**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 40 (1960-1961)
**Heft:** 9

**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:** 18.02.2026

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

# UMSCHAU

## ZEITSCHRIFTENSCHAU

### *Was ist englische Literatur?*

Wer sich bei uns um englische Dichtung bemüht, gelangt bald zur Einsicht, daß die deutsche Literatur im Austausch mit England mehr erhalten als gegeben hat. Es liegt wohl in der Bestimmung der britischen Inseln, selbstgenügsamer zu sein als das anregungsbedürftige Deutschland. Seit — mit großer Verspätung auf die Nachbarnationen — im 18. Jahrhundert das deutsche Kulturbewußtsein sich zu regen begann, holten dessen beste Förderer gleichzeitig unausgesetzt Fremdes in ihren Bereich und feierten die Schönheit des Anverwandelten in einer für die Gebernation oft unerwarteten Weise. Darin lag ein Gegengeschenk. Die deutsche Shakespearebegeisterung zum Beispiel hat das Verständnis des Dichters auch für die Angelsachsen wesentlich vertieft. Dies war allerdings ein Glücksfall. Wohl noch häufiger hielten und halten sich Einsicht und Irrtum die Waage. Irrtümer des Partners können fruchtbar werden im Gespräch. Doch zuerst muß es sich der fremde «Deuter» gefallen lassen, daß man ihn gar nicht anerkennt.

Es soll hier von englischer Literatur im Spiegel deutschsprachiger Zeitschriften die Rede sein. Vieles wird in anderer Beleuchtung gesehen als im Lande selbst, und es ziemt Bescheidenheit: die Möglichkeit besteht durchaus, daß ein Engländer bei der Lektüre denkt, was jüngst in «Times Literary Supplement» über ein deutsches Englandwerk zu lesen war (H. O. Wilde: England — Weg der Mitte, Stuttgart 1959): «Obwohl das Buch viele anregende und informative Stellen enthält, muß sich der englische Leser am Ende sagen: So sind wir überhaupt nicht.» Und dann, entwaffnend: «Es ist nett, über uns zu lesen, auch wenn das, was wir lesen, alles falsch ist.» Never mind.

*

Von jeher findet sich Großbritannien gelassen damit ab, daß seine Dichter mehr als einem Geist gehorchen. Es berührt sympathisch, wenn auch heute die offiziellen Stellen nicht versuchen, eine Einheit zu fingieren, welche nicht besteht. Diesen Eindruck jedenfalls gewinnt man aus der in Loccum von Kenneth Johnstone, dem stellvertretenden Generalsekretär des British Council, gehaltenen Rede. Sie erschien unter dem Titel «Vertrauen zum Kulturaustausch» in der schweizerischen freiwirtschaftlichen Monatsschrift *Evolution*, Heft 28. Mit gewinnender Offenheit beschreibt Johnstone die Aufgaben der durch königliches Dekret geschaffenen, weltweiten Organisation: sie will im Ausland Verständnis wecken für Großbritanniens Lebensform. Es geht dabei um Kultur im weitesten Sinn; aber kaum eine Formel dürfte auch die literarische Situation besser bezeichnen, als die von Johnstone für das britische Erziehungswesen geprägte: «liebenswerte Anarchie».

*

In ihrer eigenwilligen, abstrakten Sprache hat Gertrude Stein, die Old Lady unter den amerikanischen Dichterinnen, in einer in der *Neuen Rundschau* 1960/2 wiedergegebenen Rede die Frage «Was ist englische Literatur?» aufgeworfen und zu beantworten versucht. Ohne die stets zu rasch befriedigenden Epochenbegriffe wie Aufklärung oder Romantik durchgeht sie, den altersweisen Blick auf die kaum mehr benennbaren Unterschiede gerichtet, die Jahrhunderte und fragt: «Was tut Literatur, und wie tut sie es. Und was tut englische Literatur, und wie tut sie es. Und welche Wege benutzt sie um zu tun was sie tut. — Wenn sie beschreibt, was sie sieht, wie tut sie es. Wenn sie beschreibt, was

sie weiß, wie tut sie es, und was ist der Unterschied zwischen dem, was sie sieht und dem, was sie weiß. Und dann gibt es auch das, was sie fühlt, und dann gibt es auch das, was sie hofft und wünscht, und dann gibt es auch das, was sie sehen würde, wenn sie sehen könnte, und dann gibt es das, was sie erklärt ... Und wie hat englische Literatur es getan?» Nach diesem umkreisenden Fragen gelingen der Dichterin Prägungen, von denen man trotz ihrer Unbeweisbarkeit spürt, daß sie wahr sind. Sie preist die «vollkommene Zuverlässigkeit», die «vollkommene Einbildungskraft» und das «vollkommene Sein» der englischen Literatur und stellt fest, daß sie «in einem ganz und gar ungewöhnlichen Maß in sich selber existiert im Vergleich zu anderen Literaturen».

*

Auf beste Weise bemüht sich auch die großzügig gestaltete neue Zweimonatsschrift *Antaios* um angelsächsisches Schrifttum. Drei Hefte ihres ersten Jahrgangs enthalten Beiträge zur englischen Literatur:

In Nummer 1/2 geht Gisbert Kranz den Leistungen Caedmons und Cynewulfs nach und zeigt die eigenartige Mischung von Tapferkeit und Sensibilität in den Elegien des 7. und 8. Jahrhunderts. Erstaunlich ist die Spannung zwischen Fühlen und Sagen in jener frühen Zeit, da ein «Wanderer» seine Klage mit den Worten beginnen kann: «Oft muß ich einsam bei Anbruch des Tages mein Leid beweinen. Doch keinem der Lebenden möchte ich die Geheimnisse meines Innern öffnen.»

Von Thomas De Quincey (1785—1859), dem mitreißend beredsamen und geistreich-abstrusen romantischen Kritiker, erschien in Nummer I/3 zum ersten Male in deutscher Sprache der psychologisch scharfsinnige Essay «Über das Klopfen ans Tor in Macbeth». Darin steckt das ganze Paradox der englischen Romantik: Auf eine fast höhnische Abwertung des Verstandes zugunsten der Intuition folgt ein mit völlig rationalen Mitteln geführter «Beweis», warum uns das Pochen an Macbeths Tor erschrecke. (Dieselbe am scheinbar Unerklärlichen sich ständig wetzende Geistesschärfe besaß De Quinceys Seelenverwandter Edgar Allan Poe [1809—1849], dessen Andenken Helmut M. Braem in der *Deutschen Rundschau* 1959/2 einen leidenschaftlich parteinehmenden Nachruf widmete unter dem Titel: «Terror der Seele. Zum 150. Geburtstag von E. A. Poe.»)

Von William Butler Yeats (1865—1939) schließlich brachte *Antaios* I/4 die 1904 entstandene Erzählung «Die Gesetzestafeln», übertragen durch Herberth E. Herlitschka, der für den Langen-Müller-Verlag eine dreibändige deutsche Neuausgabe des symbol- und sprachmächtigen irischen Dichters vorbereitet. Die in mehreren Erzählungen des Dreißig- und Vierzigjährigen neben ihrem maskenhaften, wilden Gegenpol Robartes auftretende Figur des Asketen Aherne, eines Dubliner Priesters, offenbart ihrem Freund, dem Dichter-Ich, einen durch ein Buch des Weltendpropheten Joachim de Fiore empfangenen gefährlichen Auftrag, dem er sein Seelenheil opfert.

*

Eine kurze Standortsbestimmung des Werkes brauchte zu Yeats' zwanzigstem Todesjahr auch die österreichische Monatsschrift *Wort in der Zeit* 1959/4, wo Lutz Weltmann den von allen noch lebenden Großen seiner Epoche verehrten Iren mit seinen Zeitgenossen Valéry, George, Rilke, Alexander Blok und C. G. Jung vergleicht. Symbole waren für Yeats mehr als nur Zeichen der Zugehörigkeit zu einer neuen literarischen Schule oder des Wissens um die Ergebnisse der Mythenforschung und der Psychologie. Er war auf der Suche nach den fruchtbaren Wurzeln im Bilderdenken der östlichen wie der westlichen Kulturen, grub verschüttete Weisheit aus und machte sie wirksam in seinem Werk. Blakes nicht nur Bedeutung tragende, sondern Werte setzende Symbolfiguren standen ihm nahe; die Vorsokratiker, Gnostiker und Neuplatoniker, die Kabbalisten, Rosenkreuzer und Theosophen waren seine Anreger; er liebte Goethe und Nietzsche und teilte Jakob Boehmes gläubigen Humanismus, wonach das Wort «Ebenbild Gottes» den *Menschen* zum Wächter über das Absolute im Irdischen berufen hat.

