

Kulturelle Umschau

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **49 (1969-1970)**

Heft 7

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GEORGES BERNANOS

Zu den Gesprächen in Cerisy-la-Salle¹

Selten wurden von einem französischen Schriftsteller so viele Werke so schnell ins Deutsche übertragen wie von Georges Bernanos (1888–1948); obwohl sogar drei Romane in Taschenausgaben erhältlich sind – darunter der bedeutendste, *Monsieur Ouine* (deutscher Titel: *Die tote Gemeinde*, dtv) – lässt sich kaum behaupten, Bernanos sei so bekannt wie etwa André Gide, Paul Claudel, Antoine de Saint-Exupéry, Jean-Paul Sartre oder Albert Camus. Der Verfasser des *Tagebuchs eines Landpfarrers* war zwar nach dem Krieg in einem kleineren Kreis von vorwiegend religiös Interessierten stark diskutiert worden, doch heute wird er nicht mehr viel gelesen, schon gar nicht seine polemischen Schriften.

Allzuschnell auch wurde der Dichter, vielleicht unter dem Einfluss der über 500 Seiten umfassenden Darstellung des exemplarischen Christen von Hans Urs von Balthasar, in die Kategorie der religiösen Schriftsteller eingereiht, mit denen sich nur Gleichgesinnte auseinandersetzen. Dabei übersteigt seine Aussage den kirchlichen Raum, denn es handelt sich um eine elementare Auseinandersetzung mit dem Bösen in der Welt. Bernanos' Priester sind zumeist nicht Repräsentanten einer heilsgewissen Hierarchie, sondern suchende und in Versuchung geführte Menschen im Kampf um ihr Heil und das ihrer Mitmenschen.

Als erster hat Albert Béguin die ganze Tragweite des Werks erkannt und uns vermittelt; ihm verdanken wir die viele unveröffentlichte Texte offenbarende Monogra-

phie *Bernanos par lui-même* (deutsch in Rowohlt's Monographien), zahlreiche postume und kritische Ausgaben (darunter die in den Zürcher Junifestwochen 1951 unter Oskar Wälterlin uraufgeführten *Dialogues des Carmélites*) und die erste Sammlung von Briefen, die jetzt endlich in einer zweibändigen Ausgabe bei Plon erscheinen wird. Er auch hat das *Bulletin des Amis de Georges Bernanos* gegründet, in dem zahlreiche Texte und Briefe erstmals veröffentlicht wurden. Nach ihm hat Mgr. Daniel Pézeril das literarische Erbe verwaltet, und jetzt geht es über an des Dichters einzigen noch lebenden Sohn, Jean-Loup Bernanos.

Die Publikationen über den Dichter sind während der vergangenen zwanzig Jahre bereits ins Monumentale gewachsen, so dass Minard bereits eine eigene Bibliographie ausarbeiten lässt; in Frankreich sind beispielsweise gegenwärtig über 40 Doktorarbeiten aller Grade angemeldet, dabei lebt höchstens die Hälfte der Bernanos-Forscher dort. Das Interesse gilt heute weniger dem exemplarischen Christen, auch weniger dem politischen Kämpfer, viel mehr dem Schriftsteller, dessen komplexes Werk sich nur langsam erhellen lässt, als ob es sein innerstes Geheimnis (ich denke auch an die literarische Struktur) noch vor den modernsten wissenschaftlichen Methoden retten möchte, wenigstens bis diese voll entwickelt sind. Dass sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit Bernanos lohnt, steht heute ebenso außer Frage wie die Notwendigkeit einer neuen Lektüre, vor allem durch die junge Generation.

Die Zeit, da Bernanos eine innerkatho-

lische und französische Angelegenheit war, ist endgültig vorbei: dies wurde unter anderem offensichtlich am ersten grossen Bernanos-Kolloquium, das diesen Sommer in dem seit 1952 von Madame Heurgon-Desjardin mit grossem Talent organisierten Centre culturel international im Schloss von Cerisy-la-Salle (Normandie) durchgeführt wurde. Es war mustergültig vorbereitet und überlegen geleitet von Professor Max Milner (Dijon), der vor zwei Jahren im Verlag Desclée de Brouwer (Paris) eine grosse Monographie über Bernanos veröffentlicht hat, die unbedingt auch in deutscher Sprache vorliegen sollte.

Zu der zehntägigen Begegnung trafen sich gut drei Dutzend Bernanos-Spezialisten aus der ganzen Welt mit ebensoviel am Dichter interessierten Intellektuellen, vorwiegend aus Frankreich. In der von Beginn an herzlichen und offenen Atmosphäre wurden zahlreiche Vorträge gehalten, es wurde angeregt diskutiert, und in den Abendstunden liessen Freunde des Dichters in Gegenwart dessen Sohnes Jean-Loup ihre Erinnerungen aufleben: Michel Dard, Luc Estang, Mgr. Daniel Pézeril, Dom Paul Gordan, Pedro Octavio Carneiro da Cunha. Ausserdem führte Michel Estève (Paris), der seit einem Jahrzehnt die heute unentbehrlich gewordenen *Etudes bernanosiennes* herausgibt (Editions Minard, Paris), eine bewegte Diskussion über die beiden berühmten Bresson-Filme ein (*Journal d'un curé de campagne* und *Mouchette*), deren zweiter sich vom Text des Dichters so weit entfernt, dass der Schluss durch die Musik nachträglich «aufgehellt» werden musste.

Literarhistorische Fragen

Die literarhistorische und philologische Erforschung des Werks ist in vollem Gang, wie die wertvollen Beiträge von Hermann Hofer (Bern) über Barbey d'Aurevilly und Bernanos (vgl. Neue Zürcher Zeitung, Literatur und Kunst, 31. August 1969), von Joseph Jurt (Luzern) über Bernanos und Drumont zeigten. Yves Bridel, Dozent für

französische Literatur an der Handelshochschule St. Gallen, der vor drei Jahren eine grosse Studie über *L'esprit d'enfance dans l'œuvre de Georges Bernanos* vorgelegt hat (Minard, Paris), umriss in einem brillanten Referat das Verhältnis von Bernanos zu Jeanne d'Arc, und P.R. Leclerc (Versailles), der soeben eine Studie über *Monsieur Ouine* abgeschlossen hat, zeigte die innere Verwandtschaft zwischen Bernanos und Léon Bloy.

Im Frühjahr 1970 wird in der Bibliothèque de la Pléiade der erste von zwei Bänden *Ecrits politiques* erscheinen; obwohl diese Stellungnahmen zu den Ereignissen der Zeitgeschichte in ihrem polemischen Pathos bisweilen schwerverständlich sind und unzeitgemäss anmuten, dürfen sie nicht übergangen werden, denn sie stehen in innerem Zusammenhang mit dem übrigen Werk.

Auch eine zweibändige Sammlung der Briefe ist in Vorbereitung (bei Plon), dazu wird das Werk Bernanos' neu in Einzelausgaben aufgelegt: *Le lendemain c'est vous* mit einer Reihe bisher noch nicht in Buchform veröffentlichten Texten ist bereits erhältlich. Kritische Ausgaben und der bereits erwähnte *Calepin bibliographique* stehen in Vorbereitung, dazu sollen die Manuskripte in Paris in absehbarer Zeit wieder zugänglich gemacht und in Aix-en-Provence ein Informationszentrum über die gegenwärtige Forschung gegründet werden, das vielleicht das *Bulletin des Amis de Georges Bernanos* weiterführen wird.

