärkeren Maße auch van Gogh bei den Jüngeren eine sehr starke Rolle, während ihnen gegenüber der ältere, aber im Willen zu einer Neukonstruktion des Bildraumes überlegene Cézanne auf Entwicklungen vorauswies, die schon 1907/08 im Kubismus aufgegriffen wurden. Daneben gab es Symbolismus und Jugendstil (letzterer mehr jenseits des Rheins zuhause), gab es große Einzelne wie Toulouse-Lautrec, der als später Nachfahr eines berühmten Adelsgeschlechts mit der in seinem Werk mitausgesprochenen Gesellschaftskritik einen Stil kreiert hatte, gab es den jungen Picasso, dessen Erzeugnisse der «époque bleue» unter Eingeweihten schon von sich reden machten: wahrlich ein Reichtum an schöpferischen Begabungen, an sich vielfältig schichtenden und überschneidenden Entwicklungen, der die jungen Leute entweder verlegen oder aber aufrührerisch machen mußte. Man kann verstehen, daß jene Maler, denen anläßlich ihres ersten Auftretens auf dem Pariser Herbstsalon von 1905 der Beiname «Wilde» zugelegt wurde, nicht zuletzt deshalb mit jeder Tradition zu brechen suchten, weil sie das ihnen zugefallene Erbe innerlich unerhört belastete.

Triumph der Farbe: wohlvorbereitet also durch die zwei, drei vorhergehenden Jahrzehnte — wie denn nicht zum erstenmal in der Geschichte der europäischen Malerei auf relativ farbarme oder konventionelle Epochen ein zuerst gleichsam einstudiertes, dann impulsives Aufflammen der Farbe erfolgte —, ein Triumph aber auch mit dem Zeichen des Vergänglichen, da doch ein starker Drang, mindestens seit Cézanne, eher auf die Unterordnung der Farbe unter die neuen Gesetze des Bildraumes, eine neue Bildwirklichkeit ging: auf Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus und all das, was die abstrakte Kunst der Gegenwart zu tragen bestimmt sein sollte. «Der Fauvismus ... entwickelt sich nicht organisch von der Wurzel aus, sondern geht in die Breite, ist das Ergebnis einer Reihe unregelmäßiger Ausbrüche ...»[1]: eine Feststellung, die in der Schaffhauser Ausstellung bildhafteste Verdeutlichung findet. Mit den nahezu 140 Nummern, die der Katalog festhält, sind die Protagonisten des Fauvismus und Zugewandte — letztere sämtlich Nichtfranzosen — in mehr als einem Falle repräsentativ vertreten. Die Schau beginnt in einem großen Saal, dessen Wände Derain und Vlaminck allein überlassen wurden, pflanzt sich durch zwei rechtwinklig aufeinanderstoßende Fluchten von größeren und kleineren Kabinetten fort und erreicht einen künstlerisch-geistigen Höhepunkt in dem etwas erhöht liegenden Saal, der Matisse und nochmals 3 Bildern von Derain eingeräumt wurde.

«Der Ausdruck steckt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die in einem Gesicht losbricht oder sich durch eine heftige Bewegung kundgibt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: dies alles hat seinen Teil daran.[2]» So charakterisiert Matisse selbst die Allgegenwart des Expressiven

---

[1] Aus: «Fauvismus.» Biographisch-kritische Studie von Jean Leymarie. Aus dem Französischen von Karl Georg Hemmerich; Skira, Genève 1959, eine der hervorragendsten neueren Darstellungen, der auch unser Bericht wertvolle Hinweise verdankt.

[2] Zitiert nach dem Katalog der Ausstellung «Triumph der Farbe».