*

Von Shakespeare war einleitend schon die Rede. Yves Bonnefoys Abrechnung mit den völlig ungenügenden französischen Übersetzungen, in dem hellhörig-problembewußten Essay «Shakespeare et le poète français» in *Preuves* 100, läßt erkennen, um wieviel glücklicher *wir* sind. Ist doch dieser ungreifbarste und reichste aller Dichter für uns längst eine Kraft, nicht nur ein rätselhaftes Phänomen. Seine Sonette offenbaren in neuen Übertragungen immer neue Schichten: Zwei kühne Versuche Paul Celans enthält die *Neue Rundschau* 1960/1. — Otto von Taube bittet Rudolf Alexander Schröder in *Eckart* 1960/2 unter dem Titel «Shakespeare und die Vergebung», seine bisher nur bibliophil erschienene Übersetzung des «Sturms» allen zugänglich zu machen. Schröders Sprachleistung, wie jede Übersetzung, die einen Ton durchhält, deutet das Werk. Otto von Taube hört darin: «Der Sinn des ‚Sturmes' ist *Vergebung*»; und man darf gewiß sein, daß Schröders abgewogener Duktus *diesem* Sinn, der Altersweisheit Shakespeares, voll gerecht wird. — Kurt Sydow schließlich begrüßt im Septemberheft 1960 von *Die Sammlung* — der Zeitschrift für Kultur und Erziehung, die am 27. September 1960, kurz vor Vollendung des 81. Lebensjahres, ihren um die Pädagogik in Deutschland hochverdienten Herausgeber und verantwortlichen Schriftleiter Hermann Nohl verloren hat — die eigenwillig-schöpferische Shakespeare-Dramaturgie «Pan-Apollon-Prospero» des achtzigjährigen Martin Luserke. Man mag dessen Datierungsmethode der Stücke ablehnen — der Anspruch dieser Vermächtnisschrift ist belebend: «Sollte es unserer gegenwärtigen Epoche nicht eher geziemen, die Wahrheit der lebendigen Gestalt zu suchen (damit ist die inspirierte Aufführung gemeint — der Verf.), als nur mit den einstigen Verkleidungen nach Möglichkeit im Geschäft zu bleiben?» — Auch Alfred Günther schließt seine sorgfältig wägende Sammelbesprechung wichtiger Shakespeare-Bücher der letzten Jahre in ähnlichem Sinn. Sein Referat «Shakespeare-Zeit» in *Merkur* 145, März 1960, endet mit den Sätzen: «Tun wir etwa zuviel mit Shakespeare? (im Sinne wissenschaftlicher Tüftelei — der Verf.). Lauschen wir lieber genauer auf sein Wort! Auch wo es allegorisch klingt, ist es Anschauung — und Musik.»

Diese Mahnung zu beherzigen fällt den Dichtern wesentlich leichter als den Forschern. Werner Kraft hat der Nachwirkung einer einzigen Hamlet-Stelle in *Merkur* 152 einen inhaltreichen Essay widmen können. Die dramatisch eigentlich überflüssigen Verse von Ophelias Wassertod (IV. 7) schufen eine Vision des Untergangs des Schönen, die einer ganzen Gruppe von Lyrikern des Verfalls zum Leitbild geworden ist: Der sechzehnjährige Arthur Rimbaud dichtet 1870 in seiner «Ophélie» betitelten Schulübung die Totenklage weiter und sieht als erster Ophelias voll entfaltetes Haar; Dante Gabriel Rossetti hat es gemalt. Georg Heym, der farbenmächtige, selbst als Jüngling ertrunkene deutsche Expressionist, läßt das tote Mädchen — «Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten» — weiter flußab treiben. Und Brechts einsamer Dämonengott Baal liest das Gedicht vor, in dem die Ertrunkene «allmählich» von Gott vergessen wird und vergeht, «Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt ihr Haar». Symbolforschungen in der Kunst sind für den Nichtpsychologen im allgemeinen unerfreulich, weil die Reduktion von Bildern auf ihren archetypischen Gehalt das Beziehungsgewebe stört, dank dem uns das Werk als einmalige Schöpfung bezaubert. Werner Kraft ist darin glücklich, hier die Weitergabe und Verwandlung eines unaufgelösten Bildes beschreiben zu können.

*

Jenes genannte Ophelia-Bild Rossettis ist für viele Besucher der Londoner Tate-Gallery heute Inbegriff der Geschmacksverirrungen des Jugendstils. Daß die mit Ruskin einsetzende Bewegung des englischen Ästhetizismus von ihren deutschen Folgen aus nicht wirklich zu verstehen sei, betont der Gedenkaufsatz «William Morris und die neuere Buchkunst» von Eugen Teucher in Heft 1/1959 des *Schweizerischen Gutenbergmuseums*. Ganz britisch ist das soziale Moment. Schönheit in einer Welt der Gerechtigkeit war Ruskins Ziel. «My job is the embodyment of

dreams» lautete ein Leitspruch von Morris (mit dem Ton auf dem Wort «Verkörperung»). Eine Gesamtwürdigung der durch die Kelmscott Press eingeleiteten Druckreformen mit Bildnis, Lebenslauf und Schriftproben gestaltete Max Caflisch in bibliophiler Ausstattung in Heft 2 der genannten Zeitschrift.

*

In die Reihe der angelsächsischen Propheten, deren Ruhm im deutschen Sprachbereich wohl heute größer ist als in ihrer Heimat, gehören James Joyce und Ezra Pound.

Michael Hamburger bespricht in den *Neuen Deutschen Heften* 68 die «Nachlese zu Joyce («Letters» 1957 und «The Critical Writings» 1959) aus der notwendigen Distanz. Richard Ellmanns große Joyce-Biographie (New York 1959) veranschaulicht die Richtung in der Irrfahrt dieses Dichters, deren Einzelstationen durch Briefe und Essays bezeichnet sind[1]. Aus dem gewollten und mit Verbissenheit durchgehaltenen Gegensatz zu jeglicher Form der Geborgenheit betrieb Joyce, indem er die Schmerzen der Erinnerungen und Verluste trotzig vergrößerte, sein adamisches, ungebärdiges Erfinden. Die Briefe sind trotz der daraus sprechenden Nöte, Ängste und Bedürftigkeiten karg und kalt; die Essays, meist vor seinem dreißigsten Jahr verfaßt, zeigen wenig Anteilnahme am Schaffen anderer: Joyce hat fast nur verworfen; er opferte sein Leben *seinem* Werk.

Aus Anlaß der deutschen Neuauflage des «Jugendbildnisses» und der Novellensammlung «Dublin» des jungen Joyce (Rhein-Verlag, Zürich) schrieb Günther Busch in *Wort in der Zeit* 1959/7 einen beachtenswerten kleinen Aufsatz, der über seinen Gegenstand hinausweist. Busch kann sich mit seinem «Einspruch gegen das Hauptwerk» auf Überzeugungen Nietzsches, Benjamins, Valérys und Musils berufen; sie alle bestanden auf dem Prozeßcharakter der modernen Kunst, was den Gedanken an eine summa, an ein opus capitale ausschließt. Schon «Dubliners» (1914) und «A Portrait of the Artist as a Young Man» (1916) setzen jene hohe «Selbstverständigung des Urhebers» voraus, welche man in «Ulysses» (1922) und in «Finnegan's Wake» (1939) bewundert. Angestrebt ist schon im Frühwerk die Beschwörung einer gültigen Universalität aus dem Sonderfall, worin sich die «Gesamtheit des Lebens» (Stephen Spender) verfangen und zum Gleichnis knüpfen lassen soll. Der Held Dädalus gibt Joyces oberste Maxime kund, wenn er erklärt, ein «Priester der unvergänglichen Imagination» zu sein, der «das tägliche Brot der Erfahrung in den strahlenden Leib des ewigen Lebens verwandelt». Das Heldentum des Einzelgängers geht allem vor; seine Leitsprüche «non serviam» (ich will nicht dienen) und «silence, exile and cunning» (Schweigen, Verbannung und Verschlagenheit) zeigen bereits den ganzen blasphemischen Messianismus der späteren Werke. Bezeichnend dafür ist die Terminologie: Als raison d'être des Dichterischen sah Joyce die «Epiphanie», seine Technik der Erkundung der Realität mit Hilfe ihrer Verfremdung im Phantasiespiegel. Dies war ein Heilsvorgang insofern, als aus dem auf seine Stilfähigkeit geprüften Erfahrungsmaterial je und je die Wiederherstellung beschädigter Menschheitsträume unternommen werden sollte. Busch fragt: «Der Epiker erscheint in der Maske des Gottes, der das Leben seine Möglichkeiten wiederholen läßt. Wo fände da ein Hauptwerk Platz?» An den Prozeßcharakter des gesamten Oeuvre zu erinnern, scheint nützlich; aber Buschs Argumentation ist Spiegelfechterei: natürlich wiegt Joyces «Bildnis» unendlich weniger schwer als sein «Ulysses»!

*

Wegen seiner antiamerikanischen Reden über Mussolinis Sender nach dem Kriege in Amerika verurteilt und interniert, lebt der greise Ezra Pound heute wieder in seiner Wahlheimat Italien, auf einem Schlosse bei Meran. Dort entstand 1958 das Gedicht «Schauplätze einer altägyptischen Liebe», welches in Eva Hesses autorisierter Übertragung im Januarheft 1960 von *Wort und Wahrheit* erstmals deutsch und englisch erschien, begleitet von einer Glosse Wieland Schmieds.

[1] Die Biographie erscheint 1961 deutsch im Rhein-Verlag, Zürich.

Werdegang und Absicht könnten nicht typischer sein: Das kleine Werk beruht auf einem Hieroglyphentext, den sich Pound von seinem Schwiegersohn, einem Ägyptologen, ins Italienische übersetzen ließ; es versucht, die Empfindungswelt eines altägyptischen Liebespaares in einem überzeitlichen Englisch, in Poundschen «freien» Rhythmen, wieder fühlbar zu machen. Der Dichter klagte im Gespräch im Herbst 1959, er sei «nicht mehr wach genug, um wirklich schreiben zu können». Seine kleine ägyptische Szene widerlegt diesen Satz; sie ist von behutsamster Schönheit.