Thematische Untersuchungen

Das Schwergewicht der Interpretation liegt gegenwärtig im Bereich der Thematik. Von André Espiau de la Maestre (Wien) wurde die tragische Struktur bei Bernanos im Vergleich zu Claudel untersucht, Mme Georges-Renard (Florenz) beleuchtete die Rolle der Frau, Bernard Guyon (Dekan der Faculté des Lettres in Aix-en-Provence) die Darstellung der äusseren Welt, Sven Storelv (Bergen) den Mythos des Weltuntergangs, Paul Gregor (Aargau), Autor

einer Zürcher Dissertation über das Zeitbewusstsein im Werk von Georges Bernanos, den «glücklichen Augenblick», der Karmelit Guy Gaucher (Orléans) die Rolle des Gebets, und Mgr. Daniel Pézeril (Paris), der Bernanos auf dem Totenbett betreute (man lese darüber seinen Bericht in *Georges Bernanos, Essais et témoignages*, «Les Cahiers du Rhône» 1949, herausgegeben von Albert Béguin), sprach über den Heiligen von Lumbres, das heisst den dritten Teil des Romans *Sous le Soleil de Satan*, dessen innerer Zusammenhang und dessen Verhältnis zum ideologischen Hintergrund der Jahre nach dem ersten Weltkrieg von Henri Giordan (Universität Fribourg) in einem fundierten Exposé aufgezeigt wurde.

Bemerkenswert ist der Umstand, dass neben Bernard Guyon auch der Leiter der Tagung, Max Milner, mit einer thematisch angelegten Studie zeigte, dass in der französischen Universität, die noch vor zehn Jahren fast ausschliesslich historisch ausgerichtet war, ein grosser Wandel eingesetzt hat, der so weit geht, dass in der neugegründeten, auf Experimente ausgerichteten Fakultät von Vincennes (Paris) vorwiegend die neue und neueste Kritik Gehör findet (hierzu mehr in meinem Bericht «Literatur und Unterricht» in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift).

Max Milner sprach vom Haus im Werk Georges Bernanos'. Allgemein ist das Haus der Ort des Schutzes, oft des Besitzes, und damit auch der Vergangenheit. Bernanos, Vorstand einer grossen Familie, hatte kein eigentliches Zuhause, war nie an ein Heim gebunden: ständig floh er alles Geschlossene, alles Festgefügte, alles Systemgebundene. Wer ihn etwas näher kennt, kann sich nur schwer vorstellen, dass dieser Mensch einst mit Versicherungen seinen Lebensunterhalt verdiente. Nicht ein Mensch der Geborgenheit war er – sie verbirgt uns allzuleicht vor dem Mitmenschen –, sondern des Risikos. Schreiben konnte er am besten im Café, im Bahnhofbuffet, im Bistro: dort, wo andere Menschen mit anderen Schicksalen ein- und ausgehen. Zahlreich sind in seinen Romanen auch die Jungen, die das «Heim» (zumeist ist es eben nur ein

Haus!) verlassen, um sich kopfüber ins Abenteuer zu stürzen: die beiden Mouchette, Steeny, Olivier, die erste Chantal... Das Haus birgt nicht nur die Schwachen, in ihm keimt auch die nagende Langeweile, das Verbrechen, die Sünde. Wenn bei Bernanos junge Menschen aufbrechen, einem ungewissen Schicksal entgegen, so um eine Bresche in der Mauer zu suchen, die sie in eine sinnlose Gegenwart einschliesst, ja ihre verbrecherische Tat, ihr Selbstmord, erscheint bisweilen als Akt der Hoffnung.

Monsieur Ouine

Nur einer bleibt fast ununterbrochen im Haus: der teuflisch neugierige Ex-Schulmeister Ouine. Seine lieblosen Blicke höhlen die ganze Umgebung aus. Das Haus, in dem er lebt, wird ein Haus des Todes, der auf die ganze Gemeinde übergreift: die Gemeinde ist tot – Bernanos selbst wollte dem Roman zuerst den Titel *Die tote Gemeinde* geben –, weil gewissenlos, weil ohne Gemeinschaft, nur noch aus Häusern bestehend, in denen die Indifferenz und damit die Sünde wuchert. Ouine verkörpert auf grossartige Weise den in die totale Gleichgültigkeit gesunkenen Intellektuellen, um den die Welt in Langeweile und Ekel vermodert, weil sich niemand mehr zu einer Tat aufrafft, das negative Abbild von Georges Bernanos: nur auf sich selbst bezogen, und damit zur inneren Leere verurteilt. Ouine hat seine Kindheit, hat sich selbst als Kreatur verloren und verführt den halbwüchsigen Steeny, der nach der Flucht aus der zweideutigen Atmosphäre des Hauses seiner Mutter im ehemaligen Sprachlehrer eine Art (Vater-)Gott erkennt.

Selbst die Stunde des Todes ist für Ouine keine Stunde der Entscheidung: «Ich bin leer [...] Ich sehe mich jetzt bis auf den Grund. Nichts behindert mehr meinen Blick, kein Hindernis mehr. Da ist nichts. Erwinnere dich an das Wort: nichts.» Und Bernanos fährt weiter: «Steeny hätte diese Stimme kaum erkannt, und wäre nicht die fette Hand gewesen, die sich jetzt weich in seine offene einpresste,

er hätte bestimmt zu träumen geglaubt. Denn Ouines Stimme schien durchaus nicht geschaffen, ein so schlichtes, ein so kindliches Gefühl auszudrücken, wie das des Staunens, eines sozusagen in reinem Zustand befindlichen, an seiner Quelle aufgefangenen Staunens, ohne jede Beimischung von Neugier oder Spottlust. Und Steeny selbst hatte nur sehr geringe Erfahrung mit einer solchen Seelenregung, der der Mensch einen glanzlosen Namen gegeben hat, wie allen Göttern, die er fürchtet. *Vom Staunen, wie von der Angst, kennt die Mehrzahl der Menschen nur die schillernde, seidig geflammte Oberfläche, wie sie flüssigen Abgründen eignet. Das doppelte Geheimnis bleibt in der Erinnerung der ersten Kindheit begraben, der Kindheit, die mit Milch reichlicher überladen ist als ein Kranker mit Brom oder Morphinum, der Kindheit ohne Wort und fast ohne Blick, übersehn von allen, unversehrbar – denn die Wiege ist minder tief als das Grab –.*» (Deutsch von Eckart Peterich, Hervorhebung von mir.)

Ouine ist nurmehr «Öffnung, ein Ra-

chen, weit aufgerissen nach allen Richtungen, und das mit Körper und Seele». Er hat das Böse in Gedanken getan, und jetzt, in der Stunde des Todes, bringt er nicht einen einzigen Gewissensbiss zustande. Die «Tür steht weit offen, die Flaschen sind leer, die Gifte in die Luft zerstreut»; Leben und Sprache waren für ihn ohne Geheimnis: alles wies ihn stets auf sich selbst zurück, und jetzt sucht er eine Ritze im Spiegel, doch findet er sie nicht.

*

Bernanos selbst hat *Monsieur Ouine* für sein grösstes Werk gehalten; wer *Die tote Gemeinde* neu liest, wird ein in seiner Form erstaunlich modernes und in seiner Aussage sehr «zeitgemässes» Werk entdecken.

Peter Grotzer

¹ 9.–19. Juli 1969. – Alle Vorträge und Diskussionen werden im Verlauf des nächsten Jahres bei Plon erscheinen. – ² Vergleiche auch den *Bernanos* von Michel Estève, Bibliothèque Idéale, Gallimard, Paris, 1965.

