

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 37 (1957-1958)
Heft: 11

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.03.2025

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

Zwei italienische Ausstellungen

Gerettete Florentiner Fresken im geretteten Forte di Belvedere

Wer künftig die Stadt Florenz mit einem einzigen Blick fassen möchte, wie man ankommend oder Abschied nehmend es zu tun liebt, wird nicht mehr den langen Weg zum Piazzale Michelangelo nehmen, sondern gleich über dem Ponte Vecchio zum Forte di Belvedere aufsteigen. Das ist der Argus-Punkt, den die Medici als Herren von Florenz für sich selbst gewählt haben, genau gegenüber dem Herzen der Stadt, wo Dom, Palazzo Vecchio, Uffizien und seitlich S. Maria Novella und S. Croce in reinen Umrissen sich darbieten. Als Bergfried und Hort der Familienschätze über dem Palazzo Pitti um 1590 erbaut, behielt die Medici-Festung bis ins Settecento strategische Bedeutung, dann aber fiel ihr, der «meravigliosa fortezza», wie Lapini sie nennt, bis in unsere Tage die Bestimmung einer Kaserne zu; sie erlitt fortan vielfache Umbauten und blieb unzugänglich. Die Restaurierung von 1954/57, geleistet von der Azienda del Turismo, bedeutet dreifachen Gewinn: Belvedere als Aussichtspunkt, als Baudenkmal und als Ausstellungshaus. Seit der Beseitigung der Anbauten und Auffüllungen thront die weithinblickende Palazzina schlank und schnittig auf dem Piedestal der Festung, vor dem Himmel der südlichen Toscana. Die Villa ist übrigens, wie neue Untersuchungen ergeben haben, älter als der Wehrbau: nicht mit diesem um 1590 unter Buontalenti geschaffen, sondern schon um 1550 als freies Hochrenaissance-Werk eines unbekanntes Architekten. In diesem «haut lieu» hat man nun ein gutes

lungssäle gewonnen. Was hier dargeboten wird, muß den Besucher mindestens so zu fesseln vermögen wie der Fensterausblick — und eine strengere Jury ließe sich nicht denken.

Den Zyklus der Belvedere-Ausstellungen durfte im Sommer 1957 die Soprintendenza alle Gallerie di Firenze mit einer fast hundert Werke zählenden «Mostra di affreschi staccati» eröffnen. Von diesen abgelösten Wandmalereien interessierten viele den Kunstfreund, die meisten den Kunsthistoriker und sämtliche den Denkmalpfeiler und den Restaurator. Zum erstenmal schloß man Auge in Auge Bekanntschaft mit neu entdeckten und neu restaurierten Fresken, so mit dem strahlenden Heiligenkopf von Piero della Francesca, 1954 in Sansepolcro unerwartet an den Tag gekommen, gewiß in den ersten Jahren der Fresken von Arezzo gemalt, dann mit jenem umfangreichen Benedikts-Zyklus aus dem Chostro degli Aranci di Badia, der um 1439 unter dem Eindruck von Masaccio, Fra Angelico, Uccello und der Niederländer eine eklektische Summe der Frührenaissance zieht, vielleicht wirklich von einem zugewanderten Portugiesen gemalt, weiter mit einer erstaunlich luftig gemalten Reihe von Prophetenköpfen, dem einzigen Überrest der trecentistischen Chorausmalung von S. Maria Novella (später ersetzt durch die bekannten Fresken von Ghirlandaio), ferner mit einer vielfigurigen, dramatischen Grablegung, die noch zu Ende des Trecento den Stil Giotto's aufrecht hält, 1953 in einem Florentiner Wohnhaus aufgefunden. In dem berühmten Zyklus Uccellos aus dem Chostro Verde von S. Maria Novella hat eine neue, sorgfältige Reinigung einige

bisher verloren geglaubte Partien wieder sichtbar gemacht, so die unterste Zone der Sintflutdarstellung mit einem makabren «Stilleben» toter Menschenglieder als dem unentbehrlichen Schreckbild der Verzweifelnden, auch die wichtige, kühne Liegefigur des Noah in dem Bilde seiner Trunkenheit.