Pound hat in seinen divinatorischen Transpositionen — T. S. Eliot nannte den 1915 des Chinesischen noch unkundigen Autor der «Kathai», ehrend und maliziös zugleich, «Erfinder der chinesischen Dichtung für unsere Zeit» — nie historisch-philologisch gedacht. Er möchte als «Anstifter» wirken und das Bewußtsein der Gleichzeitigkeit und damit Unverlierbarkeit aller großen Dichtung wecken; das durch Sprachwandel Entrückte wieder zu aktualisieren, «to make it new», ist für Pound die selbstverständliche Pflicht jeder Epoche, die nicht wurzellos werden will.

Als Zeichen des deutschen Interesses an Pound kann auch der Abdruck des dem Essayband «Die Kunst der Kunstkritik» (Sigbert Mohn Verlag) entnommenen «Versuches» von Herbert Read in den *Neuen Deutschen Heften* 65 gelten. Der Aufsatz illustriert außerdem aufs schönste Reads Methode: eine geniale Verbindung von positivistischer Akribie, Bildhaftigkeit und Schärfe des Urteils. Die menschliche und die künstlerische Einschätzung werden getrennt. Auf Pound, dem Read schon früh begegnete, lastet der Fluch einer «progressiven Egozentrizität»; sie trieb ihn — nicht in die Demut seines Propheten Konfuzius, sondern zur Selbstverherrlichung und Schmähsucht. Reads künstlerisches Urteil ist ebenso uneingeschränkt Bekenntnis: Die «Cantos», lesen wir, seien die «bedeutendste dichterische Leistung unserer Zeit». Man mag dies bezweifeln; die Lektüre von Reads Essay bleibt ein Gewinn.

*

«...he was at all events a failure worth all the successes of his age»: Ein Fehlschlag, der alle Siege seiner Zeit aufwiegt! Pounds Übersetzerin sieht in diesem Spruch — er steht in des Dichters «Guide to Kulchur» und meint den Tempio des Sigismundo Malatesta — ein Epitaph. Unter diesen Gedanken stellte Wieland Schmied in *Wort in der Zeit* 1959/11 seinen Vergleich «T. S. Eliot und Ezra Pound als Kritiker». Von beiden liegen heute mehrere Essaybände vor (Eliot: Verlag Suhrkamp; Pound: Verlag Suhrkamp und Verlag der Arche). Pounds kritische Schriften stammen zum größten Teil aus der Zeit zwischen 1914 und 1934, Eliots wichtigste Arbeiten aus den Jahren nach 1930; und dennoch wirkt Pound jünger. Eliot fand den Maßstab zu seinen Urteilen in der Kunstabsicht des jeweiligen Werkes. Pounds Wertungen waren absolut; er maß das Neue an den größten Leistungen derselben Art in der Kunst der Welt und schrieb über seinen Antipoden: «Seit zwanzig Jahren lautet der Vorwurf gegen den fast hochwürdigen Eliot, er übertreibe das Maßhalten.» Pound kämpfte, um Scheingrößen zu stürzen oder Verkanntes ans Licht zu ziehn. Eliot wog — etwa bei Dryden oder Dr. Johnson — Vorzüge und Schwächen desselben Dichters mit Unbestechlichkeit gegeneinander ab; seine relative Kühle findet heute bezeichnenderweise im hektischen deutschen Literaturklima kaum Bewunderer.

In die Kritiken seines jüngsten Stückes mischte sich nun aber in Deutschland auch ungebührliche Überheblichkeit. Wenn ein Willi Fetz in *Panorama* 1960/3 schreibt, «Ein verdienter Staatsmann» sei «ganz Poesie», «ganz Musik», aber nur, «weil alle harten Fakten der Realität ausgeklammert wurden», so liegt einem solchen Urteil der Hochmut jener Nullpunkt-Fetischisten zugrunde, deren literarische Produktivität das deutsche Publikum für die menschlicheren Töne gerade aus dem angelsächsischen Bereich immer unempfänglicher macht. Ich halte Eliots «Elder Statesman» auch für sein schwächstes Stück und wende mich nicht allgemein gegen die «harten» Rezensenten, nur gegen die Tendenz der Verherrlichung von lärmigen Aufbrüchen ins Nichts im Namen einer

zweifelhaften «Ehrlichkeit»; ihr scheinen viele Gegner Eliots heute zu huldigen. Und auch Freunde:

Unter dem Titel «Der gelehrte Revolutionär. T. S. Eliots Beitrag zur Weltliteratur» veröffentlichte Carl Amery in den *Frankfurter Heften* 1960/5 eine Rühmung, deren man trotz ihres hohen Niveaus und der besten Absicht nicht recht froh wird. Sie meint den frühen Dichter von «Waste Land», «Ash Wednesday» und «Four Quartets». Man liest, als Zusammenfassung einer autobiographischen Notiz: «Eliot war also in einem sehr praktischen Sinn ein ‚Unbehauster'». Könnte man seine «Geworfenheit» beweisen, Eliot würde in Deutschland zweifellos wieder populär! So weit der Einfluß des Heidegger-Jargons. Und wenn man über «Waste Land» liest: «In mehreren Abschnitten formt sich das Gedicht, keine ‚Aussage' im realistischen Sinn dieser Forderung, sondern gewissermaßen ein Kunstgegenstand aus dem Material des ‚Waste Land', der zivilisatorischen Wüste, die gleichzeitig Schlimmeres ist als eine Wüste, nämlich ein Schuttabladeplatz», dann hört man die Jünger Gottfried Benns.

Es braucht eine gewisse Überwindung, fremde Töne als fremd zu anerkennen und das eigene Wort am fremden Wort zu messen, anstatt umgekehrt. Doch das Übel ist alt: Wir lauschen auch im vogelreichsten Wald am liebsten dem Echo *unserer* Stimme — und so vernimmt man wenig.

In der Englandnummer 1959/11 der *Deutschen Rundschau* hat Neville Braybrooke, welcher ein Buch über Eliot vorbereitet, von einer merkwürdigen Erfahrung mit englischen Schülern erzählt, die den Dichter lesen und merken: «Seine Sprache teilt sich mit, ehe sie verstanden ist.»

*

Von den vielfältigen Spiegelungen angelsächsischen Schrifttums in den deutschsprachigen Zeitschriften wurde hier nur weniges berührt. Shakespeare und die englische Romantik leben fort. Unter den Modernen haben sich die Neuerer durchgesetzt. Von den großen Autoren der Metaphysiker, der Aufklärer und der Realisten aber, und von den *zweiten* Stimmen typisch angelsächsischer Tönung der Neuzeit, liest man wenig; manches bleibt nachzuholen, zu entdecken. Nur noch ein Hinweis: Die für das christliche Existenzbewußtsein unserer Epoche vielleicht wichtigste Schöpfung in englischer Sprache ist das Werk der Puritanerin Emily Dickinson (1830—1886). Ihre beinahe 1800 von größter formaler Disziplin zeugenden Gedichte (Harvard 1955) sind der erschütternde Versuch, die Schwachheit und Herrlichkeit der Seele aufzuzeichnen, beobachtet am eigenen Ich unter der Bedingung der Einsamkeit: Eine derjenigen Rilkes vergleichbare Leistung. Die Gedichte der Dikkinson sind heute in Amerika eine geistige Kraft und bei uns viel zu wenig bekannt. Es ist mir ein Anliegen, zum Schluß auf eine in *Merkur* 143 erschienene Einführung von außerordentlichem Niveau hinzuweisen. Ich möchte jenen Aufsatz nicht zusammenfassen, sondern empfehlen. Über den 23 Seiten zum Werk Emily Dickinsons von Kurt Oppens vergißt man die Hindernisse der Sprache und der Zeit und erlebt das Beste, was Vermittler im Geistigen zu geben vermögen: anteilheischende Gegenwart des Wortes.

*Martin Stern*

# HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

*Belgien*

*Brüssel*, Palais des Beaux-Arts: Kunstwerke aus 120 belgischen Provinzmuseen (bis 15. 12.).

*Deutschland*

*Bochum*, Kunstgalerie: Bochumer Künstler (bis 4. 1. 61).
*Darmstadt*, Landesmuseum: Zeitgenössische Gebrauchsgraphik (bis 26. 12.).
— Landesmuseum: Bruno Cassinari (bis Anfang Januar).
*Dresden*, Albertinum: Frühe Kupferstiche des Dresdener Kabinettes (bis 12. 3. 61).
*Düsseldorf*, Galerie Alex Vömel: Aquarelle von Lovis Corinth und Charlotte Berend-Corinth (bis Ende Dezember).
*Essen*, Museum Folkwang: Schwedische Graphik (bis 4. 1. 61).
*Henau*, Deutsches Goldschmiedehaus: Europäisches Email (bis 22. 12.).
*Lübeck*, Museum für Kunst und Kulturgeschichte: Albrecht Dürer (bis 1. 1. 61).
*Mannheim*, Reiß-Museum: Landschaften Mannheimer Kupferstecher (Dez.).
*München*, Haus der Kunst: Henry Moore — Skulpturen, Zeichnungen (bis 11. 12.).
— Städtische Galerie: Expressionismus — Buch, Schrift, Graphik (bis 31. 12.).
*Tübingen*, Kunstverein: Altperuanische Kunst (bis 11. 12.).

*Frankreich*

*Paris*, Galérie Gaveau: 213 Eaux-Fortes de Goya (Collection André-Laszlo) (bis Jan. 61).
— Institut Néerlandais: Les amis de van Gogh (bis 17. 12.).
— Maison de la Pensée Française: Hommage à Steinlen.
— Musée d'Art Moderne: Les sources du XXe siècle (bis Jan. 61).
— Musée des Arts décoratifs: Dubuffet.
— Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Dessins de Jean François Millet (bis 10. 1. 61).
*Paris*, Petit-Palais: La peinture italienne du XVIIIe siècle (bis Jan. 61).