in seiner Malerei, die ihm zu einem Strukturelement des Bildes wird — und bekundet damit zugleich den Abstand seiner bedachten Auffassung gegenüber derjenigen von Vlaminck, dem die Malerei eine Gärung der Säfte, ja, «eine Eiterung, einen Abszeß» bedeutete[3]. Temperaments- und Altersunterschiede (Vlaminck war 7 Jahre jünger als Matisse)? Gewiß, zu einem Teil, zum andern aber liegt in so verschiedener Einstellung auch die Ursache, warum die Malerei von Matisse bis in dessen hohes Alter aus sich heraus weiter wächst und lebt und den Betrachter niemals ermüdet, während sich die Malerei von Vlaminck später verläuft und oft zu bloßer Routinearbeit wird. Die 16 Bilder und Studien der Schaffhauser Ausstellung zeigen durchaus schon, welch stimmungshafter, farblicher und ausdrucksmäßiger Nuancen Matisse fähig ist: vehement-poetisch etwa gibt er sich im *Offenen Fenster in Collioure*, in der *Flußlandschaft* oder, heftiger noch, in dem *Früchtestilleben mit Tuch auf Küchentisch*; vegetativ-nachdenklich in den Mädchenbildnissen seiner Tochter *Margot* und vor allem in der *Lesenden*, in der die Tradition der wundersamen Darstellungen junger Mädchen in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, die bei Corot beginnt, auf reizvollste Weise gleichsam in abstrahierender Raffung erneuert wird; als Meister der Bildinszenierung mit dem ganzen, zunächst fast verwirrenden Charme seiner Farbfreude in dem *Stilleben mit rotem Teppich:* sämtlich Beispiele einer unbeirrbaren künstlerischen Vitalität — Beispiele aber auch einer großartigen geistigen und künstlerischen Zucht.

Das *Stilleben mit rotem Teppich* hielt Matisse für eines seiner gelungensten Werke. Es hat keine greifbare Mitte, gliedert sich aber durch den herunterhängenden Teppich links und die helle Wand und das herabfallende grünblaue Tuch rechts auf eine entschiedene Weise. Im übrigen ist die Anordnung der Gegenstände und die Führung der durch sie gebildeten Umrißlinien betont unrhythmisch, vollzieht sich der verschiedenartige Auftrag der Farben (in Punkten, Strichen, kleinen und größeren Flächen sowie ihre Verteilung nach «warmen» und «kalten» Tönen bewußt in Entgegensetzungen. Man könnte sagen, das Bild sei ein Résumé der von Matisse bis dahin erfahrenen Lehren und Schulen: des Pointillismus in den Tupfen, des Nachimpressionismus in der malerischen Unordnung des Dekors, der Erinnerung an Gauguin in den fast verletzenden Widersprüchen der Farben, und so weiter. Aber solche Analyse nimmt dem Werk nichts von seinem Eigengewicht, verkleinert nicht die Beherrschtheit des Malers im Gebrauch der Farben und Formen, sie macht auch die Vibration aller einzelner Teile dieser Komposition nicht weniger spürbar, ihre Einheit nicht weniger sichtbar.

Übergehen wir für den Augenblick die beiden anderen «Großen» des Fauvismus, Derain und Vlaminck, um uns zunächst denjenigen Malern zuzuwenden, die der Gruppe die Breite gaben. Da zeigt sich Marquet in einer schönen Auswahl aus seinem Schaffen auf dieser Stufe (wir wissen, daß ihr eine lange und fruchtbare Weiterentwicklung seiner Malerei folgte). Marquet kam aus Bordeaux und wurde — wie Matisse — Schüler bei Moreau auf der Ecole des Beaux-Arts, wo er schon 1898 ein so prachtvolles Bild wie *Die Aktklasse* vollendete. Spürt man beim Thema auch noch das durch den Unterricht erhaltene Rüstzeug, so ist doch die Farbgebung, die mit großer Sicherheit ausgeführte Komposition ganz frei. Marquet mag sich am wenigsten von seinen Malerfreunden dieser Zeit von der Zeichnung entfernt haben, wie er nach Anlage und Temperament der am meisten bürgerliche bleibt. Aber es ist eine unabhängige Bürgerlichkeit, nicht eine konformistische, man sehe den *Provinzbahnhof* oder gar den *Nationalfeiertag in Le Havre*. Dieser von Fahnen und Farben bewegte 14. Juli

[3] Zitiert nach Leymarie, Fauvismus, a. a. O.