DIE SALZBURGER FESTSPIELE 1969

«In Salzburg nichts Neues», «Salzburgs Jedermann als Kraftlackel», «Mit Musik geht alles besser», «Rosenkavalier auf Hochdeutsch», «Atemholen vor 1970», so und noch pointierter lauteten die Überschriften der fast ausnahmslos kritischen Besprechungen der diesjährigen Salzburger Festspiele. Auch in Hinweisen auf das nächste Jahr, in dem das 50jährige Bestehen dieser, neben Bayreuth, wohl berühmtesten aller Festspiele gefeiert wird, klingen Vorbehalte auf: Ist es richtig, alle sechs grossen Mozart-Opern in den schon bekannten Inszenierungen der letzten Jahre auf den Spielplan zu setzen? Passt Verdis «Otello», den Karajan dirigieren und natürlich auch inszenieren will, wirklich in das Jubiläumsjahr? Wäre es nicht am sinnvollsten, man

würde 1970 an die wichtigsten Höhepunkte der vergangenen 50 Jahre erinnern, eine Art Retrospektive der Geschichte der Salzburger Festspiele geben? Zweifellos müsste darin Mozart eindeutig dominieren, in der Oper wie in den Konzertsälen, aber ich glaube, dass auch der grösste Verehrer dieses wohl grössten Genies, das es jemals gegeben hat, nicht hintereinander «Idomeneo», «Die Entführung», den «Figaro», «Don Giovanni», «Così fan tutte» und «Die Zauberflöte» hören möchte, besonders nicht in vollendeten Aufführungen, wie sie in Salzburg selbstverständlich sein sollten, und wie man sie in allzu dichter Folge kaum verkraften kann. Abgesehen davon sollte Salzburg, besonders wenn – wie es offenbar vorgesehen ist – die Preise

nochmals erhöht werden (heute kosten die besten Plätze für die Oper Fr.125.–, für Schauspiel und Kammeroper Fr.67.–, für die grossen Konzerte Fr.50.–, für den «Jedermann» Fr.42.–, für die Matinéen und Serenaden Fr.30.–) nicht nur Vollen- detes, sondern auch Aussergewöhnliches bieten, wie es in früheren Jahren viel mehr der Fall gewesen ist. Deshalb wäre es sehr zu begrüssen, die Festspielleitung würde sich für 1970 und für die Zukunft wieder mehr an die Konzeption der vergangenen Jahrzehnte halten (die Programme der Jahre 1920 bis 1964 sind zusammengestellt im Band «Festspiele in Salzburg» von Josef Kaut, Residenz Verlag Salzburg – eine sehr aufschlussreiche Lektüre!) und weniger auf die Art Leute Rücksicht nehmen, die schon jetzt Karten und Hotelzimmer für die dritte Festspielwoche bestellt, ganz egal, was dann gegeben wird, nur weil sich in jener Woche Karajans Wirken am meisten zu verdichten pflegt, und die Monate im voraus einen Tisch im Restaurant des «Goldenen Hirsch» reservieren lässt, um ja zu den Auserwählten zu gehören, die dort – übrigens ganz vorzüglich und in einem im Grunde genommen überhaupt nicht snobistischen Rahmen! – speisen dürfen.

Woher kommt die viele negative Kritik an den diesjährigen Festspielen und die etwas flaue Atmosphäre, die auch den begeisterten und getreuen Salzburg-Besucher umgeben hat? – An Theater wurden neu geboten: Mozarts «Così fan tutte», Raimunds «Der Alpenkönig und der Menschenfeind» und die beiden Einakter «Bastien und Bastienne» von Mozart und «La Serva Padrona» von Pergolesi. Der traditionelle «Jedermann» erlebte eine – nach der langen Ära Max Reinhardt-Helene Thimig – erstmals recht weitgehende Neuinszenierung durch Leopold Lindtberg, und eine der beiden grossen Sensationen vom Vorjahr, Cavalieris «Rappresentazione di Anima e di Corpo», wurde wegen des Umbaus der Felsenreitschule in die Kollegienkirche verlegt, wo das tief eindrückliche Werk noch besser zur Geltung kommt und hoffentlich einige Jahre wird

aufgeführt werden können. Ja, ich wage den ketzerischen Vorschlag zu machen: könnte dieses szenische Oratorium über das Leben und den Tod, das in seiner Schlichtheit den heutigen Menschen so sehr ergreift, nicht den «Jedermann» ersetzen, der trotz der deutlichen «Entpathetisierung» durch Lindtberg und der grossartigen Sprechkunst Ernst Schröders heute kaum mehr wirklich zu fesseln vermag? Jedenfalls schien mir das im grossen Festspielhaus so, und da ich von den vier Aufführungen, die ich seit 1950 sah, nur die erste am richtigen Ort, nämlich auf dem Domplatz sehen konnte, wo der einzigartige Schauplatz das Stück trägt, würde ich es nicht bedauern, wenn *diese* Tradition (1920 spielten Moissi, Werner Krauss, Heinrich George, Hedwig Bleibtreu, Helene Thimig mit und das Orchester leitete – Bernhard Paumgartner!) zum mindesten für einige Zeit unterbrochen würde.

Die zweite Sensation von 1968, Rossinis «Barbier von Sevilla» unter Claudio Abbado und mit der geistsprühenden Regie von Jean-Pierre Ponnelle, wurde mit grösstem Erfolg wiederholt, vor Häusern, die am schnellsten ausverkauft waren, diesmal mit Robert Kerns statt dem verhinderten Hermann Prey als Figaro. – Dass der Applaus nach dem, vor allem was die Inszenierung betrifft, sehr fragwürdigen «Don Giovanni» Herbert von Karajans spürbar weniger gross gewesen sein soll als nach Karl Böhms herrlichem «Fidelio» (wer *diese* 3. Leonoren-Ouvertüre miterlebt hat, wird das nie mehr vergessen!), spricht für das Publikum. Aber auch am «Fidelio», der dieses Jahr durch die Umbesetzung der Leonore durch Ingrid Bjoner statt der in dieser Rolle überforderten Christa Ludwig nur gewonnen haben dürfte, ist einiges an der Regie Günther Rennerts und vor allem an den Bühnenbildern Rudolf Heinrichs nicht überzeugend, auch wenn als Entschuldigung dasselbe angeführt werden kann, wie bei der Kritik am «Rosenkavalier»: diese unglückselige Bühne des Grossen Festspielhauses ist und bleibt viel zu gross, und man sollte in den meisten Fällen den Mut aufbringen, sie zu ver-

kleinern, das heisst nicht voll auszunützen (dass der Zuschauerraum so gross ist, ist schon recht, und für die Orchesterkonzerte eignet sich das neue Haus vorzüglich!).

Der diesjährige «Rosenkavalier» entsprach, was die Inszenierung Rudolf Hartmanns betraf, ungefähr der Vorstellung zur Eröffnung des Grossen Festspielhauses im Jahre 1960 (damals, 1963 und 1964 unter Karajan, 1961, wie dieses Jahr, unter Böhm), und es wurden auch wieder dieselben Bühnenbilder Teo Ottos verwendet. Neu waren die Sänger: Christa Ludwig als charmante, überaus herrlich singende Marschallin, Edith Mathis als bezaubernde, strahlende Sophie, die für die erkrankte Tatiana Troyanos eingesprungene, stimmlich wie als Figur genau richtige Gertrude Jahn als Octavian, Theo Adam als vielleicht nicht genug wienerischer und nicht überaus lustiger Ochs, der aber doch eine ganz prächtige Figur auf die Bühne stellte und dessen Stimme auch höchsten Ansprüchen genügt haben dürfte. Die grösste Bezauberung aber ging von dem wenige Tage später seinen 75. Geburtstag feiernden Karl Böhm aus, der mit seinen Wiener Philharmonikern diese schwierige Partitur zum Klingen und zum Blühen brachte, wie nur er es vermag. Darüber vergass man die eindeutig überdimensionierten Bühnenbilder und gewisse Übertreibungen der Regie – beides Konzessionen zweier bedeutender Theaterleute an die allzugrosse Bühne

Dass «Così fan tutte», nach der Vollkommenheit der Aufführungen unter Böhm/Rennert mit Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Hermann Prey, Waldemar Kmentt, Graziella Sciutti und Karl Dönch (1960–1964), betont anders gemacht werden müsse, war sicher ein richtiger Gedanke, aber diese Neuinszenierung war leider insofern doch verfehlt, als der Regisseur, der auch die sehr gelungenen Bühnenbilder und Kostüme entwarf, Jean-Pierre Ponnelle, zu sehr chargierte (was bei Rossini köstlich wirken mag) und der Subtilität der Musik Mozarts und des Werkes an sich kaum gerecht wurde. (Warum hat man nicht Giorgio Strehler dafür geholt, wie es einmal geplant war?) Dazu kam

noch, dass man einen sicher sehr begabten Japaner, Seiji Ozawa, als Dirigent berufen hatte, der alles, nur kein Mozart-Dirigent ist (wie sollte er auch?), und dass von den Sängern Walter Berry als Alfonso weit aus am besten war, Tom Krause als Guglielmo gut, Teresa Stratas als Despina, Rosalind Elias als Dorabella, Lajos Kozma als Ferrando recht und Anneliese Rothenberger als Fiordiligi überfordert. Schade, dass es sogar in Salzburg gegenwärtig nicht möglich zu sein scheint, dieses Wunderwerk Mozarts in einer wirklich guten Aufführung herauszubringen!