*Großbritannien*

*London*, Arts Council Gallery: Feininger, paintings, watercolours and drawings (bis 17. 12.).
— Imperial War Museum: Drawings by Sir Muirhead Bone (bis Ende Jan. 61).
— Marlborough Fine Art Ltd.: Kokoschka in England and Scotland (bis 17. 12.).
— Tate Gallery: Centenary exhibition (bis 11. 12.).

*Niederlande*

*Amsterdam*, Rijksmuseum: Alte ägyptische Kunst (bis 31. 12.).
— Stedelijk Museum: Graphik von J. Dubuffet (bis 12. 12.).
*Eindhoven*, Stedelijk van Abbemuseum: Eindhovens Sammlung — Jongkind (bis 31. 12.).
*Haarlem*, Gal. J. R. Bier: Holländische Meister des 17. Jahrhunderts (bis 15. 12.).
*Leiden*, Rijksmuseum van Oudheden: Panorama der Prähistorie — die jüngsten Ausgrabungen in Holland (bis 15. 12.).
*Rotterdam*, Museum Boymans: Englische Keramik 1920—1960 (bis 18. 12.).

*Österreich*

*Wien*, Historisches Museum: Das Stadtbild Wiens im 19. Jahrhundert (bis 29. 1. 61).
— Österreichisches Museum für angewandte Kunst: Der Glasmaler Albert Birkle (ab Mitte November).

*Schweiz*

*Aarau*, Kunsthaus: Aargauer Künstler, Sektion Aargau GSMBA u. Gäste (bis 8. 1. 61).
*Basel*, Galerie d'Art Moderne: Hel Enri (bis 5. 1. 61).
— Kunsthalle: Weihnachtsausstellung der Basler Künstler (3. 12. 60—6. 1. 61).

*Basel*, Museum für Völkerkunde: Stoffverzierungen: Stickerei, Applikation (bis Jan. 61).

*Bern*, Galerie Spitteler: Charles Barraud (bis 17. 12.)

— Kunsthalle: Max von Mühlenen — Gemälde, Aquarelle, Guachen u. Klebebilder 1950—1960 (bis 4. 12.).

— Kunsthalle: Weihnachtsausstellung bernischer Maler und Bildhauer (10. 12. 60 bis 22. 1. 61).

*Fribourg*, Salles d'exposition du Musée d'Art et d'Histoire à l'Université: «Les rois mages à Fribourg» (15. 12. 60—22. 1. 61).

*Luzern*, Kunstmuseum: Weihnachtsausstellung der Kunstgesellschaft (11. 12. 60 bis 15. 1. 61).

*Schaffhausen*, Museum zu Allerheiligen: Weihnachtsausstellung der Schaffhauser Künstler (bis 31. 12.).

*Solothurn*, Zentralbibliothek: Rembrandt und sein Kreis (Dez.).

— Zentralbibliothek: Johann Rudolf Byß (1660—1738) Gedenkausstellung (Dez.).

*St. Gallen*, Kunstmuseum: Ostschweizer Kunst 1900—1925 (bis 31. 12.).

*Thun*, Thunerhof: Weihnachtsausstellung (11. 12. 60—15. 1. 61).

*Winterthur*, Kunstmuseum: Dezemberausstellung der Künstlergruppe Winterthur (4.—31. 12.).

*Zürich*, Graphische Sammlung der ETH: Handzeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz der Gottfried-Keller-Stiftung (Dez. 60 und Jan. 61).

— Helmhaus u. Stadthaus: Zürcher Künstler (bis Ende Dez.).

— Kunstgewerbemuseum: Die Keramische Fachschule Bern und ihre Schüler (bis 21. 12.).

— Kunsthaus: Ernst Morgenthaler (10. 12 bis 15. 1. 61).

*Spanien*

*Madrid*, Dirección General de Bellas Artes: Velázquez y lo Velazqueño (Dez. 60 bis Jan. 61).

## «ALLEZEIT ETWAS BESONDERS»

*Die Donaueschinger Musiktage 1960*

«Wir machten allezeit etwas besonders» — mit diesen Worten berichtete Leopold Mozart im November 1766 an Hagenauer, den Salzburger Freund, von seinem Aufenthalt am Fürstenbergischen Hofe. Selbstredend meinte er die musikalischen Vergnügungen.

Ob die «Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen» sich der begeisterten Schilderung des großen Geigers erinnerte, als sie im Sommer 1921 daran ging, ihre vordem einseitig museale, einzig um die Pflege älterer Werke aus den Beständen der Hofbibliothek besorgte Tätigkeit zu erweitern, sie aufs Aktuelle auszudehnen und so — gemessen an den Leistungen der führenden Konzertinstitutionen — im genauesten Sinne «etwas besonders zu machen»? Wir wissen es nicht. Das Geleitwort, das der mit den Herren Busoni, von Hausegger, Pfitzner, Schreker, Nikisch und von Pauer besetzte Arbeitsausschuß den ersten «Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst» mitgegeben hat, schweigt sich jedenfalls darüber aus; schlicht und präzis sagt es: «Aus der Erwägung heraus, auch ihrerseits in bescheidenem Maße für die Förderung des musikalischen Nachwuchses eintreten zu können, ist die Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen dem Gedanken näher getreten, durch eine musikalische Sonderveranstaltung, die dem Schaffen ausschließlich noch unbekannter oder umstrittener musikalischer Talente gewidmet sein soll, den Jungen den Weg zur Öffentlichkeit ebnen zu helfen.» Fest steht indessen, daß die neuen Ziele mit durchaus ungewöhnlicher Entschiedenheit verfolgt wurden. So stießen schon die Musiktage des Jahres 1922

auf internationale Beachtung. Und 1923 las man in einem der ersten deutschen Fachblätter: «Donaueschingen bedeutet heute ein Programm, hat Schule gemacht und auch Nachahmer gefunden. Donaueschingen bedeutet für die jungen schaffenden Musiker eine soziale und kulturelle Tat.»

Für die Männer, die nach dem zweiten Krieg im Verein mit dem Südwestfunk Baden-Baden die Donaueschinger Musiktage neu aufzubauen sich anschickten, bestand wenig Veranlassung, vom Konzept der vorangegangenen Generation maßgeblich abzuweichen. An Talenten fehlte es auch um 1950 keineswegs; vielleicht weniger denn je. Daß sie im übrigen nicht unbedingt mehr im Verborgenen blühten, daß vielmehr die Rundfunkstationen im Vollbewußtsein ihrer Mäzenatenrolle sich ihrer bemächtigt und ihnen in esoterischen Nachtprogrammen so etwas wie einen eigenen Markt geschaffen hatten — was verschlug's? Nach wie vor galt es, den jungen Komponisten den «Weg zur Öffentlichkeit» — den Weg zu den Konzertsälen — zu ebnen. Umgekehrt galt es jetzt freilich auch, dieser Öffentlichkeit behilflich zu sein. Denn aus dem Graben, der schon in den zwanziger Jahren die Erfahrungen der musikbeflissenen Kreise von den Versuchen der avancierten Musiker getrennt hatte, war mittlerweile eine schlechterdings kaum mehr überbrückbare Kluft geworden. Im konsequenten Verfolg der in den Pionierstücken der neuen Musik angelegten Möglichkeiten waren die Avantgardisten inzwischen zu Lösungen vorgedrungen, die weitab von allem Gewohnten lagen — so weitab, daß sie bündig zu beurteilen nur mehr den Spezialisten unter den Fachleuten gegeben war. Genau da nun haben die Programmgestalter der neuen Donaueschinger Musiktage ihre Chance gesehen. Sie haben zwar nach wie vor in den Mittelpunkt ihres auf ein Wochenende zusammengedrängten Blitzfestivals die zumeist im Auftrag entstandenen Arbeiten der «noch unbekannten oder umstrittenen musikalischen Talente» gestellt; diesen aber rückten sie (und rücken sie noch) zwei oder drei zentrale Schöpfungen aus der Frühzeit der Moderne an die Seite — Werke von Debussy, Bartók, Schönberg, Strawinsky, Webern —, solcherart Hintergründe ausleuchtend, Verwandtschaften aufdeckend, Vergleiche provozierend, Maßstäbe errichtend. Zum andern Male, denken wir an die Musikfeste von Hamburg und Darmstadt, «etwas besonders».

