

LEIPZIGS NEUE

LINKLE ZEITUNG FÜR POLITIK UND KULTUR

Leipziger Zeitung • Q-7010 Leipzig • Rosa-Luxemburg-Straße 15/21

leipzigs

Wohlstand

Grün und bunt

nr. 1 / 28.05.1993
1,50 dm

SIEGFRED WENZ, Pfarrer i.R., betrachtet für „Leipzigs Neue“ die Geschichte seiner nun sozialistischen Partei - Die Grünen. Ein

Aus dem Feuilleton von

linka

LEIPZIGS NEUE

1993 bis 2002

Stehen in Leipzig bald 54 000

Wohnungen

Prof. Joachim Tischler, Experte für großes Fingerzeiggen. Ein wohnungsmodell weist nach auf die beste Überlegen.

LEIPZIGS

LINKSBlick FÜR SACHSEN

„Die kroatische Heute“

Ringstraße: privatisiert modernisiert angeschrieben

Leipzigs
NEUE

Leipzigs „Blaues Wunder“

Im Olympiawerbefilm sahen Hunderttausende in Deutschland die Sportler auf der Brücke am Goerdelerring. Wird sie jetzt abgerissen? Seite 5

10 Jahre Christopher Street Day

Auch in Leipzig wird dieser Tag für gleiche Rechte für Menschen aller sexuellen Identitäten und Lebensweisen begangen. Allerdings nicht nach dem üblichen Muster. Seite 7

Was geschah vor 50 Jahren?

Die Historische Kommission bei der PDS hat dazu eine Meinung. LN dokumentiert ihre Erklärung zum 17. Juni 1953 im Wortlaut. Seiten 8/9

10
2007
11. Jahr
16.1
1 E
Tel
03
213

EINE LINKE ZWEIFACHWOCHENZEITUNG

Aus dem Feuilleton
von »Leipzigs Neue« 1993–2002

ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN
Leipzig 2003

TEXTE ZUR LITERATUR

Im Auftrag des Literaturhistorischen Arbeitskreises der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V. herausgegeben von Alfred Klein (†), Roland Opitz und Klaus Pezold

Heft 10

ISBN 3-89819-171-0

© Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V. 2003
Harkortstraße 10
D-04107 Leipzig

Redaktion: Klaus Pezold und Edmund Schulz
Texterfassung: Marianne Kucharski
Umschlaggestaltung: Hans-Jürgen Berg
Satz: Daniel Neuhaus
Herstellung: GNN Verlag Sachsen GmbH
Badeweg 1, D-04435 Schkeuditz

Inhalt

Vorbemerkung	7
JUBILÄEN UND GEDENKTAGE	9
Verbrannt, verboten, verbannt. Vergessen? (Bücherverbrennung 1933)	11
Voltaire – Candide oder der Optimismus	15
Edvard Grieg – Heimatliebe und internationales Engagement.....	16
Schöne Dinge geben Freude. Max Schwimmer zum 100. Geburtstag	19
Ehrenbürger Erich Loest. Eine Betrachtung zum 70. Geburtstag des Leipziger Autors	22
Als Wilhelm II. sein Logenabonnement kündigte. Zum 50. Todestag von Gerhart Hauptmann	26
»Große Zeit vertan« (Bertolt Brecht)	29
Andreas Reimann. Ein Leipziger Dichter beging am 11. November 1996 seinen 50. Geburtstag	33
Erster und bedeutendster Dichter des Proletariats. Zum 175. Geburtstag von Georg Weerth	34
Günter Grass zum Siebzigsten. Versuch einer Leipziger Bilanz	39
Der entlaufene Romantiker. Zum 200. Geburtstag von Heinrich Heine	43
Einer, der aus den Lausitzer Wäldern kam ... Zum 65. Geburtstag von Joachim Nowotny	48
H. E. ganz gegenwärtig. Hanns-Eisler-Tage und Konzerte im Gewandhaus	51
Ein reiches, tätiges Leben. Zum 65. Geburtstag von Helmut Richter ...	54
Beim Wiederlesen von Christa Wolf. Anlässlich ihres 70. Geburtstages am 18. März	58
Bakunin während des Dresdner Maiaufstandes	59
Bitter ist die Verbannung. Bitterer noch die Heimkehr. Zum 50. Todestag Klaus Manns am 21. Mai 1999	63
Alexander Nikolajewitsch Raditschschew (1749–1802)	65
75 ereignisreiche Jahre Rundfunk-Sinfonieorchester	66