Vor solchen Rettungen befällt den Betrachter eine Ahnung der Kunstverluste — der unzählbaren Untergänge durch Verfall und Zerstörung während Jahrhunderten. Es gibt hierfür die Metapher der Fragmente aus S. Egidio, gezeigt an der Belvedere-Ausstellung: eine gemalte architektonische Basis, darüber noch ein Fries von Füßen — das ist der Schmerzensrest jenes Marienzyklus, der unter den Händen von Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Castagno und Baldovinetti zum Meisterwerk des Florentiner Quattrocento nach Masaccio gediehen war. Auf solchen Füßen geht die Kunstwissenschaft; auch sie ist eine «Scherbenwissenschaft», ein Gebilde aus Konjekturen. Wer sich die Mühe nimmt, bei Ghiberti und Vasari über das Schaffen jener Generationen im Tre- und Quattrocento nachzulesen, wird sich in dem heutigen Bestande nicht anders fühlen als auf der Inselgruppe eines versunkenen Kontinents. Dieses scharfe «Atlantis»-Bewußtsein antwortet auf die allzu selten gestellte Frage, inwiefern denn dem Erhaltenen ein Stellvertretungswert zukomme, inwiefern es Profillinien der «Entwicklung» zu markieren vermöge.

Um so mehr hat die moderne Denkmalpflege, Retterin in der Not, Anrecht auf Förderung. Die Abnahme von Fresken, seien sie vom Untergang des Bauwerks, von Feuchtigkeit oder anderer Verderbnis bedroht, geschieht heute ohne den geringsten Substanzverlust und stellt eine der stolzesten Leistungen neuzeitlicher Restaurierungstechnik dar. Besonders in industriellen Gegenden mit verunreinigter Atmosphäre sind die an freier Luft befindlichen Wandmalereien — in Kreuzgängen und an Tabernakeln — einer raschen Zersetzung ausgeliefert; sie müssen durch Abnahme und Verlegung in günstige Räume gesichert werden. Wie Vasari berichtet, kannte schon das Cin-

quecento solche Unternehmungen, indem ganze kompakte Mauerstücke transferiert wurden, so in Ognissanti und S. Croce mit Fresken von Botticelli, Ghirlandaio und Domenico Veneziano, auch in Sansepolcro, und im 18. Jahrhundert wagte man mit Erfolg die Versetzung einer ganzen ausgemalten Kapelle im Palazzo Spini. Die einfachere Methode, die Ablösung der bloßen Farbschicht, gelang erstmals im Jahre 1787 mit einem Madonnenbild des vornehmlich als Theoretiker bekannten Malers Cennino Cennini; das Werk war im Belvedere zu sehen. Heute stehen zwei hochentwickelte Verfahren zur Verfügung: das eine, «distacco» genannt, im Falle guter Bindung von Farbe und Verputz, das andere, der «strappo», wenn nur mehr die Farbsubstanz selber zu retten ist. Für die neuen Bildträger haben die italienischen Restauratoren, die ihr Metier mit pfiffigster Phantasie und Eleganz verrichten, intelligente Lösungen gefunden.

Mit der Ablösung ergibt sich freilich ein nicht zu verschmerzender Verlust: die Trennung vom umgebenden Bauwerk, das dem Bild liturgische Funktion, zyklischen Sinn, Maßstab und Monumentalität verleiht. Hauptstätten der Kunst wie das Chiostro Verde in Florenz oder der Camposanto in Pisa sind heute verödet, die Bilder selber zu heimatlosen Museumspräparaten degradiert. Über ihre künftige Aufbewahrung scheint man noch nicht entschieden zu haben; jedenfalls ist hier Theodor Fontane zu beherzigen: «Auch solche Dinge haben ein Leben; aus ihrem feuchten alten Boden gerissen, vertrocknen sie wie die zwischen Papier gelegte Pflanze.»

In vielen Fällen hat die Prozedur, wie zu erwarten war, auch einen erregenden Gewinn gebracht, nämlich die Wiederentdeckung der unter dem obersten Bewurf liegenden Entwurfszeichnung. Zur hohen Zeit des «buon fresco» — von Giotto bis um die Mitte des Quattrocento, bevor Pause und Karton bekannt waren — liegen unter allen Fresken solche «sinopie», d. h. monumentale rotbraune Pinselvorzeichnungen als Anhalt für die «Tagewerke» des Malers, der Nachwelt Ersatz für die mangelnden Bildstudien