Eben diese Konfrontierung zweier Generationen oder, wenn man will, zweier Stufen von neuer Musik hat heuer nun versagt. Hat einmal deswegen versagt, weil die beiden Stücke, die im Kammerkonzert vom 15. Oktober offenbar doch die heroische Epoche der Ars nova hätten repräsentieren sollen, höheren Ansprüchen in keinem Betracht zu genügen vermochten. Vorab das «Streichquartett Nr. 4» des vor Jahresfrist verstorbenen Exil-Tschechen *Bohuslav Martinu*, im Mai 1937 entworfen, ein Jahr später im Freundeskreis aus der Taufe gehoben und dann vergessen, kann nicht anders denn als oberflächlich, seicht und armselig bezeichnet werden. Nicht in einem der vier langatmigen und bemühend an Ort tretenden Sätze ist es dem Komponisten gelungen, die klassischen Formmodelle wie intendiert mit neuem Leben zu erfüllen; es fehlt an klar geprägten Gestalten — lustlos abschnurrende Bewegungsmotive und beängstigend sentimentale «Weisen», in Böhmens Hain und Flur gewachsen, nehmen den Rang von Themen ein —, es fehlt an tragfähigen Kontrasten; die durchwegs einstimmig, homophon gestaltete Entwicklung fußt, wenn man genauer hinhört, vorwiegend auf endlosen Sequenzen, und trotz der putzigen Dissonanzen, denen bezeichnenderweise die strahlend reinen Dur-Schlußakkorde immer wieder Hohn sprechen, bleibt der harmonische Ablauf spannungslos und ungegliedert. Anders *Alois Hábas* «Streichquartett Nr. 12»; eine Arbeit im Vierteltonsystem, die zwar im Laufe dieses Frühjahrs entstanden ist, in ihrem ganzen Habitus jedoch durchaus an die Vierteltonmusik erinnert, die Hába bereits anläßlich der ersten «Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst» vorgelegt hatte. Ihre — ebenfalls offenkundigen — Mängel liegen mindestens sozusagen auf höherer Ebene; abgesehen von seiner seltsam steifen, wenig geschmeidigen Rhythmik krankt Há-

bas Quartett an Brüchen, die von der Konzeption her zu verstehen sind: Athematische Komposition und aperiodische Formgebung mit der Ausprägung von Haupt- und Nebengedanken, Steigerungen, Kulminationspunkten und Lockerungen zu vereinigen — und darum ging es dem tschechischen Pionier, wenn wir seiner im Programmheft veröffentlichten Notiz Glauben schenken wollen —, ist ein Vorwurf, zu dessen exakter Bewältigung es schlechterdings der Kräfte eines Titanen bedürfte. Kommt dazu die abseitig theoretische, letztlich erneut in sich widersprüchliche Idee einer dem temperierten System integrierten Hyper-Chromatik. Kein Wunder, daß vor dem klingenden Ergebnis solcher abstrakter Bemühungen der Hörer bei aller Aufmerksamkeit weithin ratlos blieb; einerseits mutete ihn der Satz wohl fast schon hindemithisch vertraut an, andrerseits wollte es ihm nicht gelingen, dahinter mehr als eine wahllose Reihung kurzzügiger Motivsplitter auszumachen, und die Vierteltöne hörte er sich entweder zurecht oder empfand sie — außer vielleicht im plötzlich aufblühenden, Spannung und Weite gewinnenden Schlußabschnitt des Andantes — als schwer zu rechtfertigende Trübungen.

Nun wäre aber — leider muß es gesagt sein — nichts verfehlter als die Annahme, es seien die beiden für die Frühzeit der Moderne zeugenden Stücke von den sie umgebenden Werken der Jungen einfach erdrückt worden. Davon kann schon deshalb nicht die Rede gehen, weil diese insgesamt von den für Martinu wie für Hába noch lebendigen und im Positiven wie im Negativen bestimmenden klassischen Disziplinen Melodik, Polyphonie, Harmonik, Rhythmik derzeit keine Notiz mehr nehmen und sich mit einer ans Manische grenzenden Ausschließlichkeit Problemen der Klangkomposition, der Farbe ganz allgemein widmen. Eine zwingende Folge der Ausdehnung des seriellen Prinzips und der damit verbundenen Wendung von der stimmigen zur gruppigen Struktur, gewiß. Ein Status aber, der die Musik weiterbringt, sie bereichert? Oder am Ende eine Sackgasse? Entwicklung oder Verarmung also? Und gemessen an den Schwierigkeiten, die Mahlers und Schönbergs Schöpfungen dem kunstliebenden Bürger bieten: Anpassung nach unten? — Fragen, auf die sich heute noch keine bündigen Antworten finden lassen. Konkret kann, nun wieder mit Bezug auf unser Konzert, nur das eine gesagt werden: Wenn die Werke der Jungen die doch alles andere als blendenden Stücke von Martinu und Hába kaum zu übertönen vermochten, so im weiteren, weil sie selbst auf ihrem ureigensten Feld nicht überzeugten. Ein Versuch wie die «Szene I für Kammerensemble» des 1937 geborenen Schweden *Bo Nilsson* besticht vielleicht auf Anhieb ob der ungewohnten Fülle an aparten, hell funkelnden Timbres. Doch: mit grundsätzlich dem gleichen, von Boulez übernommenen Instrumentarium hat Nilsson schon vor fünf Jahren in den «Frequenzen», im «Gesang von der Zeit» auch, akkurat dasselbe gemacht, akkurat dieselben Effekte erzielt. Und da, wo er sich anderer klanglicher Medien bediente, schrieb er bisher unverhohlen, ja schamlos den Vorbildern wegweisender Neuerer entlang — hinter seinen «Audiogrammen» steht Stockhausens «Studie II», hinter den «Quantitäten» Stockhausens «Klavierstück XI», hinter den «Reaktionen» Stockhausens «Zyklus». Kennzeichnet aber gemeinhin so rührende Vertrauensseligkeit, so blinder Glaube an die Möglichkeit, es könne heute noch ein «Stil» sich etablieren, den echten Avantgardisten, den Avantgardisten aus Not und innerem Zwang? — Von Not und innerem Zwang war ebenso wenig in *Dieter Schönbachs* kulissenhaft flacher «Kammermusik 1960» zu spüren; im übrigen, das sei immerhin nachgetragen, auch nichts von Nilssons zweifellos überdurchschnittlich sensitivem Gehör. Wenn tatsächlich, wie der 1931 geborene Pommer im Programmheft unterstellt, die Titel seiner fünfsätzigen Partitur — Akúo, Siri I und II, Melog und Khor — als «frei gewählte Klangnamen» «die jeweilige Form fixiert und beim inspirativen Einordnen des Tonmaterials in die Form Hilfe und Führung gegeben haben», dann muß auf Grund der eher peinlichen Erfahrungen im Konzertsaal angenommen werden, er habe bei der Wahl seiner Überschriften nicht eben eine glückliche Hand bewiesen... — Gleich Schönbach arbeitet auch der um ein Jahr jüngere

Mailänder *Niccolò Castiglioni* in den «Tropi per complesso da camera» mit Tonscharen und Klangflächen, nicht mit geschlossenen Gestalten; gleich dem Deutschen strebt auch er in erster Linie die Lösung klanglicher Aufgaben an (er nennt als zentrale Probleme seines Stückes: «Versuch eines ‚bel suono'», «Versuch einer Beweglichkeit der Klangfarben und der Klangdichte», «Versuch einer fast pianistischen und sehr pedalisierten Sonorität auch bei klangfarblichen Verhältnissen zwischen Streichern und Holzbläsern»). Doch ist er trotz der ähnlichen Prämissen zu ungleich prägnanteren Formulierungen vorgedrungen: die zahlreichen Zellen seiner «Tropi» schießen fraglos zu einem zwar statischen, entwicklungslosen, mindestens aber in sich wechselvollen Mosaik zusammen. Über die Proportionen, zumal über die erstaunliche Breite des an sich reizvollen, ganz dünnen, ganz stillen, sozusagen in sich hineinhorchenden Mittelteils — ein einzelner Ton wandert von Instrument zu Instrument, dabei aufs überraschendste dynamisch und klanglich abschattiert — ließe sich freilich streiten.

Lediglich im investierten Aufwand unterschied sich das auf den 16. Oktober angesetzte Orchesterkonzert von der kammermusikalischen Veranstaltung des Vortrags; wer ein entscheidendes «changement de décor» erwartet hatte, sah sich aufs bitterste enttäuscht. Extreme Statik, Gruppenstruktur, Heterophonie und die Absenz jeglicher geformten Thematik, mithin auch jeglicher Kontrapunktik charakterisierten genau wie die Werke der europäischen Avantgarde auch die «Suite di danze» von *Yoritsuné Matsudaira* — ein opus, das aus unerfindlichen Gründen drei voneinander unabhängige Ensembles vorschreibt, alles in allem genommen schlichtweg abscheulich klingt und jedenfalls vom Ohr sich in keinem Betracht durchdringen läßt. Dessenungeachtet steht es uns nicht zu, über die Komposition des 1907 geborenen Tokioter Schülers von Alexander Tscherepnin so obenhin den Stab zu brechen, greift sie doch (und offenbar in hohem Maße) Elemente der altjapanischen Hofmusik auf — Matsudaira verweist auf den «Bugaku», eine Tanzmusik für Bläser, Saiteninstrumente und Schlagzeug — und entzieht sich damit einer Wertung, die in unserem Fall allein vom Erlebnisbereich der austrogermanischen Tradition ausgehen kann. — Bleibt *Krzysztof Pendereckis* «Anaklasis» für quasi-konzertierende Schlagzeuggruppen und 42 Streichinstrumente, 1959/60 geschaffen, das erregendste, aber auch das fragwürdigste Stück der diesjährigen Donaueschinger Tage. Um die positiven Eindrücke vorwegzunehmen: Ohne Zweifel hört der siebenundzwanzigjährige Pole mehr und präziser als die Großzahl seiner Altersgenossen. Ohne Zweifel weiß er mit frappanter Geschicklichkeit serielle Strukturgeflechte so zu steuern, daß sie zu sinnvoll gegliederten Formverläufen führen. Und daß bei ihm die Beschäftigung mit der mehrdimensionalen Reihentechnik und ihren Derivaten ganz und gar nicht dem heillosen «Verfall des Einfalls» rief, vor dem Krenek seit geraumer Zeit schon warnt, läßt sich nicht überhören. Was aber ist prinzipiell von einem Werk zu halten, in dem 42 Streicher dazu verurteilt werden, akustische Signale von sich zu geben, die sich offenkundig mit den Möglichkeiten ihrer Instrumente spießen? Pendereckis «Anaklasis» — der Titel, der griechischen Metrik entnommen, zielt auf Verfahren ab, die der Bestimmung der Zeitwerte zugrundegelegt wurden — verschiebt Geräusche und Klanggemische von wechselnder Dichte, von wechselnder Bandbreite, gegen knappe, auf diskreten Dauern aufbauende Figuren der Pauken, der Trommeln und des ebenfalls vorwiegend perkussiv eingesetzten präparierten Klaviers. Kontrast zwischen Bändern und Impulsen also im Sinne der elektronischen Musik — und an elektronische Musik erinnern denn auch die einzelnen klanglichen Ereignisse in geradezu drastischer Weise. Lauert da nun nicht der schiere Unsinn? Kann es zweckvoll sein, vom Orchester her Klangräume approximativ abstecken zu wollen, die sich mit Hilfe von Rauschgeneratoren und Filtern exakt bewältigen ließen? Gelten Begriffe wie «materialgerecht», «funktionell» nicht auch in der Musik als oberste Kriterien?