Die verpasste schwierige Heimkehr.	
Überlegung zum 50. Todestag von Heinrich Mann	68
Ein Riese musikalischer Denkkraft und Gelehrsamkeit.	
Zum 250. Todestag von Johann Sebastian Bach	71
Ein zu Unrecht fast vergessener Mahner.	
Vor 15 Jahren, am 26. Juli 1985, starb Heinrich Böll	74
Zeugin des Jahrhunderts. Neues von und über Anna Seghers	
aus dem Aufbau-Verlag	77
Abschluss eines bedeutenden Projekts. Zur Seghers-Biographie	
1947–1983 von Christiane Zehl Romero	81
Fanny Hensel-Mendelssohns Nachlass birgt Schätze	85
»Ich will einen einzigen Schöpfer«.	
Zum 100. Todestag von Giuseppe Verdi	86
Proletarische Noblesse. Zum 100. Geburtstag von Willi Bredel	89
Vorgriff auf ein bedeutsames Jubiläum. Im Suhrkamp Verlag	
erschieden die ersten fünf Bände einer neuen Hesse-Ausgabe	92
Botschaften für Menschlichkeit.	
Der Komponist Hans Werner Henze wurde 75	95
»Er hat seiner Zeit einen Spiegel vorgehalten«.	
Zum 50. Todestag von Arnold Schönberg am 13. Juli	98
Ein Urmusikant aus dem Mährischen. Zum 100. Geburtstag	
des Gewandhauskapellmeisters Franz Konwitschny	101
Ein Meister der kritisch-humorvollen Volksoper.	
Zum 200. Geburtstag Albert Lortzings	103
Wiederlesen lohnt. Zum 75. Geburtstag von Martin Walser	105
AUTOREN UND BÜCHER	109
Ein weites, doch fruchtbares Feld.	
Der neue Roman von Günter Grass widersteht allen Verrissen	111
Antiker Mythos und gegenwärtige Erfahrung.	
Christa Wolfs neuer Roman <i>Medea. Stimmen</i>	115
»Berühmt und ganz unbekannt zugleich«.	
Horst Drescher und sein <i>Regenbogenpapiermacher</i>	118
Wie Hans Mayer aus Leipzig vertrieben wurde	122
Widersprüchliche Erinnerungen eines Jahrhundertzeugen	
(Kurt Hager)	124
Eine Becher-Biographie jenseits aller Tabus	127

Fortgesetztes Training des aufrechten Gangs (Volker Braun)	129
Zwei Frauenleben in unserem Jahrhundert (Margarete Steffin und Maria Osten)	131
Der Autor und sein Jahrhundert. Günter Grass wagt eine Bilanz	133
Die DDR im Spiegel ihrer Literatur. Die DDR-Bibliothek von Faber & Faber liegt zur Hälfte vor	137
Ein notwendiges Jubiläumsbuch (Weimar)	139
Brechts »Primadonna im proletarischen Gewand« (Helene Weigel)	141
»Welch sonderbares Geschick diese library hat!« Mehrere Generationen MEGA-Bearbeiter haben sich um seine Aufklärung bemüht	144
Adolf Muschg resümiert Erfahrungen seiner Generation	147
Eulogius – eine zutiefst tragische Gestalt (Eulogius Schneider)	149
Eine Ohnmacht, die die Erinnerung nicht löscht (Jorge Semprun)	150
Freude über ein lange erwartetes Nowotny-Buch	152
Scharfsichtige Analyse und spannende Erzählung. Der Brecht-Biograph Werner Mittenzwei über 55 Jahre Literatur und Politik in Ostdeutschland	153
Rainer Maria Rilke – ein Dichter von Weltrang	156
Die unbequemen Fragen des Günter Grass	160
»Es ist so unheimlich echt, daß es einem graut«. Eine neue Hans-Fallada-Biographie aus irischer Sicht	162