Gelungener, beim Versuch, neue Wege zu gehen, schienen mir die Inszenierungen von Ladislav Štros, der für «Bastien und Bastienne» und für die «Serva Padrona» kühne, popartige Bühnenbilder schuf, worin er die Personen – vor allem in Pergolesis Meisterwerklein – virtuos hin- und herführte. Wie sich die drehbaren runden Aufbauten im prächtigen Hof der Residenz gemacht haben, weiss ich leider nicht, da unsere Aufführung wegen des schlechten Wetters in den Carabinieri-Saal verlegt wurde, und dort bestand eine gewisse Diskrepanz zwischen dem betont modernen Stil der Aufführung und der barocken Umgebung. Von den fünf Sängerinnen und Sängern hatte lediglich Olivera Miljaković als Serpina Festspielrang, und die stumme Rolle des Vespone war mit Jaroslav Čejka auch nicht ideal besetzt. So verdienstvoll es ist, dass man sich in Salzburg der kleineren Werke Mozarts und ihm verwandter Komponisten ebenfalls annimmt, sollte das allgemeine Niveau dieser Aufführungen (siehe Kartenpreise!) genau so hoch und ausgeglichen sein wie das der grossen Oper.

Herrlichstes Theater, ein gutes Stück, beste Schauspieler (vor allem Josef Meinrad und Helmut Qualtinger), nette Bühnenbilder (Lois Egg), eine lustige Regie (Kurt Meisel), lebenswürdige Musik (die alte von Wenzel Müller; die dazukomponierte von Paul Angerer war viel zu pompös), wurde einem mit Ferdinand Raimunds «romantisch-komischem Original-Zauberspiel» «Der Alpenkönig und der Men-

schenfeind» beschert. Man war vergnügt, man unterhielt sich gut, man trug etwas mit nach Hause – solange in Salzburg solche Aufführungen möglich sind, lohnt es sich hinzufahren.

Auch zu den Konzerten, von denen mir persönlich die kleineren, bescheideneren lieber sind als die grossen, spektakulären im Festspielhaus. Programme, wie sie der hochverehrte Präsident der Festspiele, Bernhard Paumgartner, für seine Matinéen im Mozarteum zusammenstellt oder wie sie an den Serenaden in der Residenz erklingen – das ist Salzburg, wie es sein sollte und wie es hoffentlich auch immer

bleiben wird. Ich hörte da in zwei Konzerten bekannte und unbekannte Werke Mozarts: die Symphonien KV 114 und 200, das Klavierkonzert KV 467 (von Walter Klien meisterhaft gespielt), die Konzertarie mit Violinsolo KV 490, die Ouvertüre zu «Il Rè Pastore» KV 208, Sechs Deutsche Tänze KV 571, den Marsch KV 237 und die Colloredo-Serenade KV 203. Über solche Veranstaltungen berichten die Kritiker leider fast nie, obschon sie dem Kenner oft mehr bedeuten als die grossen Veranstaltungen, von denen jedermann spricht.

Daniel Bodmer

«ENDSTATION SEHNSUCHT»

Der Beitrag des Stadttheaters zu den Luzerner Musikfestwochen

Die Problematik, die darin liegt, im Rahmen eines musikalischen Generalprogramms, das vor allem grosse Namen der Konzertwelt, grosse musikalische Tradition und vereinzelte Vorstösse in Richtung auf die neue Musik umfasst, auch eine Theateraufführung anzubieten, ist nicht gering. Soll man sich – auch da – an die grossen Interpreten halten? An die grosse Tradition des Repertoires? Oder die besondere Anstrengung auf einen Vorstoss konzentrieren, der als Wagnis und Experiment zu würdigen wäre? Wie die Dinge liegen, lässt sich ein taugliches Rezept kaum finden. Es bleibt dem Intendanten des Luzerner Stadttheaters anheimgestellt, wie er die Aufgabe von Jahr zu Jahr lösen will. Zu vermeiden ist dabei allerdings nicht, dass jede dieser Inszenierungen nicht allein für sich, sondern auf den Rahmen des Generalprogramms bezogen betrachtet wird. Denn das Theater führt, als eine gesellschaftliche Realität, kein Inseldasein: es ist Rechenschaft, Zwiesprache, Gegenwelt mit sehr genauen Bezügen – oder es müsste das wenigstens sein.

Wollte man die Wahl des Dramas «Endstation Sehnsucht» von *Tennessee Williams* unter diesem Gesichtspunkt betrachten und also fragen, inwiefern die «Problematik des Südens», die darin auf eindrückliche Weise gestaltet ist, im Hinblick darauf zu interpretieren sei, so käme man allerdings auf sonderbare Deutungen. Blanche, die gefährdete, die scheiternde Hauptfigur des Stücks, verkörpert ja die untergegangene Herrlichkeit, die feine, kultivierte Lebensart von einst, mit einem Wort: sie ist das, was von einer aristokratischen, vornehmen Gesellschaftsschicht übriggeblieben ist. Das Gut, auf dem sie zusammen mit ihrer Schwester aufwuchs, ist verloren. Der gute Ruf ist verloren, die Fassade eingestürzt. Blanche sucht Schutz und Unterschlupf bei ihrer Schwester, die den vierschrötigen Polen Kowalski geheiratet hat und mit ihm in einem Arbeiterviertel von New Orleans wohnt, in der Nähe der Endstation jener Strassenbahnlinie, die den Namen «Sehnsucht» trägt. Aber in diesem letzten Refugium zerbricht Blanche. Statt der aristokratischen Gesellschaftsordnung

findet sie da vollends das Ordinäre, Grobe und Plumpe statt der kulturellen Werte, denen sie nachträumt, schwitzende Leiber und Lüsternheit. Ihr Leben ist von allem Anfang an eine Flucht vor den Realitäten. Nicht ins verlorene Paradies findet sie zurück, sondern in die endgültige Illusion, den Wahn. Blanche Dubois' Weg endet in der psychiatrischen Klinik. Im Programmheft wird auf die umfassende Gegenwart ihres Konflikts hingewiesen. Es gehe da nicht allein um inneramerikanische Probleme, sondern um den Konflikt zwischen den Wunschträumen des Menschen und der Realität, mit der ihn das Leben konfrontiert. Es gehe um den Gegensatz zwischen dem modernen Menschen, der in den «bienenkorbartigen Anhäufungen von Zellen» im Wohnblock zu leben verurteilt sei, und dem Menschen des vorindustriellen Zeitalters, den Williams in seinen zarten, schwachen, lebensuntüchtigen Gestalten aus dem Süden darstelle.