ist den Fauves ein willkommenes Motiv, ihre Vorliebe für Rot und Blau und Gelb, für Grün und ein strahlendes Violett zum Ausdruck zu bringen. Auch Dufy hat einen *14. Juli in Le Havre* festgehalten; es ist der gleiche Jahrestag (1906) wie bei Marquet, und auch dieses Bild ist in Schaffhausen zu sehen. Beide, Marquet und Dufy, bevölkern ihre Bilder mit Menschen, sie geben ihnen dadurch auch äußerlich Leben und eine erzählerische Note, die andern Fauves abgeht. Dufy, der Maler der Rennen, Regatten, Menschenansammlungen, oft vor dem gleißenden Hintergrund des Meeres, ist ein Fabulierer, ein Artist auch, der sich vom Erleben des Augenblicks mitreißen läßt und eben darin ein echter Fauve ist; der besinnlichere Marquet wäre eher einem Kunsthandwerker vergleichbar. Camoin hat ihn in einem überaus gut gemalten Bildnis — mehrmals werden wir in der Ausstellung des Vergnügens teilhaftig, gegenseitigen Porträten der Maler dieses Kreises zu begegnen — als einen ernsten Spießbürger dargestellt, was zweifellos nicht seine Absicht war und was der Wahrheit, wie oben erwähnt, auch keineswegs entsprach.

Im gleichen Raum hängen Bilder von Braque und Friesz, was eine der mehrfachen interessanten Konfrontationen bedeutet, die Schaffhausen uns beschert. Bei Braque, der erst 1906 zum Fauvismus stieß und im Jahr darauf schon mit neuem Ziel weiterwanderte, scheint alles Härte, Wille zur Form, Wille zu tektonischem Aufbau, was den künftigen Bildbaumeister auch ohne sonderliche Prophezeiungsgabe erkennen läßt. Für Braque ist sogar in diesem Zwischenakt seiner künstlerischen Laufbahn, den er bei den Fauves verbringt, die Farbe mehr Mittel als Selbstzweck, weil er mit der dinglichen Gestaltung noch nicht fertig wird. Für Friesz hingegen bedeutet die Farbe bei seinen weichen, oft wie hingehauchten Konturen alles, er wäre ohne sie verloren. Ein schönes Erlebnis bringt die Betrachtung der sechs Bilder von Manguin, er vermeidet mit dem meist kleinen Format das betont Spannungsgeladene, Herausfordernde, das den aus Holland nach Paris gelangten van Dongen auszeichnet. Van Dongens wuchtigen Akten und Halbakten dieser Epoche sieht man nicht an, daß ihr Maler dereinst die mondänsten, kapriziösesten Pariserinnen zu bevorzugten Modellen nehmen würde.

Das Zusammenspannen der Fauves mit den Meistern des europäischen, namentlich aber des deutschen Expressionismus in einer und derselben Ausstellung, wie dies im Museum zu Allerheiligen unternommen wurde, stellt ein Wagnis für beide Teilnehmerkreise dar: denn es ruft dem Vergleich. Professor Dr. Leopold Reidemeister, Generaldirektor der Ehemaligen Staatlichen Museen Berlin, bezeichnete in seiner Eröffnungsansprache den Sieg der Farbe als einen europäischen Sieg. Dies sei, so sagte er, nicht nur ein Fanal gewesen, «dessen flammende Zeichen an vielen Stellen Europas gesehen und befolgt wurden», sondern der Vollzug eines schöpferischen Prozesses, der sich in verschiedenen Zentren gleichzeitig abwickelte. Paris — München — Dresden — Berlin: auch daß ohne vorerst direkte Berührungen untereinander stattfanden, erwiesen sich in diesen Städten junge Künstler im ungefähr gleichen Zeitraum als «anfällig» für den Aufbruch der reinen Farbe, sorgten geheimnisvolle Schwingungen für das Gleichrichten ihrer geistigen und künstlerischen Antennen. Aber wenn zwei das Gleiche tun, so kann wohl auch Verschiedenartiges dabei herauskommen. Was Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde und Pechstein in ihrer Dresdner — dann nach Berlin übersiedelnden — Vereinigung «Die Brücke» hervorbrachten, ist ein spezifisch deutsches Gewächs. Nicht im Schrei nach der Farbe, wie wir sahen, wohl aber in ihrer Artikulation. Bei den Franzosen ist die Farbe vor allem ein sensitives Medium, das in seinen Rang zurücktritt, sobald eine besondere atmosphärische Stimmung im Bilde aufkommt, die letztlich nur dem empfundenen *und* zugleich mit Kennerschaft gemalten Bild als Gnade zuteil wird.