auf Papier. Wie heute bei der Tafelmalerei der Röntgenshirm einen Tiefblick in das Wachstum des Bildes, in seine «Präfigurationen» (Joseph Gantner) erlaubt, so enthüllt sich hier die Entwurfsstufe der Wandmalerei — ihrerseits voll von feuriger Sucher- und Finderlust, jedoch von natürlicher, atelierferner Monumentalität. Neuerdings werden oft auch diese Vorzeichnungen abgelöst, so daß sich im Belvedere Gelegenheit bot, unmittelbare Vergleiche zwischen «sinopia» und Wandbild anzustellen, aber leider nur an zweitrangigen Beispielen. Um die Konkretisierung von Bildmotiven in hoher Qualität zu ersehen, sucht man in Florenz nun das Cenacolo von S. Appollonia mit der Kreuzigung von Castagno auf, abgelöst vor vier Jahren und im gleichen Raum aufgestellt wie die an Ort und Stelle belassene Vorzeichnung. Das grandiose Beispiel aber, die hohe Schule solchen Vergleichens, bleibt seit seiner Beschädigung im Jahre 1944 der Camposanto in Pisa mit den frappierend frischen Entwürfen Trainis zum «Trionfo della morte» und der lückenlos bezeugten Entwicklung des Verfahrens bis hinauf zu Benozzo Gozzoli.

Jacopo Bassano in Venedig

Kommt nun auch Venedig mit seinen biennalen «Klassiker»-Ausstellungen allmählich in die mageren Jahre, so die Inflation des internationalen Schaubetriebs bestätigend? Nach Tizian, Tintoretto, Bellini, Tiepolo, Lotto, Giorgione wurde 1957 dem Provinzmalers Jacopo del Ponte aus Bassano (ca. 1515 bis 1592) der Einzug in den Malerolymp des Dogenpalastes gewährt. Kein Zweifel, eine eigene Welt-Anschauung oder ein eigenes künstlerisches System hat Bassano nicht geschaffen, und in der Genremalerei ist sein Name eher eine Fabrikationsmarke als die Signatur einer persönlichen Schöpfung. Insofern hätte man eher Paolo Veronese, Guardi, selbst Piazzetta, Longhi oder das Quattrocento zu Ehren bringen können; übrigens würde nach mehr als zwanzig Jahren eine weitere Tizian-Ausstellung nicht verschmäht. Dennoch —

das hat die Ausstellung von 1957 beglaubigt — ist Jacopo ein Vollblutmalers, ein Heißsporn an malerischem Temperament, sensibel, umgetrieben, mit einigen «Würfen» selbst die Geniezone des venezianischen Cinquecento erreichend. Zudem haben die Veranstalter die präzise Frage nach dem Individualstil Jacopos gestellt und damit eine willkommene Isolierung seines Oeuvres aus der Familienwerkstatt — denn vier seiner Söhne malten den väterlichen Begriff «Bassano» zutode — eingeleitet und weitgehend vollzogen.

Dieser Absicht einer Reinigung und Aufwertung, wie sie in der Kritik seit dreißig Jahren durch Longhi, Venturi, Arslan, Bettini und Pallucchini gefördert wird, hat man es wohl zu danken, daß die Leihbereitschaft groß war und daß mit hundert ausgestellten Bildern annähernd Vollständigkeit erreicht wurde. Von den Meisterwerken fehlten die «Ruhe auf der Flucht» der Ambrosiana in Mailand, ferner einige Frühwerke aus britischem Besitz. Durch einen Glücksfall, wie man ihn heute kaum mehr für möglich gehalten hätte, kam die Ausstellung zu zahlreichen Erstdarbietungen: dem Spezialisten Michelangelo Muraro fiel im rechten Augenblick ein bisher unbeachtetes Manuskript des Malers in die Hände, das einen Bilderkatalog und einläßliche Aufzeichnungen über Aufträge, Kontrakte, Zahlungen, Besucher, Mitarbeiter, Reisen, kurz einen einzigartigen Einblick in die Werkstatt Jacopos und seiner Söhne bietet. Dieses neue Grundbuch der Bassano-Forschung, dessen Publikation durch die Fondazione Cini bevorsteht, konnte für die Ausstellung eben noch nutzbar gemacht werden, sowohl zu Entdeckungen wie zu Bestätigungen. Indessen haben sich die Veranstalter nicht entschließen können, das weite Werkfeld der bäuerlichen Genremalerei einzubeziehen, obgleich gerade dieser Gattungsfund den europäischen Ruhm der Bassano-Familie trägt. Der Verzicht ist begründbar, weil hier die Massenproduktion durch die Söhne überhand nimmt. Man wollte lieber die Kinder mit dem Bade ausschütten, als noch einmal, wie in der Giorgione-Ausstellung von 1955, Nachahmung und Nachwirkung zeigen

bis zum Überdruß. Einen Vorzug großer italienischer Ausstellungen hat der Betrachter schon als selbstverständlich hinzunehmen begonnen: die vorgängige Restaurierung aller beeinträchtigten Bilder, so daß angenehme einheitliche Vergleichsbedingungen gegeben sind.