Auch wenn man sich dieser Argumentation nicht verschliesst, wird man doch feststellen, dass diese Art von Konflikt in der Alten Welt weit weniger virulent ist. Was nun die Luzerner Inszenierung von «Endstation Sehnsucht» betrifft, so möchte man gar behaupten, das architektonische Argument aus dem Programmheft liege schief. Das Stadttheater an der Reuss wird umgebaut; man spielt derweil in der Aula der neuen Kantonsschule am Alpenquai, und die Grosszügigkeit dieser modernen Schulanlage, die weiten freien Plätze und die formale Spannung zwischen den konstruktiv strengen Baukörpern der Schultrakte und der in Sichtbeton freier gestalteten Aula sind Ausdruck einer Wirklichkeit, in der sich das Drama von Tennessee Williams ein wenig seltsam und antiquiert ausnimmt. Das Stück, in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg ein sensationeller Erfolg, wirkte schon damals, verglichen mit den führenden Entwicklungen im zeitgenössischen Theater, in seinen dramaturgischen Mitteln konventionell. Aber Williams ist ein brillanter Techniker, ein Dramatiker von unerhörter Intensität der szenischen Vergegenwärtigung. Das wird auch in der

Inszenierung, die *Kraft-Alexander* im leicht überladenen, jedoch zweckmässigen und im Lokalkolorit genau stimmenden Bühnenbild von *Domi Hahn* mit vorzüglichen Schauspielern realisiert hat, von Anfang an sichtbar. Wenn die Faszination dennoch nicht vollkommen ist, wenn das Interesse eher erlahmt und dem Zuschauer immer deutlicher bewusst wird, dass wir es da doch eher mit der «Problematik des Südens» und weniger mit einem allgemeinen und umfassenden Konflikt zu tun haben, so liegt das einerseits daran, dass die Aufführung zu wenig gestrafft ist. Andererseits – und das gibt den Ausschlag – vermittelt die Darstellerin der Blanche eine höchst virtuose, aber eben darum auch im Menschlichen weniger stark berührende Interpretation der Rolle. *Sibylle Dochtermann* ist im ganzen mehr exaltiert als gebrechlich im Seelischen; es wird nie deutlich genug, welche Wurzel ihre Verstörtheit, ihr Grosstun, ihre Fäseleien haben. Da bleiben denn die Vorboten des Zusammenbruchs, die sie glänzend und mit unbestreitbarem Können spielt, allzu äusserlich. Man sieht zu wenig durch sie hindurch auf den Grund: auf die Verlorenheit eines Menschen, dem die ihm gemässe Umwelt, der Lebensstil und die eigentliche Heimat abhanden gekommen sind. In Stella, der Schwester, hat Williams ein Gegenbeispiel gestaltet: Stella hat sich von ihrer vornehmen, kultivierten Jugend entschlossen getrennt. Sie lebt mit Kowalski, dem vierschrötigen Mann, ohne alle Romantik und ohne sublimere Regungen. Sie nimmt die Unordnung der Umgebung in Kauf, sie stösst sich nicht weiter an den grässlichen Pokerabenden der Männer, sie geht mit zum Kegelschub und hat die Gabe, die Dinge zu nehmen, wie sie eben sind. *Dinah Hinz* gestaltet diese an und für sich anspruchslose Rolle sehr wahr, sehr echt und nicht ohne feinere Differenzierungen. Ihr Partner – und zugleich die überragende Leistung des Abends – ist *Traugott Buhre* in der Rolle des Stanley Kowalski. Seine strotzende Selbstsicherheit überzeugt rundum; aber sie macht zugleich auch deutlich, wo genau der Ort der Blanche wäre, wie sie Williams meint: nicht in

der Exaltiertheit, sondern in jener vollkommenen Verzagtheit, die aus purem Selbstschutz und durchsichtig genug immer neue Fiktionen produziert.

Die ansprechende Leistung des Ensembles verdient den Beifall, den das Publikum bereitwillig spendet. Aber auch wenn sich die Inszenierung Kraft-Alexanders zu den Musikfestwochen 1969 sehr wohl sehen lassen darf, wenn sie sehr wohl den Vergleich mit früheren Inszenierungen zu diesem Anlass aushält und vielleicht sogar mit Auszeichnung besteht – problematisch bleibt die Funktion des Theaters in diesem Fall nach wie vor. Ich frage mich, ob es nicht Möglichkeiten gäbe, die es rechtfertigten, aus dem Schema auszubrechen. Wäre Luzern nicht, mehr als jede andere Schweizer Stadt, dazu berufen, die Tradi-

tion des Welttheaters wieder aufzunehmen? Des Welttheaters in der besonderen Ausprägung, wie sie zum Beispiel Renwart Cysat verkörpert. Man braucht ja, wenn man die «Nähe» Salzburgs fürchtet, nicht durchaus Hofmannsthal zu spielen. Es ist nur so, dass eine Aufführung wie «Endstation Sehnsucht» (ausserhalb des Zusammenhangs eines Spielplans, isoliert als Beitrag des Stadttheaters zu den Musikfestwochen) ebenso wie jede andere konventionelle Aufführung, die sich etwa noch denken liesse, niemals die Überzeugungskraft erreichen könnte wie eine kluge und ganz bewusste Neubelebung der Traditionen, die ein Hans Salat, Zacharias Bletz und vor allem Renwart Cysat begründet haben.

Lorenzo

KUNSTSCHÄTZE AUS JAPAN

Zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus

Gewiss ist die Schau «Kunstschatze aus Japan», die noch bis zum 19. Oktober im Zürcher Kunsthaus zugänglich bleibt, in den grösseren Rahmen einer Reihe von Veranstaltungen einzuordnen, mit denen dieses Institut seit mehreren Jahren das künstlerische Schaffen aussereuropäischer Kulturkreise zur Darstellung gebracht hat. Dennoch nimmt – wie mir scheint – gerade diese Darbietung eine Sonderstellung ein, spürt sich doch der europäische Betrachter bei aller Fremdartigkeit der präsentierten Werke von etwas Verwandtem angerührt. Er empfindet bereits nach einem ersten Rundgang die Spiegelung einer «Kunstgeschichte» in jenem engeren und strengerem Sinn, wie sie ihm aus der Auseinandersetzung mit dem eigenen künstlerischen Erbe vertraut ist. Er findet sich also nicht in erster Linie mit der ethnographisch zu erfassenden, anonymen form-schöpferischen Leistung eines fernen Kul-

turraums konfrontiert, sondern vielmehr mit den Zeugnissen einer vielhundertjährigen Tradition, die den «Kunst»-Charakter des Geschaffenen in einer konsequenten Weise bewusst definiert hat, wie das bei uns wohl nur in der Zeit des Hellenismus und dann wieder seit der Renaissance der Fall war. Diese Tradition, die bezeichnenderweise von früh an die Begriffe des «Kenners» und des «Sammlers» mitbedingte, lässt die japanische Kunstgeschichte über weite Epochen hin geradezu als Künstlergeschichte interpretieren.

Nun ist aber der sichtende und bewahrende Anteil der Kenner und Sammler am Bild dieser Kunstgeschichte in der Zürcher Ausstellung noch besonders betont dadurch, dass sämtliche gezeigten Werke aus japanischem Besitz stammen und Leihgaben einerseits des kaiserlichen Hofes, staatlicher Institutionen sowie einer Reihe von Museen und bedeutender Privatsamm-

lungen, andererseits der wichtigsten Kultstätten des Reiches sind. Mit Ausnahme der durch die Archäologie erschlossenen Zeugnisse der Prähistorie (die nur 13 von insgesamt 116 Nummern des Katalogs beanspruchen) handelt es sich also durchwegs um Arbeiten, die – meist schon seit ihrer Entstehungszeit – vom Kaiserhaus, von der Aristokratie und von den Würdenträgern der Religionen als «klassische» Ausprägungen einer «hohen» Überlieferung empfunden wurden.