Bei den Deutschen ist die Farbe vor allem ein Lockmittel, das den Ausdruck erzwingen will, und deshalb wird sie oft bis zu plakathafter Brutalität gesteigert. Das schließt Geschmack und Raffinement keineswegs aus; ersteren findet man etwa in Noldes dünnervigen Kompositionen, die immer ein wenig die Zerknirschung des reinen Toren über die Sündhaftigkeit der Welt ausatmen, das Raffinierte hingegen bei Kirchner, der diesem allerdings auch den Geschmack zum Opfer bringen kann. Gegenüber den — Nolde ausgenommen — an robuste Flachmalerei erinnernden Farbexhibitionen der Expressionisten wirken die meisten Bilder der Fauves wie Zeugnisse der Diskretion. So wie ihr Aufenthalt in Collioure, dem abgelegenen Fischerhafen am Mittelmeer, für Matisse und Derain die fauvistische Ausdeutung der Natur auf einen läuternden Höhepunkt brachte, begaben sich Heckel, Nolde und auch Schmidt-Rottluff nach dem norddeutschen Heidedorf Damgast, wo sie in der weiten, doch eintönigen Landschaft die Farbrezepte des Expressionismus weiter erprobten. Es liegt etwas Gesuchtes in ihrer Ursprünglichkeit, in der maskenharten Reglosigkeit der Gesichter, die sie auf ihre Leinwände bannen, in den eckigen Konturen der Leiber und Gegenstände, die sie darstellen. Hier drohte, bei allem Bemühen um Gegenteiliges, Erstarrung, weil man das Formale nicht wirklich durch die Farbe erneuerte, die alte Form nicht von innen her überwand, sondern sie in großen Farbflächen sterilisierte. Die Lockerung kam von einer anderen Seite, aus München, wo unter dem Einfluß von Kandinsky und Jawlensky eine neue Malergruppe den Weg zur Farbe und darüber hinaus zu einer Neugestaltung des Bildraums suchte. Die jungen Deutschen Macke und Marc beschritten ihn, zaghaft zuerst, dann immer sicherer. In Schaffhausen werden beide nur andeutungsweise gezeigt, mit wesentlichen Beispielen aber die beiden Russen, die bereits 1896 in München erschienen waren. Kandinsky und Jawlensky hatten, im Gegensatz zu den Deutschen, die neue französische Malerei im Lande selbst kennen gelernt, wo Jawlensky in der Bretagne und Provence gearbeitet, Kandinsky ein Jahr in Sèvres bei Paris gelebt hatte. Dieser stellte danach in Dresden mit der «Brücke» aus, bevor er nach München zurückkehrte. Gewiß sind Kandinsky und Jawlensky aus anderm Holz als die Franzosen, obgleich gerade Jawlensky, der in der Schaffhauser Ausstellung stark zur Geltung kommt, von Matisse nachhaltig beeinflußt wurde. Sein *Mädchen mit Pfingstrosen* ist geistig und künstlerisch in der Nähe der *Lesenden* von Matisse beheimatet, in andern Bildern dieser Jahre scheint er aber den Deutschen näher zu sein. Kandinskys *Landschaft mit dem Baum* und seine Araberbilder sind in der Gesamthaltung farbdunkler, die in Blau- und Grüntönen verschwimmenden Linien des *Arabischen Friedhofs* aber von hellen Farbflecken durchschossen, auf die Farbkaskaden seiner späteren ungegenständlichen Malerei hinüberweisend.

Von denen, die zur Teilnahme am Fest der Farbe nach Schaffhausen geladen wurden, wenn auch das Gewicht ihrer reifen Malerei auf ihrem Beitrag zur neuen Formkonstruktion beruht, seien der Franzose Delaunay, der Holländer Mondrian und — welche Überraschung! — der Norweger Edvard Munch erwähnt, der mit dem wundervoll ausgeglichen wirkenden *Lübecker Hafen mit dem Holstentor* und vollends mit dem Bildnis *Harry Graf Keßler* in dieser Umgebung wie «le savant parmi les fauves» auftritt, um das bekannte auf die Fauves gemünzte Bonmot abzuwandeln: kein Wunder freilich, wenn man bedenkt, daß hier die Malerei eines über Vierzigjährigen vorliegt, der Jahre der Kämpfe und Erschütterungen hinter sich hatte, während etwa Kirchner, dessen *Bildnis Erich Heckel* in seiner fast proletarischen Angriffigkeit demjenigen des deutschen Grafen und Mäzens von Munch gegenüberhängt, zur gleichen Zeit noch lange nicht die Dreißig erreicht hatte.