Jacopo, das bezeugt er selber, ist malend doch immer nur unterwegs zur Malerei und ihrer «perfettione» — ein Sucher, ein Protheus sein Leben lang, in Unrast von Quelle zu Quelle getrieben, nach einer festen Wahrheit dürstend, nicht aber intellektuell, nicht eigentlich als Eklektiker. «Nil mihi placet», ist 1569 als Seufzer auf einer Zeichnung angemerkt, und Ridolfi überliefert die letzten Worte des Malers: das Bedauern, nicht länger in dem Ozean der Malerei nach der Vollendung fahren zu können. Daraus spricht ein Ungenügen an sich selbst, das auf eigene Art dem Manierismus zugehört. Die Lage Jacopos in Bassano ist bezeichnend genug: unweit Venedigs und doch nicht in Venedig selbst — so geht der Provinzler immer wieder naschend in die «Serenissima», so ist er auch, mehr als die Venezianer, festländischen Neuheiten ausgesetzt, insgesamt immer am Rande, immer neu verarbeitend, unabhängig im Vielerlei von Abhängigkeiten, inoffiziell und sprunghaft. Wirklich arbeitet Jacopo selber in «Provinzen», darin mag seine Sonderfunktion liegen; er malt überwiegend Provinzen Tizians, auch solche Tintoretts, Paolo Veroneses, Lottos, ferner solche des Manierismus, in Auseinandersetzung mit Parmigianino, Raffael, Michelangelo, deutschen und niederländischen Stichen, und immer bringt er, «ricco di umor provinciale», solche Kunst mit üppiger Natur in Kontakt, gerade hierdurch eine neue Tonart schaffend. Mit dieser Vorstellungsweise mag es zusammenhängen, daß ausgerechnet der Provinzler gelegentlich bis Carracci, Caravaggio, ja Velasquez und Manet vorprellt und daß ihm «Würfe» von fragloser Genialität gelingen, ohne Vorstufen und Folgen, so der «Ricco epulone» des Cleveland-Museums, der in Lichtführung, Kolorit und gefrorener Stimmung wie eine Paraphrase des 17. Jahrhunderts anmutet, oder die erstaun-

liche bukolische Szene der Sammlung Thyssen in Lugano.

Kein Venezianer außer Tintoretto ist am europäischen Manierismus wesentlicher beteiligt als Jacopo in seiner Außenstation, vorerst als Adept der Römer, mit gleichmäßig überlauten, vielfigurigen Martyrien, wahren «Maschinen» und artistischen Arsenalen. Daraus befreit sich in den vierziger Jahren unversehens eine Reihe von Meisterwerken, dem Thema nach meist Variationen über die Anbetung der Könige und der Hirten, über den Guten Samariter, über Hieronymus. Hier findet Jacopo seine unverwechselbaren Typen: spitzköpfige, sensible Madonnen und Büsser, kraftvolle Landleute (von einem Landmann gemalt), dazu in echter Eigenart das Vieh, mit langen Rücken und feuchten Nüstern — sie alle beisammen ohne heroische Stufung, kreatürlich, als heilsgeschichtliches «Genre». In diesen Bildern gelingt ihm eine Ästhetik des «vierbeinigen» Menschen, eines kriechenden, hockenden, kauernenden Wesens, das mit den Tieren zusammen elementare, sehnsüchtige «Vierfüßler»-Anbetungen bildet. Die Kriechform als Hingabeform wird auch rhythmisch und kompositionell wirksam, mit langen, strömungskräftigen Linien, die freilich an spitzen manieristischen Punktenstellen immer neu ansetzen müssen. Einzigartig ist Jacopos Manierismus nicht nur durch seine ländlich genrehafte Thematik — fern von seelischen Grenzlagen, zum erstenmal auch Bukolik außerhalb städtischer Perspektive —, sondern besonders durch seine Verbindung mit einem saftigen Detailnaturalismus, der mit «nasser», herrlich sinnenhafter Farbstofflichkeit brilliert.