Damit ist angedeutet, was im Kunsthaus nicht gezeigt wird: «Hohe» Überlieferung bedeutet ja hier im soziologischen Sinn, dass diese Kunst das Selbstverständnis der adeligen und priesterlichen, später auch der grossbürgerlichen Bildungsschicht verwirklichte und mithin wesentlich geprägt war von einer immer wieder erneuten Auseinandersetzung mit der chinesischen Kultur. Der ganze weite Bereich der japanischen «Volkskunst», jene Formwelt, die aus den Bedürfnissen des Brauchtums von Bauern, Handwerkern und Kriegern gewachsen ist, wurde aber ausgeklammert. Gerade sie könnte jedoch sehr oft die innere Notwendigkeit verstehen lassen, mit der bei einer neuen Begegnung mit dem Chinesischen die Assimilation und Umformung des festländischen Vorbilds erfolgte. Ausserdem müsste ihre Anschauung jenen befremdlichen Eindruck eines abrupten Bruchs zu Beginn der geschichtlichen Epoche, der sich jetzt einstellt, verhindern: die Unbekümmertheit zugriffiger plastischer Erfindung, welche die Terrakotten der letzten prähistorischen Phase (Tumulus-Periode) kennzeichnet, lebt in ihr als Substrat der japanischen Kultur weiter. Dass ihre in gewissem Sinn «geschichtslosen» Ausformungen nicht ins Blickfeld des japanischen Kenners rücken, wäre ein Beleg mehr dafür, wie sehr dessen Verhältnis zum bildnerischen Erbe kunsthistorisch ausgerichtet ist. Es stellt sich dabei die Frage, ob es wohl einer unbewussten Inkonzession oder einer Konzession der japanischen Veranstalter entspringt, dass sie überhaupt die prähistorischen Zeugnisse miteinbezogen haben. Zur Gegenwart hin

wurde jedenfalls rigoros die ganze Phase einer langsamen Adoption abendländischer Formen nicht mehr zur hohen Tradition japanischer Kunst gerechnet und weggelassen. Ebenfalls weggelassen ist übrigens jener weite Bereich, der zuerst fruchtbare Impulse in der anderen Richtung, also von der japanischen in die europäische Kunst hinein, ausgelöst hat: nämlich der Farbholzschnitt. Dass seine Hauptwerke hier eher als bekannt vorausgesetzt werden können, mag die Überlegung der Kunsthausleitung sein. Ob bei den japanischen Betreuern wohl auch das Gefühl mitgespielt hat, dass in der Kunst des «Ukiyo-e» die Grenzen zur Volkskunst und ihrer Drastik fließend sind?

Gerade die Vermeidung jeglicher Drastik scheint mir nämlich eine wesentliche Konstante dieser Hochkultur zu sein, die sich zu allen Zeiten das Ideal der Verhaltnenheit, Beherrschung und Sammlung als Massstab setzte. Wenn eine Erfindung wie der expressive Triumph des Dämonenbezwinners Tamon-ten in einer Skulptur des 12. Jahrhunderts diese Behauptung zunächst zu widerlegen scheint, wird man schnell inne, dass sich hier eine ritualisierte Gebärde und maskenhafte Mimik repräsentiert, also doch wieder eine Spielart regelhafter Beherrschung mit Beziehungen zum Bereich des Theaters. Allerdings lässt sich nicht verkennen, dass ein Zug zum drastisch Phantastischen oder derb Realistischen als heimlicher Gegenpol des hohen Ideals immer latent gegenwärtig bleibt und eine schöpferische Spannung erzeugt. Ihr verdanken vor allem jene Werke ihren lebendigen Charme, in denen sich ein episch-erzählerisches Element ohne einengende theologische Rücksichten verwirklichen durfte: die Querrollen-Malereien der Gattung «Yamato-e». Im Grunde nehmen diese Darstellungen jedoch allein schon vom äusseren her eine Sonderstellung ein. Sie sind auf Bildfolge, auf Handlungsablauf, also auf ein dynamisches Konzept ausgerichtet. Ist es aber nicht vielmehr die Verdichtung ausgewogener Zuständlichkeit, die den Hauptzug der japanischen Kunst bestimmt? Einer Zuständlichkeit,

die beim Betrachter die Bereitschaft voraussetzt für jene Versenkung, welche die Begegnung mit dem Kunstwerk für den japanischen Vornehmen immer war: ein Akt der Meditation.

Diese Sinngebung der Kunst kommt allerdings in einer Ausstellung westlichen Zuschnitts nur mittelbar zum Ausdruck. Sie bedingt die Isolierung des Kunstwerks als Einzelwesen und damit letztlich den räumlichen Rahmen der japanischen Architektur. In der Tat gibt es keine Kunstgattung und kaum ein einzelnes Stück in der künstlerischen Tradition dieses Landes, das nicht heimlichen oder offenen Bezug hätte zur sakralen oder profanen Architektur. Dass dieser Aspekt in der Temporärschau eines europäischen Museums nicht zur Darstellung gebracht werden kann, liegt auf der Hand.

Da aber der Akt der Meditation das innere Motiv dieser Kunst ist, bestimmt er nicht nur die nachschöpfende Versenkung des Betrachters, sondern in fast noch höherem Masse die eigentliche Schöpfung selbst. Das gilt sogar – oder vor allem? – für jene Werke, die scheinbar am ehesten einer blitzschnellen, spontanen Inspiration entsprungen sind, nämlich die faszinierenden Schriftrollen der Zen-Priester, die in ungeschlachtem, raschem Auftrag Schriftzeichen zu ungeheuer spannungsvollen Gebilden fügen. Es war wohl eines jener grossartigen und fruchtbaren Missverständnisse der Kunstgeschichte, das die Maler des amerikanischen «action painting» diese Schriftbahnen bei der begeisterten Entdeckung als eine Art «écriture automatique» lesen liess; erweisen sie sich doch im Zusammenhang dieser Ausstellung als endliche Entladungen einer langanhaltenden Spannung und Konzentration, die bei der Niederschrift unter vollständiger Kontrolle jede Schlaufe, jeden Schatten so und nicht anders setzen liess.

Meditation, Sammlung, Beherrschung – das sind Grundeigenschaften im schöpferischen Genius der Japaner, die mit erstaunlicher Konstanz über mehr als ein Jahrtausend hin ihre unangefochtene Geltung bewahrt haben und letztlich auch heute noch

das innerste Wesen dessen ausmachen, was japanische Künstler zur Weltkunst unserer Gegenwart beitragen. Wäre es ihr Walten allein, wäre es nur gerade die spezifisch japanische Formensensibilität, die sich in den Werken der Zürcher Ausstellung zum Ausdruck brächte, dann könnte diese nicht jenen intensiven Eindruck der Spiegelung einer klar fassbaren Kunstgeschichte vermitteln. Geschichte bedingt Wandel: Wandel der Ideen, der geistigen Haltung, des Lebensgefühls; Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse und politischen Konstellationen; Wandel der wirtschaftlichen und technischen Möglichkeiten. Japan hat diesen Wandel mannigfach erfahren, und er manifestiert sich in den Kunstwerken der Epochen, wenn auch – gemessen an den hektischen Brüchen und Schüben der europäischen Kunstgeschichte – eigenartig verhüllt und gemildert durch die zähe Macht der Konstanz.

Ungemildert freilich und von wahrhaft revolutionärem Ungestüm nimmt sich der Beginn dieser Geschichte aus. Ein faszinierendes Phänomen: Mit dem Einströmen des Buddhismus um 600 ist – ohne Vorspiel oder Auftakt – auf einen Schlag dessen ganze Bildwelt da, und nach spätestens drei Generationen finden wir das Inselreich bereits als eine der schöpferischen Hauptprovinzen des internationalen T'ang-Stils in Ostasien wieder. Seine Stellung ist so bedeutend, dass wir aus seinem Schaffen eine gültige Anschauung der Leistung dieser Zeit gewinnen können, da in China selbst die Buddhistenverfolgung des 9. Jahrhunderts unzählige Werke vernichtet hat. Dieser Aufstieg innert eines Jahrhunderts von einer urtümlich prähistorischen Zivilisation zum mitschöpferischen Glied einer reifen (nicht etwa archaischen!) Hochkultur findet wohl nirgends in der Kunstgeschichte eine Parallele. Ist es ein Zufall, dass das lediglich an den Aufstieg Japans vom mittelalterlichen Feudalstaat unter die imperialistischen Industriemächte des ausgehenden 19. Jahrhunderts denken lässt?