Auch die Schweizer Amiet, Hans Berger

und Giovanni Giacometti trifft man in Schaffhausen. Daß sie auf ihre Art, in einem ihnen allein gewidmeten Raum, bestehen, ist keine Frage. Amiets *Selbstbildnis* (1914 entstanden) ist von prächtiger Konzentration, sparsam und doch leuchtend in den Farben, klug und doch spontan komponiert. Giovanni Giacomettis Landschaftsbilder sind bei aller Farbfröhlichkeit in sich nuanciert, Hans Berger allerdings kommt härter, herber — wie es auch seinem künstlerischen Temperament entspricht — zur Sprache. An diesen dreien wirkte indessen die Schule von Pont-Aven; weder der gegenstandsgelöste Fauvismus noch der freiflächige deutsche Expressionismus haben Spuren an ihren Werken hinterlassen, und dies bestätigt sich, wenn man ihnen aus solcher Nachbarschaft gegenübertritt.

Wir haben uns die Betrachtung der Bilder von Derain und Vlaminck bis zum Schluß aufgespart, einmal, weil die fauvistische Malerei der beiden den Eckstein dieser ganzen Epoche bildet — sie wird von Matisse, dem größeren Könner und subtileren Künstler, überragt —, dann aber auch, weil sich in ihrer Malerei Ausgangspunkte, Kennzeichen und Ergebnisse des Fauvismus am besten zusammenfassen lassen. Je 10 Bilder, darunter bei Derain zwei von seinem wichtigen Londoner Aufenthalt, werden in Schaffhausen von ihm und Vlaminck gezeigt, und man darf sagen, daß darin namentlich für Derain eine hervorragende Auswahl getroffen worden ist. Vlaminck hat, mit der ihm eigenen dramatisierenden Geschwätzigkeit, behauptet, Derain habe an einem Julitag des Jahres 1901 in Chatou, ihrem gemeinsamen Wohnort, nach der Betrachtung eines soeben vollendeten Bildes von Vlaminck die Geburtsstunde des Fauvismus verkündet. Diese und ähnliche Aussagen Vlamincks, der sich bis zu seinem im Oktober 1958 erfolgten Tode als den wahren Begründer des Fauvismus ansah, haben kaum mehr als anekdotische Bedeutung. Wahr aber ist, daß die in jenem Juli 1901 entstandene Freundschaft der beiden jungen Maler, die von nun an für eine geraume Zeit miteinander arbeiteten und lernten, eine der Hauptspuren des Fauvismus, eine seiner sichtbarsten Phasen einleitete. Wir haben eingangs auf die großen Strömungen und Einflüsse in der französischen Malerei um 1900 hingewiesen; auch wenn Vlaminck, im Unterschied zu Derain, der in Paris einen regelrechten Akademieunterricht genossen und sich auch eine künstlerische Bildung angeeignet hatte, den Anspruch eines Autodidakten für sich geltend machen konnte, war selbstverständlich auch er keineswegs ohne Kenntnis dessen, was in der Malerei seiner Epoche vor sich ging. Beispielsweise kannte und liebte er die Malerei von van Gogh, und diesem auf seine Art nachzueifern, ja ihn womöglich zu übertreffen, war ein von ihm erklärtes Ziel.

Von diesem Vlaminck, der in ekstatischer Farbleidenschaft den Inhalt ganzer Tuben auf die Leinwand drückt, mit dem Spachtel verreibt und seine glühenden Farborgien — die erstaunlicherweise doch wirkliche Bilder werden — mit Kraftausdrücken begleitet, sehen wir in Schaffhausen nichts oder nicht viel. Wir sehen vielmehr den schon Gemäßigteren, Erfahreneren am Werk, zwar immer noch den starken, ungemischten Farben Verfallenen, immer noch den mit Konventionen Unverträglichen — und doch schon einen Maler, der ein Bild nicht nur hinauszuschleudern, sondern mit Farbe und mit einer Spur von Zeichnung zu gestalten weiß. Ja, mit dem meist wulstigen Auftrag der Farben, deren Strähnen sich zuweilen wie fette Würmer über die Leinwand kringeln, gelingt ihm eine Verstrebung der Bildelemente, eine kompositionelle Konstruktion, die nun plötzlich Darstellungen wie *Kastanienwäldchen bei Chatou*, *Der Zirkus* oder den in Zürich bereits aus der Sammlung Moltzau bekannten *Hügel von Bougival* zu kleinen elementar-monumentalen Ereignissen werden lassen.