Der alternde Maler wendet sich seit den sechziger Jahren gewagten Lichtschatten-Problemen zu. Seine Bildwelt taucht nun ein in ein umfassendes «Notturmo», gewiß unter dem Eindruck des verfinsterten Tintoretto, aber mit anderem Gehalt. Es sagt viel, daß wiederholt Caravaggio vorausklings, sogar der späte Caravaggio, nicht nur äußerlich mit dem Typus des glatzköpfigen, gütigen alten Apostels, mit gewissen zugespitzten Stellungen und dem plebejischen

Genre, sondern selbst mit Kompositionsformen und besonders mit der Übermacht des Dunkels, in das ein spärliches, scharfes, auch schon ironisches Licht einfällt, die Leiber und Stoffe in ihrer Hinfälligkeit verratend, als ein neues Mittel dramatischer Regie. In einigen eigenhändigen kleinen Werken scheint schon der Konflikt zwischen Farb- und Chiaroscuro-Sprache überwunden, was den Söhnen, besonders in den großen Altarbildern, nicht mehr gelingen konnte. Jacopo ist

hier einige Male des echten Altersstils mächtig, der nur den Großen unter den Malern zuteil wird: mit aufgelöster Gegenständlichkeit, geschmolzenen Farbpasten und rauchigen, «dichterischen» Dimensionen. Vor solchen Bildern, die freilich auch nur als einzelne «Würfe» auftreten, hat der letzte venezianische Großmeister, Tiepolo, voll Bewunderung verweilt.

Emil Maurer

Westdeutsche Zeitschriften

Wie man ein Gedicht liest, wie man einen Roman schreibt

Die *Neuen Deutschen Hefte* haben im November 1957 einen Vortrag von *Hugo Friedrich* veröffentlicht: «Dichtung und die Methoden ihrer Deutung.» Diese Arbeit führt die Schwierigkeiten, die sich dem angemessenen Verständnis dichterischer Texte entgegenstellen, eindrucklich vor Augen, so wie sie auch die Wege zur Überwindung solcher Schwierigkeiten aufzeigt. «Verstehen will Einklang mit seinem Gegenstand, und dieser Einklang soll schließlich den Charakter einer Evidenz annehmen.» Wie aber erreicht man hier Evidenz?

Hugo Friedrich lehnt es ab, das Verstehen von Dichtung als eine feststehende, meßbare Größe anzusetzen. Vielmehr ist es «ein approximativer, vielleicht nie abschließbarer Vorgang, bei dem auch die Bedingungen des Verstehenden selber, die Horizonte seines sogenannten Standorts eine komplizierte Rolle spielen». Damit ist jener hermeneutische Zirkel angedeutet, jener Kreislauf des Verstehens, der vom Leser zum Text und wieder zurück zum Leser kreist und schließlich beide in einem gemeinsamen Dritten, eben im Akt des Verstehens, zusammenschließt. Der Funke springt zwischen dem Leser und dem Gelesenen, und eben in diesem Funken-Springen lebt

die Dichtung fort, unabhängig von demjenigen, der sie geschaffen hat.

Aus den abstrakten Bereichen der Erkenntnistheorie geht dann Hugo Friedrich ins Praktische über, indem er ein Gedicht von Pierre Ronsard zum Gegenstand der Analyse wählt. Und nun zeigt es sich, daß weder die reine Quellenforschung noch auch die reine Stilanalyse ein angemessenes Verständnis verbürgen. Die Quellenforschung nämlich neigt dazu, «kein Werk auf die eingeströmten Quellen zu beschränken», das heißt, allfällige literarische Einflüsse überzubewerten. Damit geht das Individuelle, nicht Abzuleitende eines Werkes verloren. Andererseits sieht die reine Stilanalyse, wie sie bei uns in der Schweiz zur Zeit des «Triviums» sehr üblich war, zu sehr von den historischen Voraussetzungen ab, die in jeder Dichtung irgendwie wirksam sind. So gilt es denn, zwischen dem Historischen und dem Individuellen, dem Zeitbedingten und dem Zeitlosen die richtige Mitte innezuhalten. Und man wird sagen dürfen, daß dies Hugo Friedrich in seiner Darstellung des Ronsard-Sonettes gelungen ist.