Zwei Kompositionen blieben bisher unerwähnt; zwei Werke, die die Eckpfeiler des

jüngsten Donaueschinger Festivals bildeten, beide einigermaßen schief im Programm standen und beide (vielleicht gerade deshalb) unmittelbar oder doch zum mindesten direkter ansprachen: *Wolfgang Fortners* «Fünf Bagatellen für Bläserquintett» und *Olivier Messiaens* «Chronochromie». Fortners «Bagatellen» — Bagatellen in des Wortes genauester Bedeutung; kleine, unprätentiöse Charakterstücke nämlich, modernisierte «Romances sans paroles» — gefielen ob ihrer handwerklichen Qualitäten; mit Ausnahme des recht divergenten, in der Mitte entzweibrechenden ersten sind allesamt aufs schönste abgerundet, ausgezeichnet artikuliert und überdies frei von jener nahezu pubertären Überhitztheit, die Fortners letzte Arbeiten (die «Impromptus», das «Ballet blanc», die «Aulodie») insgesamt um ihre Wirkung gebracht hat. Anders Messiaens siebenteilige «Chronochromie». Ausgehend einerseits von Vogelgesängen und dem Geräusch von Wasserfällen, andrerseits von seriellen Ordnungssystemen, türmt der französische Magier in seinem ebenso aufgedonnerten wie zerdehnten Orchesterfresko Kitsch auf Kitsch mit einer Unbedenklichkeit, man möchte sagen: mit einer Sicherheit, die bereits wieder Größe hat. «Mon secret désir de somptuosité féerique dans l'harmonie m'a poussé vers ces épées de feu, ces brusques étoiles, ces coulées de laves bleu-orange, ces planètes de turquoise, ces violets, ces grenats d'arborescences chevelues, ces tournoiements de sons et de couleurs en fouillis d'arcs-en-ciel...» (Messiaen in seiner 1944 erschienenen «Technique de mon langage musical»). Hut ab vor dem Manne, der seinem Auftrag so geradlinig folgt! Im übrigen: mit den Beziehungen zwischen Kunst und Geschmack verhält es sich nicht ganz so eindeutig, wie man gelegentlich gerne annehmen möchte.

«Allezeit etwas besonders.» — Gemessen am Stand anderer avantgardistischer Festtage und -wochen lag das «Besondere» dieses Donaueschinger-Weekends einmal mehr darin, daß alle einbezogenen Werke mit mustergültiger Sorgfalt vermittelt wurden (die Interpreten: das hervorragende Prager Novak-Quartett für Martinu und Hába, das virtuose Bläserquintett des Südwestfunks für Fortner, das bewundernswerte Südwestfunkorchester unter Hans Rosbaud — in Matsudairas Suite assistierten Pierre Stoll und Hilmar Schatz — für alle übrigen Aufführungen). Gemessen am Niveau früherer Musiktage aber muß man das «Besondere» des heurigen Programms wohl darin sehen, daß es der Tiefenwirkung — Gegenüberstellung von älterer und rezenter «Neuer Musik» — die Breitenwirkung überordnete — Konfrontierung europäischer und semi-japanischer Kompositionen, bereichert erst noch um die optisch kontrapunktierte Darbietung zentralafrikanischer Eingeborenenmusik in *Boris Konietzkos* packender Schau «Caléidoscope de l'Afrique Noire» —, daß es, mit Blick auf die einzelnen Werke, gerade eben nicht «Besonderes» enthielt.

Pech! Pech zumal für den Präsidenten der veranstaltenden Gesellschaft. Hatte er doch in seiner Begrüßung die Mozartschen Elogen dem diesjährigen Donaueschinger Musikfest ausdrücklich als Motto mitgegeben...

*Hansjörg Pauli*

## WIENER THEATERBRIEF

Mit einer gewissen, nicht gleich erklärbaren Unbefriedigtheit neben vielen beglückenden Erfahrungen findet sich der kritische Beobachter des Spielplanes der Wiener Sprechbühnen, besonders wenn er von auswärts kommt, am Ende der Spielzeit eines halben Jahres.

War es der Geist des lebendigen Gegenwartstheaters, den er nur sporadisch aufblitzen sah, die Idee vom fortwirkenden Drama und eine harmonische Konzeption tieferen Weltdurchdringens, die fehlten, oder war es Österreichs Beitrag zur dramatischen Weltproduktion?

Nichts gegen die mit Recht vielgerühmte Schauspielkunst, die hier in einer Form geboten wird, wie kaum anderswo in deutschsprachigen Bereichen. Jede kleinste Aufführung, wenn sie nicht gerade von einem unzuständigen Regisseur verdorben wird, glänzt vom Schauspieler her wie ein Brillant, mehr noch, es geht Licht von ihr aus, von innen her, das uns andern Orts vielleicht nicht so tief innen trifft. Das Publikum bekam, nachdem es selbst und offizielle Stellen immer wieder nach dem österreichischen Autor gerufen hatte, in einem größeren Ausmaß als vorher die bewährten österreichischen Klassiker vorgeführt: Grillparzer, Raimund, Nestroy — und zu ihnen zählen nun schon Hofmannsthal, Schnitzler, Bahr. Sie werden hier in einer leicht mundartlichen Tönung echt und vollendet gegeben. Man sieht von den gleichen Schauspielern auch das übrige Welttheater vorgeführt, die gewagtesten Stücke geballter und wieder traumhafter Problematik. Man spielt nach und man spielt zu viel nach. Dem neuen Burgtheaterdirektor Haeußerman gebührt das sensationelle Verdienst, das Werk eines Ausländers zur Uraufführung gebracht zu haben. Es war *Saroyans Lily Dafon*, wie sein Vorgänger Rott *Priestleys Schafft den Narren fort...* brachte. Es sind allerdings Namen hohen Ranges, die nicht zu entdecken, die nur zu gewinnen waren. Wo bleiben die zu entdeckenden, auch die der lebenden österreichischen Dramatiker? Ist es nicht in allen Ländern Ehrensache, die Autoren des eigenen Landes aufzuspüren und herauszustellen?

Wem es um das fortschreitende Theater neuer schöpferischer Impulse geht, er müßte sich dieselbe Meinung zu eigen machen, die hierorts Dramaturgen und Kritiker haben: es gibt keine österreichischen Dramatiker. Aber Entdeckungen des Zufalls beweisen das Gegenteil, und das Heer der dramatischen Autoren wehrt sich bei eigens einberufenen Versammlungen energisch, aber vergeblich.

Man muß zu den Kellerbühnen hinuntersteigen, um Stücke österreichischer lebender Autoren zu finden, die mit wenig Aufwand zu spielen sind, aber mehr noch ruht in den Manuskriptschränken bei Dramaturgen und Bühnenvertrieben, die sich nicht entschließen können, sie zu öffnen. Ein Unbehagen vor dem heimischen Autor hat sich breitgemacht und hat seine Ursache hauptsächlich in der Unsicherheit der Voraussage von Erfolg oder Mißerfolg eines Stückes — ein Wagnis ist kostspielig geworden — und die Wiener Kritik schießt schärfer, wo sie den heimischen Autor zur Zielscheibe hat; eine schlechte Presse aber schadet Direktor und Schauspieler. Die Direktoren sind müde, denn hat man endlich einmal zugegriffen, hat man gewiß danebengegriffen. Hat sich aber unerwartet ein Erfolg eingestellt, dann kann man dessen nicht froh werden, weil man nicht an ihn geglaubt hat. Dennoch ist die Bereitschaft des Publikums groß; es nimmt vieles — auch gegen die Kritik — dankbar auf. So kommt es, daß *Bruckner*, *Horváth*, *Czokor*, *Erika Mitterer*, *Klinger* im Keller gespielt werden, *Mell* und *Billinger*, die Altbewährten, sich als «veraltet» zerreißen lassen mußten und auch die neuen Wege *Hochwälders* mit *Donnerstag* nicht gerade von der Kritik begrüßt wurden.