Das ist nicht die Art von Derain. Auch er liebt das Grelle, auch er verachtet nicht

das Knallige; in den Bildern der Schaffhauser Ausstellung sehen wir ihn sogar vielfach ungestümer und bedenkenloser als den Freund in der Verwendung von viel Gelb und Rot und heftigem Grün. Das Lineare — Schiffsmasten, einzelne Bäume — zieht ihn mehr an als das Flächige, breit Hingelagerte. Aber er sucht auch nach Differenzierung; Ausdruck ist ihm nicht nur potenzierte Farbigkeit, er soll auch atmosphärisch vorbereitet und der Steigerungen fähig sein. Durch den Aufenthalt mit Matisse in Collioure im Sommer 1905 übernimmt er dessen pointillistische Technik, läßt er weiße Flächen auf der Leinwand stehen, trägt er die Farben dünner auf. 1906 schickt ihn der Kunsthändler Vollard nach London, damit er dort, ähnlich wie Monet, eine Reihe von Bildern nach den berühmtesten Bauwerken ausführe. Das in nächtigem Blau schwelgende Bild *Big Ben* ist eines der Resultate, ein anderes *Im Hydepark*, zarter und in den blau-rosa Tönen so gar nicht den Londoner Farben entsprechend: Beweise der beginnenden Wandlungsfähigkeit dieses Malers, der in späteren Jahren durch seine Anlehnungen an Kubismus, Realismus, Klassizismus noch viel zu Diskussionen Anlaß gab.

Der Fauvismus war eine kurzlebige Erscheinung, in Frankreich bereits 1907 praktisch überwunden, denn bald kamen neue Strömungen auf, die, wie namentlich die erste Phase des Kubismus, sich geradezu farbfeindlich gebärdeten. «Der Fauvismus ist der stürmisch jugendliche Aufbruch unseres Jahrhunderts, es ist der noch ungebrochene Optimismus einer Jugend, die das reifende Alter in die vielfältige Problematik unserer Gegenwart hinübergeführt hat», sagte Professor Reidemeister in Schaffhausen, und es kommt vor, daß man sich jugendlicher Kraft- und Temperamentsausbrüche in späteren Jahren nur noch lächelnd erinnert. Halten wir fest, daß die diesseitige, vordergründige Haltung, in der der Fauvismus der Farbe eine Autonomie, ja die Diktatur in der Malerei einräumt, nach den überlegteren, vielleicht sogar spitzfindigen Programmen des Impressionismus und des Neo-Impressionismus eine reinigende Wirkung ausgeübt hat. Von Dauer konnte diese Herrschaft nicht sein, da ein nur farbsinnliches Erleben ermüdet; auch die visuelle Wiedergabe eines Natureindrucks, einer menschlichen Figur — und die Fauves gingen ja doch immer noch von der gegenständlichen Betrachtung aus — erfordert die stärkere Substanz einer errungenen Form, um haftbar zu bleiben. Dies lehrt ein Rundgang durch die mit Liebe und Sachkenntnis aufgebaute Ausstellung in Schaffhausen, die sich in den Rhythmus der seit über einem Jahrzehnt dort gebotenen großen Kunstausstellungen mit bemerkenswerter Frische einfügt.

Heinrich Rumpel

Hinweis auf Kunstausstellungen

Deutschland

Baden-Baden, Kunsthalle: Japanische Holzschnitte (bis 6. 9.).

Bamberg, Neue Residenz: Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert (bis 16. 8.).

Bayreuth, Neues Schloß: Markgräfin Wilhelmine v. Bayreuth und ihre Welt (bis 13. 9.).

Dortmund, Museum am Ostwall: Sammlung Gröppel. — Fernand Léger. — Alberto Burri (bis Ende August).

Essen, Museum Folkwang: Arbeiten von Ben Nicholson (bis 30. 8.).

Heidelberg, Kurpfälzisches Museum: Ausklang des Barock, Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts in der Pfalz (bis 15. 10.).

Karlsruhe, Kunsthalle: Hans Baldung Grien (bis 27. 9.).

Kassel, Museum Friedericianum: II. Documenta 1959, Kunst nach 1945 (bis 11. 10.).

Köln, Galerie Abels: Deutsche und französische Nachimpressionisten (bis 20. 9.).

München, Neue Sammlung: Glas-, Gebrauchs- und Zierformen aus 4 Jahrtausenden (bis 30. 8.).