Das zweite Phänomen, das mich besonders fasziniert hat, ist der Modellfall

einer «Renaissance» (wie man das mit unseren Begriffen wohl bezeichnen müsste): Die Kamakura-Zeit des 13. Jahrhunderts brachte als Grossaufgabe für die Künstler des Reichs die Restaurierung der kurz zuvor durch Krieg versehrten Tempel von Nara und ihrer Bildwerke. Dies führte zu einer Wiederbelebung der ein halbes Jahrtausend zurückliegenden Formwelt der T'ang-Zeit. Zugleich knüpften sich nach 300 Jahren der Abschlüssung neue Beziehungen zur chinesischen Kultur, intensiviert noch durch die Zuwanderung chinesischer Gelehrter und Künstler auf der Flucht vor den Mongolen. Dies zusammen begründete den männlichen, strengen Stil eines (relativen) Realismus unter den Minamoto-Shôgunen. Man fühlt sich

wirklich erinnert an das Italien der Frührenaissance mit seinen Condottieri, seinen archäologischen Interessen und den neuen Beziehungen zur Kultur des von den Türken bedrängten Byzanz.

Damit sei nicht etwa auf eine Paralleltät der Kunstgeschichte Europas und Japans hingewiesen; sie existiert nicht. Dass ähnliche Bedingungen zu vergleichbaren Abläufen führen, ist zwar eine fesselnde Erscheinung. Im ganzen aber folgt die Entwicklung in Japan eigenen Gesetzen. Dass wir sie aufspüren und studieren können, und zwar durchwegs in Hauptwerken, die sonst nur in der Literatur zugänglich sind, ist ein unschätzbare Verdienst der Zürcher Ausstellung.

Klaus Speich

RADIERUNGEN REMBRANDTS IM ZÜRCHER MURALTENGUT

Vor 300 Jahren ist, von den Zeitgenossen fast vergessen, der niederländische Maler Rembrandt Harmensz van Rijn gestorben. Mehrere Museen nehmen das Datum zum Anlass, sich mit seinem Schaffen auseinanderzusetzen. Mit Nachdruck sei hier hingewiesen auf eine bedeutende Ausstellung, mit der in Zürich ein wesentlicher Teil seines Lebenswerks präsentiert wird.

Es ist wohl einer breiteren Öffentlichkeit kaum bewusst, dass der Bund Eigentümer einer international bedeutenden Kollektion von Rembrandt-Radierungen ist. Mit wenigen Ausnahmen sind in der graphischen Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule alle Blätter des Gesamtœuvres vertreten, und zwar in gutem, zum Teil sogar sehr gutem Zustand. Von einigen der Drucke besitzt Zürich bessere Exemplare als selbst das Rijksprentenkabinet in Amsterdam. 1956 wurde – aus Anlass des 350. Geburtstags – diese Sammlung zuletzt in der Galerie der ETH ausgestellt. In diesem Jahr nun konnte in Zusammenarbeit mit der Stadt Zürich eine Auswahl von immerhin 132

Nummern in den Räumen des Muraltengutes zu einer Schau vereinigt werden, die noch bis zum 12. Oktober dem Publikum offensteht.

Eigentümlich, was nur schon der Wechsel von den zweckgerichteten Ausstellungskojen ins möblierte, belebte Interieur eines aristokratischen Hauses zu bewirken vermag! Der didaktische Charakter, der der letzten Ausstellung ohne alle Absicht anhaftete, ist vergessen. Die Werke beginnen zu leben und zu atmen, da sie nun nicht mehr in einem ausgesparten Reservat der Gesellschaft zelebriert werden, sondern scheinbar mitten ins Leben einbezogen sind (dass das in diesem Fall auch nur eine Fiktion ist, steht auf einem anderen Blatt).

Um so intensiver ist aber der Eindruck von Echtheit und Unmittelbarkeit, der von den frischen Proben der Radiernadel Rembrandts oft soviel selbstverständlicher ausgeht als von einem nachgedunkelten, von fremder Hand restaurierten Gemälde. Die getroffene Auslese deutet in gültigen Proportionen die Spannweite und Fülle des

gesamten Oeuvres an. Sie lässt die Wandlung und Entwicklung verfolgen vom Virtuosen und Brillanten zum Schlichten, aber tief Mitgelebten und Gelittenen, die ja zugleich auch den Weg vom reichen jungen Modemaler zum alten, kranken und verkannten Künstler andeutet. Sie beleuchtet Miniaturhaftes und Bildmässiges, Intimes und Repräsentatives; sie erweist die Möglichkeit warmer, malerisch verwobener Dunkelheit und metallisch präzi-

ser, kühler Zeichnung, hauchzarter Ritzung und expressiven Reissens. Vollends bringt sie das – im eigensten Sinn des Wortes – Umfassende seiner Bildwelt zur Darstellung: Sie reicht vom Bildnis und Selbstbildnis über das Figurenbild zu biblischen und mythologischen Szenen und schliesslich zur Landschaft und zum Stilleben.

Klaus Speich

ANGELSÄCHSISCHE ZEITSCHRIFTEN

I

Ein teilweise unklarer Artikel von A. Williams (*German Life and Letters [GLL]*, 22/2, Jan. 1969) lässt sich etwa so zusammenfassen: Thomas Mann entwickelte sich zwischen 1914 (*Gedanken im Kriege*) und 1916 (*Carlyles Friedrich*) vom überzeugten Nationalisten zum weltbürgerlichen Kulturdenker. Begründete Mann zuerst noch die Notwendigkeit einer deutschen Behauptung gegenüber der politischen Umwelt mit dem Widerstand einer ganzheitlichen Kultur gegen eine intellektuell orientierte Zivilisation, so musste er zusehends seine Vorstellungen vom gesunden deutschen Militarismus und eines einigenden Deutschtums der Kunst ändern, bis sein Denken ums Menschliche schlechthin kreiste und dieses als einzig wertvolles Bemühen in den Vordergrund rückte.

In der ersten Nummer einer von der Philosophischen Fakultät der neuen Universität von Kent (Canterbury) herausgegebenen Zeitschrift, die halbjährlich erscheinen soll (*20th-Century Studies [TCS]*, März 1969), untersucht H. M. Ridley Parallelen zwischen Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) und der Form nationalsozialistischer Ideologie, die sich in Alfred Rosenbergs *Mythus des 20. Jahrhunderts* (1930) kundtut. Da finden sich

Gemeinsamkeiten in der Anerkennung von deutschem Glauben und deutscher Kunst, in der Ablehnung europäischer, das heisst nicht-deutscher Formen des Glaubens und der Kunst. Nun übertrug Rosenberg solche Kriterien bedenkenlos auf die politische Ebene, was Mann nicht tat; erst recht war für Mann die Widerspiegelung völkischer Forderungen in Kunst und Glauben unvorstellbar: er wusste sehr wohl um den Unterschied in der deutschen Kunst zwischen europäischen Traditionen und einem volksnahen aber begrenzten Schaffen «zum Lobe des Deutschtums».

Ridley muss darauf verzichten, Manns Stellung im Jahre 1930 näher zu belegen. Etwas davon erfahren wir durch Wesley V. Blomster (*GLL*, 22/2, Jan. 1969). Dieser beleuchtet die Zusammenhänge zwischen Manns politisch-kosmopolitischer Haltung um 1930 und der Aufnahme seiner Wagner-Gedenkrede vom 10.2.1933, besonders im sogenannten «Münchener Manifest» (16./17.4.1933). Wenn Mann seine dankbare Anerkennung dessen, was Wagner ihm bedeutete, mit einer freimütigen Bezeichnung der Grenzen von Wagners Leistung verband, so trat er denjenigen zu nahe, für die Wagner zum Kreise «wertbeständiger deutscher Geistesriesen» gehörte. Da Mann seiner Verpflichtung gemäss auch in Amsterdam, Brüssel und Pa-

ris über Wagner sprach, konnte seine Ansicht um so eher als Verrat an der deutschen Sache angeprangert werden; gegen diese Deutung wehrten sich Heinrich Wiegand (*Bund*) und Willy Schuh (*NZZ*).