Zeichnen wir in kurzen Strichen den letzt vergangenen Spielplan und beginnen bei der Antike. *Sophokles' König Ödipus* am Burgtheater erwies sich als ein nachhaltiger Erfolg, weniger trug hiezu die zu preziöse, gewundene Sprache des österreichischen Übersetzers und Burgtheater-Stipendiaten Rudolf Bayr bei, als die zutreffenden archaischen Bühnenbilder des österreichischen Bildhauers Wotruba, die seiner Art des Klobig-Klotzigen besonders entgegenkamen. Hier hat Haeußerman einen Versuch gemacht, der vollends glückte. Die durchgeistigte und magisch-bezwingende Regie Sellners verband sich zu guter Ehe mit dem Wiener Naturschauspielertum. Doch auch Erich Schellow aus Berlin erschütternd groß in der Titelrolle. — An *Shakespeare* sich zu bewähren, gilt nicht nur in Wien als Prüfstein. *Heinrich IV.* mit Albin Skoda und dem heimgekehrten Oskar Werner als Prinz Heinrich bestand mit einer großen Eins, *Viel Lärm um nichts* in der Josefstadt gerade noch trotz oder wegen der Berliner Regie Leonard Steckels. Nur der *Sommernachtstraum* unter der traumlosen Regie Düggelins enttäuschte. In Wien liebt man die Poesie mehr als den

Intellekt, aber für die derbe Welt der Rüpel erwies sich die Regie gerade recht. Meinrad und Konradi waren unverwüstlich, einzig. — *Torquato Tasso*, für Oskar Werner wieder auf den Spielplan gesetzt, war eine Aufführung ohne Fehl, *Dantons Tod* auf dem Volkstheater dagegen richtig schwach. Es fehlten die entsprechenden Schauspieler. An einstige glanzvolle Aufführungen am gleichen Theater mit Ferdinand Bonn oder Alexander Moissi durfte man nicht denken. Auch die Prosafassung Georges Neveux' von *Lope de Vegas Bei Tag und bei Nacht* auf derselben Bühne konnte nicht befriedigen. Sie ließ nichts mehr von Lope erkennen.

Bei den österreichischen Klassikern kam man diesmal ohne Grillparzer aus. Die Aufführung von *Raimunds* selten gespieltem Zaubermärchen vom Kampf zwischen Gut und Böse, *Moisasurs Zauberfluch*, im Burgtheater litt am Gegenteil. Man wagte aus lauter Ehrfurcht vor dem Dichter keine Veränderung oder Straffung. Aber sie erquickte durch die großartige Charakterisierungskunst vor allem der «menschlichen» Darsteller (allen voran Hermann Thimig als raffgieriger Bauer Gluthahn), während es die Geisterwelt, mit der bezaubernden Aglaja Schmid als Alzinde an der Spitze, etwas schwer hatte. Der zweite Versuch Haeußermans hier, einen österreichischen bildenden Künstler von Rang als Bühnenbildner heranzuziehen, gelang vielleicht nicht in demselben Maße wie bei Wotruba, dennoch schenkten die großspurig hingezauberten, bunten Hintergründe und Kulissen dem Zuschauer den Anblick einer kostbaren, denkwürdigen Märchenwelt und der Aufführung damit eine ganz persönliche Note, die Kokoschkas. — *Nestroys Eisenbahnheiraten* in der Josefstadt krankten am Fehlen des Ensemblegeistes. Die prominenten Darsteller spielten ihre eigenen Nummern und boten Kabarett, freilich hohen Ranges. Das Publikum applaudierte — *Hofmannsthals Der Schwierige* (Burgtheater) war wie immer ein beglückendes Theater, wenn auch nicht ganz so wie einst in der Josefstadt mit Waldau und Edthofer, dennoch durch das Wort des Dichters eine herzbewegende Tat. Alt-Österreich lebt wieder auf in geistreichen und geistreichelnden profilierten Gestalten des höheren Adels. — *Schnitzlers Anatol* besitzt nicht nur den Prolog Hofmannsthals, es bezieht auch seine Geistigkeit in den Höhepunkten der Dialoge von dem Freunde, möchte man denken. Zugegeben, der Ton der Konversation ist in der Mehrzahl der Szenen legerer und auch ordinärer gestimmt, aber in den «Weihnachtseinkäufen» ist er wieder ganz oben und manche Passage so schön, daß man ganz still an sich halten muß. Im ganzen genommen war die Aufführung (trotz der weiträumigen Bühnenbilder Lois Eggs) eitel Freude. Fragt man sich bei der Freude: wozu?, wie es einige Kritiker taten? Ich tat es nicht. Schauspieler und Regisseur (Ernst Lothar) waren eins und höchsten Lobes wert. — Auch *Schnitzlers* Einakter *Der grüne Kakadu* und *Literatur* in der Josefstadt konnten Kritik und Zuschauer zufriedenstellen. Was man nicht erwartet hatte: gerade «Literatur» mit seiner etwas veralteten Problematik und, wie angenommen, für einen beschränkten Interessentenkreis geschrieben, fand die stärkere Zustimmung des Wiener Publikums. Man kann sich irren! — *Hermann Bahrs* zugkräftige Komödie *Wienerinnen* (Volkstheater) führt mit Geschick in die Welt der gutsituierten Bürgerlichkeit und ihrer Probleme und Problemchen. Sie entfesselte eine Kontroverse in der Presse über angebliche, gewiß unbeabsichtigte, antisemitische Dialogstellen. — *Ödön v. Horváths* Posse um Grenzkonflikte eines Heimatlosen *Hin und her* konnte in den «Kammerspielen» nicht überzeugen. Vielleicht hätte eine verständnisvollere Regie hier mehr herausgeholt. — *Anzengrubers Fleck auf der Ehr* war, von einem Ensemblegeist gut gewählter Schauspieler getragen, im Volkstheater auf dem richtigen Platz. — *Ferdinand Bruckners Heroische Leidenschaften*, das packende Drama um Madame de Staël, mußte in den Keller der «Tribüne» wandern, büßte aber doch nichts von seiner dramatischen Kraft ein. — Das waren die acht toten Österreicher, die in ihren Stücken fortleben.

Vom westlichen Welttheater war viel in den Netzen der Direktoren gefangen. Man hätte gewiß manches ohne Verlust wieder ins Meer werfen können. *Der verborgene Strom* nach einem Roman von *Storm-*

*Jameson* (Josefstadt) und *Tennessee Williams* grausige Schicksalsklitterung *Orpheus steigt herab* (Volkstheater) boten uns keine Bereicherung. Auch *Günther Weisenborns* Ballade vom *Verlorenen Gesicht* konnte nicht befriedigen. Dagegen erwiesen sich *Jonescos Nashörner* als sensationeller Erfolg, der noch in der neuen Saison andauert. Die Verwandlung der Menschen in diese Tiere als Folge von Charakterschwäche und Psychose, wurde mit wissendem Humor von den in ihre Rolle hineingewachsenen Schauspielern geschickt gespielt. — Auch das beklemmende Ehedrama *Die Egoisten* von *François Mauriac* auf derselben Kellerbühne des Josefstädter Theaters zwang die Zuhörer zu atemlosem Mitgehen. Dagegen fand der stark snobistische *Familientag* des Nobelpreisträgers *Eliot* und die gesuchte Verbindung der High-Society mit den Atriden nur einen begrenzten Kreis von Feinschmeckern. — Noch immer befinden wir uns im Keller des Konzerthauses. *O'Neills Der große Gott Brown*, dreißig Jahre nach seiner Entstehung aufgeführt, konnte die Zuhörer richtig fesseln, die Problematik des Stückes um Mensch und Mitmensch mit Gesicht und Maske, wurde die ihre. — Die bereits erwähnte Uraufführung von *Saroyans Lily Dafon* crwies sich als Treffer. Das Thema, fast Klischee — ein reicher Mann dringt wie ein alter König in das Leben eines bezaubernden Mädchens unserer Zeit — ist hier von einem Dichter geadelt. Mit unerhörter seelischer Feinheit sind die Charaktere abgewogen und besonders die Leistung des ungleichen Liebespaars Attila Hörbiger-Johanna Matz von zauberhaftem, bestrickendem Charme. — A. Lernet-Holenia konnte als Übersetzer von *Samuel Taylors Goldener Brücke* auf dem Akademietheater warmen Beifall ernten, als Dramatiker sähen wir ihn lieber. Mit Paula Wessely, Johanna Matz und Viktor de Kowa gewann das anspruchslose Stück die Herzen der freudehungrigen Zuschauer. — *Olivia* von *Terence Rattigan* in den Kammerspielen, ein Stück verwandter Problematik, errang durch Susi Nicoletti die Zustimmung eines ähnlich gestimmten Publikums. — Den Höhepunkt burlesker Darstellung erreichte das geniale Paar Josef Meinrad und Inge Konradi als Schusterspaar in *Garcia Lorcas Wundersamer Schustersfrau*. Man muß diese leidenschaftlichen Vollblutschauspieler gerade in diesem an sich wenig bedeutenden Lustspiel gesehen haben, um ihre einmalige Leistung nicht wieder zu vergessen. — Die ganze grausame Realistik Dostojewskijscher Menschengestaltung hat *Camus* in einer bezwingenden modernen dramatischen Zusammenfassung der «Dämonen» wiedergegeben, und wer es nicht glauben wollte, wurde eines besseren belehrt. Lindtberg hat mit dem Ensemble des Burgtheaters das Werk des so früh verstorbenen Nobelpreisträgers *Die Besessenen* zu einem einmaligen Erlebnis werden lassen. Alexander Trojan als Stawrogin besonders hervorzuheben, bedeutet fast eine Ungerechtigkeit gegenüber allen anderen, die von Kraft und Größe der Kunst «besessen» waren. — Erwähnen wir noch die mustergültigen Aufführungen auf dem Theater der Courage von *Clifford Odets Mädchen vom Lande* und *Erskine Caldwells Tabakstraße*.