Auf einem anderen Blatt steht geschrieben, was der reine Praktiker zum Entstehen von Dichtung sagt. Und wenn es den Philologen fesselt, in die geheime Struktur dichterischer Texte ahnend hineinzublicken, so wird der durchschnitt-

liche Leser viel lieber wissen wollen, «wie man so etwas macht». Zum Beispiel, wie man einen Roman macht, denn der Roman scheint ja, auch auf unserem Literaturmarkt, das Lesenswerte schlechthin zu sein. Nun gibt ein Interview *Carvel Collins'* mit dem Romancier *Georges Simenon* im *Monat* vom Juli 1957 darüber Auskunft. Simenon, der mehr als dreihundert Romane geschrieben hat (einerseits *Maigrets*, d. h. Kriminalromane, andererseits *Psychos*, d. h. Ehedramen, Vater-Sohn-Konflikte), Simenon hat den Erfolg auf seiner Seite; es scheint, daß er der populärste Romancier französischer Sprache ist. Weil er aber nicht nur viele, sondern auch gute Romane geschrieben hat, verdienen seine Auskünfte Beachtung.

Er lehnt den Gedanken ab, daß man heute zur Romanform des neunzehnten Jahrhunderts zurückkehren könne. Andere Zeiten, andere Probleme. Was die Liebe betrifft: Einst schilderte man «die ersten zehn Monate zweier Liebender» und ließ die Liebesgeschichte, je nach Laune und Temperament, harmonisch in eine Ehe oder tragisch in eine Katastrophe ausmünden. Solchen Traditionalismus hält Simenon nicht mehr für tragbar. «Dann gibt es einen zweiten Typus von Erzählung: daß sie beginnen, einander überdrüssig zu werden — davon handelt die Literatur der letzten Jahrhundertwende.» Also von zerrütteten Ehen, Dreiecksverhältnissen und dergleichen. Das erweckt zwar immer Interesse, ist aber, als Gemeinplatz, doch fast unbrauchbar geworden, zumal auch der Film hier schon sein Äußeres getan hat! Wo stehen wir heute, welches sind *unsere* Liebesgeschichten? *Georges Simenon* gibt ein Beispiel: «Der Mann ist fünfzig und versucht ein neues Leben anzufangen, die Frau wird eifersüchtig, und die Kinder sind auch noch hineinverwickelt. . . . Unsere Geschichte hört nicht auf, wenn sie heiraten, sie hört nicht einmal auf, wenn sie einander überdrüssig sind, sie geht bis zum Ende.»

Bis zum bitteren Ende, wird man beifügen dürfen. Denn «es ist viel zu schmerzhaft, nicht bis zum Äußeren gehen zu können». Und so stellt sich beim Entwerfen eines Romanes geradezu das

folgende Problem, wie eine mathematische Aufgabe: «Ich habe den und den Mann und die und die Frau in der und der Umgebung. Was kann geschehen, um sie bis zum Äußeren zu treiben?»

Dennoch sind *Simenons Psychos* keine *littérature noire*, sondern wirklichkeitsnahe, nahezu erlittene Schicksale alltäglicher Menschen, weshalb der Autor auch eine Flut von Briefen jener Leser bekommt, die sich in seinen Gestalten wiedererkennen. — Es handelt sich um Kurzromane, die durchschnittlich in elf Tagen geschrieben werden, jeden Tag ein Kapitel.

Wo steht das Drama heute?

Darüber äußert sich der bekannte Theaterkritiker *Friedrich Luft* im *Monat* vom Oktober 1957. Den Anlaß zu seinen geistvollen Ausführungen gibt der aggressive Brief eines Dramatikers, der sich «klippklare Antwort erbittet, wie denn das neue Drama überhaupt auszusehen hat». Ist es ein konservatives Drama mit den herkömmlichen drei Einheiten, mit Exposition, Kulmination, Retardation, Katastrophe? Ist es ein Stück à la Beckett und Brod-Kafka? Oder etwas anderes? Der Dramatiker will endlich wissen, woran er ist.

Friedrich Luft ist nun nicht so unvorsichtig, ein Rezept zu geben, das in der nächsten Apotheke einzulösen ist... Er bemerkt vielmehr, daß der Anspruch unserer Bühnen gegenüber frühern Jahrzehnten gestiegen ist. Alle soziale Anklage, Darstellung gesellschaftlicher oder politischer Dilemmen, all solcher «ungefilterte Realismus» gehört heute auf die Leinwand, nicht auf die Bretter. Das war noch nicht so zu Zeiten *Ibsens*, *Hauptmanns* und des jungen *Brecht*. Aber, sagt *Luft*, «der Nerv der Zeit ist heute schwerer zu treffen. Wir haben gelernt, daß aus *einem* Punkt die Welt nicht mehr zu kurieren ist».