Joyce Carol Oates (*Southern Review* [SoR], 5/2, Frühjahr 1969) stimuliert zu neuer Lektüre von *Doktor Faustus*, ob schon ihre Betrachtungen nicht neu sind, und man möchte wieder an Manns Gestaltung einer unerhört vielfältigen Welt das richtige Hören, Sehen, Verstehen lernen. Die Autorin bietet eine gute Darstellung der hermetischen und komplex-assoziativen Welt Leverkühns und der faustischen, Nietzscheschen und Schopenhauerschen Formen des Willens und des Lebens; sie erinnert etwa an die zahlreichen Doppelfiguren und an die Vielschichtigkeit der Zeit: die Zeit Leverkühns ist nicht die des schreibenden Zeitblom, Manns oder des Lesers.

In *GLL* (22/1, Okt. 1968) widmet Charlotte Jolles einige Seiten der Gestalt der Sesemi Weichbrodt. Deren energische Behauptung im Schlusskapitel von *Buddenbrooks* ist ein Gegengewicht zum «Verfall einer Familie», ganz im Sinne der Natur von Sesemi auch an den andern Stellen, wo sie ihre untergeordnete und doch bedeutungsvolle Rolle spielt.

II

Albert Guerard betont die Erzählstruktur und den Erzählton von *Bleak House*, nicht die soziale Aussage des Romans oder dessen Symbolik. Er bewundert Dickens' Beherrschung einer Leserschaft, die monatelange Ritardandi in Kauf zu nehmen bereit war, während das Werk in Fortsetzungen erschien. Sein feinfühligere Aufsatz wirft Licht auf den gekonnten Einsatz von Esther als erzählender Person sowie des «roving conductor» als Berichterstatter, der sein zunehmendes Wissen, seine wachsende Teilnahme in ruhig-überlegener und oft ganz unrhetorischer Art vermittelt.

Seine Überschrift «Appearance and Reality in *Middlemarch*» (*SoR*, 5/2, Früh-

jahr 1969) bezieht Frederick Willey auf die zwischenmenschlichen Beziehungen und das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in einem geistigen Klima, das durch Reform und (nicht nur progressivistische) Wandlung gekennzeichnet ist. Willeys solider Beitrag zeigt, wie George Eliot ihre Figuren, für die sie unparteiisches Verständnis befürwortet, durch eine unterschiedliche Mischung von Klarblick und Täuschung differenziert, in der Selbstbeurteilung wie im Einschätzen der Umwelt. Die in der Realität Befangenen kennen keine andere Dimension; doch wer sich bemüht, die Alltagswirklichkeit zu transzendieren, schafft für sich die Möglichkeit schmerzhafter Desillusionierung.

In einem anregenden, fast überbefrachteten Aufsatz (*Critical Quarterly* [CQ], 10/3, Herbst 1968) geht Tony Tanner der leitmotivischen Aussage gewisser Elemente in Hardys Roman *Tess of the D'Urbervilles* nach. Es ist nichts Subtiles und doch etwas ausgesprochen Kunstvolles an Hardys Verwendung der Farbe Rot und des Sonnenlichts, der Elemente der Opferhandlung und der Bewegung in den stark bildhaft geprägten Erlebnissen und Begegnungen seines Romans. Wenn alles am Ende wieder zur Ruhe kommt, so ist dies der zwingende Schluss einer naturbedingten Erfahrung vom Leben als vorübergehender Formwerdung und anschließendem Zerfall.

J.M. Cameron geht es in *TCS* (1, März 1969) darum, im Romanwerk von Bernanos, François Mauriac, Evelyn Waugh und Graham Greene die europäische Relevanz katholischen Gedankenguts zu bestimmen. Während bei Mauriac und Waugh die Neigung besteht, das Glaubenselement polemisch oder didaktisch zu manipulieren, gelingt es Bernanos und auch Greene, etwa in *A Burnt-Out Case* und *The Comedians*, den Gegebenheiten katholischen Glaubens und Denkens eine grundmenschliche Bedeutsamkeit zu verleihen.

III

A.N. Kaul wendet sich in *CQ* (10/4, Winter 1968) Hawthornes *The Scarlet Letter*

ohne die Präliminarien einer geistesgeschichtlichen Untersuchung zu, um auf Grund der Stufen sowohl der Handlung wie der Erkenntnisse der Romanfiguren die künstlerische Meisterschaft von Hawthorne darzutun. Er zeigt in überzeugender Weise, wie der Autor seine Personen konsequent im Bewusstsein ihrer Zugehörigkeit zur Umwelt und zugleich ihrer Eigenheiten und Erlebnisse zu dramatisch-lebendiger Wirkung führt. Hawthorne differenzierte dabei subtil zwischen dem Standpunkt des 17. und des 19. Jahrhunderts, und daher schimmern sowohl ein amerikanischer Traum als auch dessen Auflösung und Erneuerung durch.

J.A. Ward steuert einen intelligenten Aufsatz über das Bekehrungselement in *The Ambassadors* von Henry James bei (*SoR*, 5/2, Frühjahr 1969). Die Verwandlung Strethers ist mit Begriffen wie «salvation» und «sacred» assoziiert. Dieser Fingerzeig lenkt die Aufmerksamkeit auf die besondere Empfänglichkeit des Helden für geistige oder geistliche Einflüsse; sie manifestieren sich oft mittels visueller Eindrücke, das heisst Erfahrungen des Lichts, welche eine Ausdehnung des Erlebten in der Zeit und eine neue Einstufung im Denken und Fühlen Strethers zur Folge haben. Folgerichtig endet der Roman mit einer Entsagung, nicht als Urteil über Maria Gostrey, sondern um des Glaubens an Madame de Vionnet und ihre Welt willen, der für Strether überzeugend bleibt.

Der in den USA dozierende gebürtige Schweizer Christof Wegelin verfolgt in einer nüancierten Darstellung von Edith Wharton (*SoR*, 5/2, Frühjahr 1969) die Entwicklung des «international novel»,

das heisst des Romans des europäisch-amerikanischen Konfrontationserlebnisses. Zuerst sehr stark von Henry James beeinflusst, beobachtete die Autorin in der Folge mit grösserer Unabhängigkeit das sich ändernde Verhältnis zwischen Alter und Neuer Welt, wobei für sie die inneramerikanischen Wandlungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielten; es konnte denn auch, bei aller Wahrung der Thematik transatlantischer Heiraten, keine stereotypen Amerikaner oder Europäer geben.

Paul Goodmans Roman *The Empire City* (1959) wird von Sherman Paul neu vorgestellt (*SoR*, 4/4, Herbst 1968). Dieses Buch versucht in erzählender Form die politisch-sozialen und psycho-soziologischen Kräfte darzulegen, die das amerikanische Leben vom Ende der dreissiger bis anfangs der fünfziger Jahre beeinflussten. Paul bleibt sachlich; er macht den Leser neugierig ohne zu behaupten, *The Empire City* sei (wie etwa Dos Passos' *USA*) mehr als ein interessantes individuelles und soziales Dokument.

Alan Warren Friedman befasst sich in seinem Aufsatz über Bernard Malamud (*SoR*, 4/4, Herbst 1968) vor allem mit *The Fixer*. Seine Erörterung dieses Romans ist stellenweise eher Paraphrase als Interpretation, doch von den Einsichten getragen, welche die andern Werke Malamuds näherbringen, formuliert Friedman sehr klar die Quintessenz des jüdischen existenziellen Erlebnisses und des aus und nach diesem erstehenden Glaubens, den der Leser von *The Fixer* ergriffen miterfährt.

Henri Petter