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Altdeutsche Zeichnungen aus der Kunsthalle Karlsruhe (bis 15. 9.).

Tübingen, Kunstverein: Ernst-Barlach-Zeichnungen (bis 16. 8.).

Frankreich

Aix-en-Provence, Gal. Lucien Blanc: Monticelli (bis 14. 8.).

Paris, Musée des Arts décoratifs: Marc Chagall (bis 30. 9.).

— Musée d'Art moderne: L'Ecole de Paris dans les collections belges (bis 18. 10.).

— Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Le Théâtre et la Danse en France au XVIIe et au XVIIIe siècles (bis 15. 9.).

— Musée du Louvre: La vie privée en Grèce et a Rome (bis Ende Nov.).

— Gal. Charpentier: 100 tableaux de Soutine (bis 15. 9.).

— Gal. Durand-Ruel: Claude Monet (bis 30. 9.).

— Maison de la Pensé Francaise: Affiches originales des maîtres de l'Ecole de Paris (bis 5. 10.).

Tours, Musée des Beaux-Arts: Oeuvres inconnus des collections privées de Touraine (bis 20. 9.).

Großbritannien

London, Tate Gallery: The Romantic Movement (bis 27. 9.).

— O'Hana Gallery: Französische Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts (bis 30. 9.).

Italien

Como, Villa comunale dell'Olmo: L'età neoclassica in Lombardia (bis September).

Venedig, Ca' Pesaro: Die Malerei des 17. Jh. in Venedig (bis 25. 10.).

Niederlande

Amersfoort: 2500 Jahre Glaskunst (bis 15. 8.).

Amsterdam, Stedelijk-Museum: «Recherches» (bis 28. 9.).

Antwerpen, Museum Sterckshof: Moderne Schaumünzen (bis 27. 9.).

Gent, Städt. Museum: Flämische Tapisserien aus Spanien (bis 20. 9.).

Haag, Gemeentemuseum: Mexicaanse Kunst (bis 23. 8.).

Österreich

Bregenz: Kunst um den Bodensee (bis 19. 8.)

Graz, Johanneum: Gedächtnisausstellung Erzherzog Johann (bis Spätherbst).

— Neue Galerie: Die Kammermaler um Erzherzog Johann (bis Spätherbst).

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum: Der Tiroler Freiheitskampf 1809, Bilder und Dokumente (bis Sept.).

Salzburg, Galerie «Kunst der Gegenwart»: Graphik der Gegenwart (Aug.).

Schweiz

Basel, Galerie Beyeler: Les Fauves (bis Ende Aug.).

— Kunsthalle: Junge spanische Maler. — Ernst Georg Rüegg. — Hans Fischer (fis) (15. 8.—13. 9.).

— Museum für Völkerkunde: Fritz und Paul Sarasin (bis 1. 11.).

Bern, Kunsthalle: Henri Matisse 1950—1954 (bis 20. 9.).

Chur, Kunsthaus: Augusto Giacometti (bis Ende Sept.).

Hergiswil: Paul Basilius Barth/Andreas Barth jun. (bis 21. 8.).

— Karl Hügin, Eugen Häfelfinger, Max Truninger (22. 8.—30. 9.).

Lenzburg, Schloß: Gotische Plastik des Aargaus (bis Okt.).

Luzern, Galerie Fischer: Berühmte Gobelins (bis Ende Aug.).

— Kunstmuseum: Moderne Wandmalerei der Schweiz (Mitte Aug. bis Ende Okt.).

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Triumph der Farbe — Die Fauves (bis 13. 9.).

St. Gallen, Stiftsbibliothek: Kulturgeschichte am Bodensee, Handschriften aus dem 5.—18. Jahrhundert (bis Oktober).

— Kunstmuseum: Schweizerische Bild- u. Wandteppichausstellung (5. 9.—18. 10.).

Winterthur, Kunstmuseum: Gedächtnisausstellung Alfred Kolb (16. 8.—20. 11.).

Zürich, Helmhaus: Internationale Karikaturisten (31. 7.—9. 9.).

— Kunsthaus: Das plastische Werk von Matisse (bis 12. 8.).

— — Sammlung Sponagel (Graphik) und Sammlung Bär (Plastik) (ab Mitte Aug.).

— Galerie Walcheturm: Barthélemy Menn 1815—1893, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen (ca. Mitte Aug. bis Ende Sept.).