Es gibt heute keinen eigentlichen Zeitstil mehr, im Gegensatz zum Naturalismus oder Expressionismus, Stilrichtungen, die ihre Epoche hatten. Dagegen werden alle Stile vergangener Zeiten mit

großer Könnerschaft neu gespielt, und zwar zurück bis zu Shakespeare oder Aischylos. Man spielt mit allen Möglichkeiten der Vergangenheit, ohne anscheinend noch eine eigenste Möglichkeit zu besitzen. Schlechte Zeiten für Dramatiker, für Künstler überhaupt!

Schlechte Zeiten, wirklich? Gerade der Umstand, daß alle Regeln umgestoßen sind, sollte den echten Künstler auch wieder ermuntern. Eine fast erschreckende Freiheit winkt von allen Seiten. Niemand braucht sich mehr durch fünf Akte zu quälen, eine Handlung zwischen Sonnenaufgang und -untergang abzuhaspeln; alles kann der Theaterdichter tun, wenn es nur in sich selber wahrhaft und — theaterwirksam ist. Zu Recht betont der Kritiker das letztere. Auf irgendeinen -ismus, auf ein «Anliegen» kommt es nicht mehr an; wohl aber auf eine echte Lust am Augen- und Ohrenfälligen, am Schauspiel an sich. «Erst kommen die Rollen. Dann kommt die Moral.»

Wie stellt sich dann aber die Theaterfrage, wenn einer im Besitz einer festen Weltanschauung, zum Beispiel als Christ, auf die Rampe tritt? Auf den ersten Blick kann es keine auch nur bescheidene Beziehung geben zwischen den Ausführungen Lufts und denjenigen *Gabriel Marcells* im *Eckart* (Heft 4, Oktober-Dezember 1957), die auf einer Art von christlichem Existenzialismus gründen.

Christentum, wie es hier verstanden wird, ist aber unendlich viel mehr als irgendeine Weltanschauung. Genau so wenig wie Luft hält es Marcel für tragbar, wenn heute einer von der Bühne herab pauken und predigen will. Politische oder soziale Diskussionsstücke sind überwunden. Christentum ist nicht ein Wappen oder Kostüm, das man zur Schau trägt, sondern eine Art zu *sein*. Und wenn sich diese Art zu sein auf der Bühne zeigt, dann nicht mit dem Zweck, zu belehren oder gar zu bekehren. Dahinter nämlich verbärge sich ein Wille zur Macht, und die Macht ist böse. Das wirklich christliche Spiel gibt sich gar nicht als solches zu erkennen, sondern ist die Ausstrahlung einer tief demütigen Freude, die der Christ in seinem Inneren trägt. Und sollte sich darin jemals so etwas wie

Gnade zeigen, dann darf diese Gnade «in keinem Fall und unter keinem Vorwand ... als Mittel behandelt werden». Das Wunderbare muß, wie immer in dieser Welt, natürlich geschehen. Es darf keine Realitäten überspringen, nicht als *Deus ex machina* auf die Bretter poltern, sonst merkte man die Absicht und wäre sehr verstimmt. Auf keinen Fall also hat man sich das christliche Drama in der Art eines barocken Märtyrerdramas zu denken. Ein tiefer Realismus muß bei der Sache sein, ein tieferer als derjenige aller sozialen Tendenzstücke. Hier berührt sich Marcel doch eben mit Luft, der erkannt hat, daß die Welt nicht mehr aus einem Punkt zu kurieren ist. Was für Dramen schweben ihm vor, was für Beispiele hält er für seine Erörterung bereit? Neben seinen eigenen Theaterwerken sind es einige frühe Stücke Claudels und vor allem «der wunderbare Péguy» mit seiner «Johanna».

Im tiefsten Grund ist für Marcel christliches Drama soviel wie Teilhabe am Leben und Sterben Christi. Aber wohl-gemerkt, es ist nicht die Teilhabe des Mönchs, des Mystikers oder Stigmatisierten — sondern dessen, der erfahren hat, daß die tiefe Demut, Reinheit und Liebe Christi das einzig wahre Dasein ist.

Briefe Barlachs, Briefe Benns

Neben dem eigentlichen Werk der Dichter laufen nun neuerdings auch die Briefbände her. «Neuerdings» ist eigentlich übertrieben, aber unbestreitbar fördert der heutige literarische Rummel auch die Briefpublikationen zu sehr. Man bewundert jetzt geradezu einen Dichter, wenn er sich die posthume Veröffentlichung seiner Briefe kategorisch verbittet. Und doch ist man, bei wirklich geliebten Autoren, wieder froh, durch ihre Briefe einen Blick ins Interieur werfen zu dürfen.