Nun aber zu den lebenden österreichischen Dramatikern, die das «Glück» hatten, aufgeführt zu werden. Vom Mißgeschick Mells und Billingers war bereits die Rede. Das bei vielen Freilichtaufführungen und auch im Josefstädter Theater bewährte *Nachfolge-Christi-Spiel Max Mells* hat anscheinend den neuen Schauplatz im restaurierten Hof der Stallburg nicht vertragen. Durch die Regie Rotts verstärkt, erschienen einzelne Szenen erdacht und unglaubwürdig, die Massen wirkten wieder mehr theatralisch als dramatisch. Dennoch wäre trotz der lärmenden Töne die Stimme des Dichters — und hier des bedeutendsten lebenden Österreichs —, sein um die Erlösung des Menschen ringendes Herz nicht zu überhören gewesen. Aber die Kritik war ohne Rücksicht und Verständnis. — Dem etwas tiefer graduierten *Billinger* erging es nicht besser. Sein Schauspiel von den Gefahren der Goldenen Stadt, *Der Gigant*, das es einst zu großem Erfolg gebracht hatte, konnte bei der Kritik mit einigen Ausnahmen (Basil, Weiser, Kindermann) trotz der Regie Hilperts und der vorzüglichen Darstellung der Josefstädter nicht mehr ankommen. Blubo-Tendenz, eine unechte Sprache und Überalterung waren die Gründe. — Der in

der Schweiz lebende *Hochwälder* kam mit seinem modernen Mysteriendrama *Donnerstag* etwas glimpflicher davon, aber man glaubte ihm weder Gefühlskraft noch Magie für das Mysterium. Daß die Aufführung im Burgtheater textlich sich völlig von der Salzburger unterschied, zeugte nicht nur von der Willkür der Regie, die sich ein bedeutender Dramatiker gefallen lassen muß, es wirft auch einen Schatten auf die dramatische Gestaltung selbst, die so leicht zu variieren ist. Gewiß war die Idee nicht Fleisch und Blut geworden. *Mario Johannes Simmels* preisgekrönter *Schulfreund* Görings hatte es ebenso schwer in der Vaterstadt. Man lobte den Einfall, aber tadelte das Bilderbuch, die Verniedlichung des Themas und das Fortspinnen der Wahnsinnstaten in unsere Zeit. Dennoch hat Simmel, der nun auch den Film gewonnen hat, eine interessante und amüsante dramatische Studie geschaffen. Seine Charakterisierung der Gestalten ist volksnah und echt. Der letzte lebende österreichische Dramatiker auf großer Bühne (Josefstadt). — *Czokor* mußte mit seiner Komödie um die letzten Dinge *Hebt den Stein ab* in das Kellertheater der Josefstadt. Auch hier ein interessanter Vorwurf. Das Wiedererwachen eines Totgeglaubten und seine daraus folgende moralische Verwandlung wurden als makabrer Scherz abgetan. Schade, ohne expressionistisches Rankenwerk, ohne das es bei Czokor einmal nicht geht, ein vorzügliches Stück. — *Raoul Martinées* Stück *Sansibar Street* hält die Mitte zwischen Kriminalreißer und Ehestück. Es wurde im Keller der Tribüne mit Hingebung gespielt und ist nicht schlechter als manches, das im größeren Rampenlicht erstrahlt. — Bei des Burgtheaterstipendiaten *Kurt Klingers* avantgardistischem Stück *La Sera* hatte die Kritik alles oder nichts zu sagen — oder sie versagte. Was wir vorgesetzt bekamen, war mehr als Beckett oder Adamov, war eine Paraphrase um Tod und Liebe in einer blumenhaften Sprache, ein Gedicht, ein moderner «Tor und der Tod», ein Versuch, nur kein Drama. Ob es so weitergeht?

Die Stücke zweier Frauen aber, wo anders als im Keller, erhielten einhellig die Zustimmung der Kritik. Uraufführungen wie die zwei hier zuletzt genannten gaben dem Theater, was des Theaters ist, brachten Einfall und Zeittendenz und zimmerten mit ihnen ein gutes, wetterfestes Stück. In der Schauspielerin *Beatrice Ferrolis* Erstling ragen eigentlich nur Leitern in den Himmel (im Kleinen Theater in der Josefstadt) und auf der winzigen Bühnenfläche kommt eine Auswahl der Verstorbenen, deren Namen mit C beginnt wie Julius Cäsar, mit den Lebenden zusammen, und was sich hier begibt an Komik und Liebe, das schafft eine lebendige, witzige Konversation, die Unterhaltung bietet bis zum Schluß. Ein unbeschwertes Stück, geschaffen für das Vergnügen der Zuschauer, mit außerordentlicher Begabung nur so hingeschrieben. Stärkere Akzente trägt das bei einem Preisausschreiben des Theaters der Courage ausgezeichnete Stück einer ebenfalls noch unbekannten Autorin. *Das Leben meines Bruders* von *Lyda Winiewicz* ist dem Rassenproblem gewidmet und löst es auf originelle und spannende Art zwischen drei Studenten in einem amerikanischen Wohnwagen am Rande einer Universitätsstadt der Nordstaaten. Mag sein, daß dem Stück mit Recht das Überwuchern der Auseinandersetzung vorgeworfen wird, ist es doch in seiner anständigen Tendenz und seiner ernsten erschöpfenden Behandlung des Themas ein wesentlicher Beitrag zum modernen Zeittheater, das wir nicht als Stätte undramatischer Experimentiersucht oder vager Weltdeutungsversuche empfinden.

Ein halbes Jahr Wiener Theater! Es fehlen nicht Vielfalt und Tiefe, aber daß zur Planung eine große, glückliche, schöpferische Konzeption komme, das wünschen wir wie immer.

*Siegfried Freiberg*

Die Jugend regt sich und versteht sich, wenn man ihr vorschlägt, Europa mit dem Faden der Kunst zu weben. Die großzügige Gastfreundschaft der Stadt Dijon gegenüber den einzelnen Hochschultheater-Gruppen hat ihr in der letzten Septemberwoche ermöglicht, dies zu tun.

Mit dem gewohnten Erfolg hat das Théâtre Antique de la Sorbonne *Die Perser* von Aischylos aufgeführt, in seiner vollkommenen Art, in der die Bezauberung einen das Wunder der Erscheinung eines weissagenden Königs — Darius — mühelos miterleben läßt und in der die Menschlichkeit von Aischylos zum Ausdruck kommt, dieses ewig jungen Alten, der das Unglück des Besiegten besingt, auch wenn dieser sein Feind ist.

Die zweite Vorstellung wurde vom Collegium Delphicum Mainz gegeben, das, zusammen mit der Stadt Dijon, diese Festspiele organisiert hat. Auf der Suche nach dem Allgemeingültigen spielt das Collegium Delphicum sonst vorzugsweise Aischylos oder Goethe. Diesmal brachte es *Kain* von Lord Byron zur Aufführung. Eine sehr schlichte Ausstattung in der Art des neuen Bayreuth bildete den Rahmen für Figuren einer gleichzeitig idealisierten und vermenschlichten Bibel. Denn es handelt sich um das Drama des Menschen an seinem Anfang und in seinem ersten Ausdruck: Kain, eine pathetische Figur, fragt sich über dieses Paradies «ohne Grenzen» und über das den Lebenden bestimmte Schicksal. Denn es handelt sich um die ersten Lebenden, um die, welche sich sogleich zur Arbeit, zum Leiden und zum Tod verdammt wissen, und die zum ersten Male die Liebe, die Verlockung, die Einsamkeit und die furchtbare Begierde nach Erkenntnis erfahren.

Dieses großartige Thema, an gewissen Stellen undankbar für die szenische Wiedergabe, wurde wahrhaft meisterhaft dargestellt, namentlich im langen Dialog, der den 2. Akt bildet. Darin führt Luzifer Kain mit sich in die Unendlichkeit des Raums, um ihm mancherlei zu enthüllen. Eine Sphärenmusik, der der Zuschauer mit entzücktem Staunen lauscht, begleitet sie, während das wechselnde Licht von unbekannten Sternen und Gestirnen die Person berührt oder verläßt. Muß man betonen, daß dieser himmlischen Reise in unserer heutigen Zeit eine besondere Bedeutung zukommt, und daß Kains Schrei «Erde, meine Erde!» prophetisch ist? Aber der Mensch kann nicht mehr zurück! Verirrt irrt er im Unbekannten umher, gestoßen durch den Geist der Erkenntnis, den Geist des Bösen der alten Genesis zufolge. Es ist zu Ende mit dem menschlichen Gesang, mit den Stimmen des Waldes, mit dem Schein der untergehenden Sonne oder mit den Freuden der Liebe. Durch den Mord an einem Bruder wird die Verbannung in die Welt kommen, und der Mensch wird der göttlichen Kraft nurmehr seine Schwäche gegenüberstellen können. — Auf diese Weise geht das Werk Byrons, dem das Collegium Delphicum seine wirkliche Dimension und eine unvermutete Tiefe gegeben hat, auf einen von der griechischen Antike verschiedenen Ursprung zurück, aber er stellt jedem von uns Fragen von brennender Aktualität.

Die Genuesen brachten *König Ödipus* von Sophokles, die Comédie de Bourgogne den *Prince Travesti* von Marivaux, das Jeune Théâtre de Paris *Casina* von Plautus, und schließlich führte das Jeune Théâtre de l'Université Libre de Bruxelles *Die Vögel* von Aristophanes auf.

Dies war die siebte Delphiade. Die achte wird an Ostern nächsten Jahres in der portugiesischen Universitätsstadt Coïmbra stattfinden.

*Marianne Stroumon-Orgels*