Ernst Barlachs Briefe, die *Walter Muschg* in den *Neuen Deutschen Heften* vom Dezember 1957 eingehend würdigt, gehören jedenfalls zum Guten oder Besten dieser Gattung. Barlachs ungeschlachte, urwüchsige Doppelbegabung

hat sich mit Meißel, Stift und Feder ein Leben lang durchgekämpft. «Sein Stil hat etwas vom unverbrauchten Idiom des einfachen Volkes, das nicht schreiben kann», sagt Muschg. Man wird darin nie eine Literatenphrase entdecken; es ist alles ein unermüdliches, krauses, tief menschliches Ringen um Wahrheit. Barlach verzweifelt am Elend des Lebens und lebt doch weiter — verzweifelt an der Sprache selbst, die ein morscheres Material als das Holz ist, und schreibt doch weiter. Er weiß, «daß das Wort ein elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug ist und das eigentliche und letzte Wissen wortlos ist und bleiben muß. Es ist den Menschen gegeben als Kleingeld zur Bestreitung ihrer Bedürftigkeit...». Dieser Skulpteur und Dichter ist nie zur Ruhe gekommen, weder von innen noch von außen her. Er ist ein Sohn des Volkes, ein Sohn des Mittelalters beinahe, ein Mystiker auf eigene Faust, der um Gnade ringt. Bei aller Verzweiflung ist er doch meilenweit entfernt von jeder nihilistischen Salon-Verzweiflung. Echt und kompromißlos, wie er war, fand er auch keinen Raum in jenem Reich der Lüge, das die Geschichte auf den Namen Nationalsozialismus getauft hat. Hier wurde er aufs fürchterlichste diffamiert, gequält, zu Tode gehetzt. Es ist ein erschütterndes menschliches Geschehen, diese letzten Jahre Barlachs, wie Muschg sie uns schildert.

Eine tiefere Neigung zum Nihilismus zeigt *Gottfried Benn*, aber er suchte ihn gerade dort zu überwinden, wo für Barlach nichts zu überwinden war: im Willen zur absoluten Form, in den spielenden Kristallisationen des Geistes. Barlachs Briefe sind geschrieben aus dem heißen Bedürfnis der Mitmenschlichkeit, diejenigen Benns scheinen letztlich die Unmöglichkeit dieser Mitmenschlichkeit, das beziehungslose Einsamsein zu betonen.

Wie ungeheuer wird die Kluft, wenn wir Benn nun sagen hören: «Es mag auch sein, daß ich menschliches Leid nicht mag, da es nicht Leid der Kunst ist, sondern nur Leid des Herzens. Sehe ich menschlichen Gram, denke ich: nebbich; sehe ich Kunst, Erstarretes aus Distanz und Melancholie, aus Trauer und Verworfenheit, denke ich: wunderschön.» Das ist zitiert aus *Max Rychners* vorzüglichem Aufsatz in den «Neuen Deutschen Heften» vom September 1957. Wollte man Benns Haltung von einem ethischen oder gar theologischen Gesichtspunkt aus bewerten, so käme man wohl zu einem verwerfenden Urteil. Aber man würde ihm eben doch auf diese Weise nicht gerecht. Sein Rückzug aus den Verelendungen, so schnoddrig er ihn oft auch ausdrücken mag, ist im Grunde ein mystischer Akt, der in so manchen Gedichten unvergeßlich Sprache geworden ist. Und übrigens war er privat nicht gar so unmenschlich, obwohl sehr abgebrüht als Arzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten! «Die Illusionslosigkeit, die er sich errichtete, hat sein Herz nicht vor Ergriffenheit bewahrt, welche dichterisch Eros und Thanatos vereinen», sagt Max Rychner. Und im *Merkur* vom September 1957 gewährt er uns Einblick in seinen eigenen Briefwechsel mit dem Dichter. Welche geheimen Faszinationen, welche scheue wortlose Zusammengehörigkeit offenbart sich in diesen gewechselten Briefen. Man wäre versucht, sie mit Valéry «une fête de l'intellect» zu nennen, wenn man sich damit keiner Literatenphrase schuldig machte.

Die Briefe Barlachs, herausgegeben von Friedrich Droß, sind bei Piper, München 1952, erschienen; die Briefe Benns, mit einem Essay Max Rychners, im Limes Verlag, Wiesbaden 1957.

Arthur Häny