HÖHEPUNKTE UND ENTWICKLUNGEN IM LEIPZIGER KULTURLEBEN

Oper in Leipzig seit 1945	167
Die »kursächsische Moderne« des Lucas Cranach	171
Das Gewandhaus mit neuem Chef	174
Schillers <i>Räuber</i> in Leipzig. Sinnliches Theater mit gedanklichem Tiefgang	176
Nun auch in Leipzig: <i>Warten auf Godot</i>	178
Gelungene Wiederentdeckung. Das »Theater hinterm Eisernen« zeigt <i>Pelléas und Mélisande</i> von Maurice Maeterlinck	180
Klangvolle Konzertsaison, aber wenig Gegenwärtiges	182
Musiksommer mit Masur und Mutter	183
Wolfgang Engels <i>Faust</i> im Schauspielhaus. Mehr als ein »Event«	185
Schostakowitschs <i>Fünfte</i> : die sowjetische Tragödie	189

Phrasenhafte Fiktionen um Kunst und Macht. Leipziger Oper: Uraufführung des <i>Dmitri</i> von Hans-Klaus Jungheinrich und Luca Lombardi	190
Ein großes Fest mit und um Bachs Musik. 72 000 beim Bachfest 2000 in der Bachstadt Leipzig	192
Blomstedt: »Endlich September...«	194
K. K. und ein funkelnagelneues Opernhaus. 40 Jahre nach der Eröffnung	196
Vierte Mendelssohn-Festtage im Geiste des Meisters	200
<i>Weihnachten</i> . Geschehen, Geschichte und Musik	202
Ergreifendes Drama völliger Entfremdung. Claude Debussys <i>Pelléas und Mélisande</i> in Leipzigs Oper	206
<i>Ostern</i> . Passion – Musik	208
Mahlers <i>Zehnte</i> und Hartmanns <i>Gesangsszene</i>	211
Elf Jahre Operntendanz Udo Zimmermann. Internationale Anerkennung und Besucherschwund	213
20 Jahre Neues Gewandhaus	215
Neubeginn mit <i>Hoffmanns Erzählungen</i> . Großartige gesangliche Leistungen zu gestellten Bildern	219
Tief bewegende Sinfonien von Schostakowitsch und Hartmann	221
ANHANG	225
Nachbemerkung der Herausgeber	227
Bisher erschienene Hefte der <i>Texte zur Literatur</i>	228
Autorenverzeichnis	231
Namenverzeichnis	233

Vorbemerkung

Im Frühjahr 1993 traf sich eine Gruppe Leipziger Journalistinnen und Journalisten und begann mit den Vorbereitungen zur Gründung – so die Absicht – einer Wochenzeitung. Es sollte nicht eine beliebige, sondern ganz bewusst eine *linke Wochenzeitung* werden, waren sie doch davon überzeugt, dass diese Stadt angesichts der Pressesituation ein solches Blatt benötigte. Wohl existierte immer noch die 1893 von der Sozialdemokratie gegründete *Leipziger Volkszeitung*, doch von ihrer einstigen anti-kapitalistischen und linkssozialistischen Position war unter ihren neuen Besitzern aus dem Westen nichts mehr geblieben. Sie befand sich nunmehr je zur Hälfte in den Händen des Hamburger Springer-Konzerns und des Hannoveraner Großverlages Madsack, für die linkes Gedankengut in den von ihnen beherrschten Blättern obsolet war und ist.

Der Plan einer Wochenzeitung erwies sich als nicht realisierbar, das dafür notwendige Geld kam nicht zusammen. Mit den aufgebrachtten Spenden sollte es aber möglich sein, eine Zweiwochenzeitung zu gründen – vorausgesetzt, die Redaktionsmannschaft arbeitete ehrenamtlich und Honorare würden nicht gezahlt.

So geschah es dann auch und ist es bis heute geblieben. Am 1. Mai konnte die Projektgruppe mit einer Probenummer von *Leipzigs Neue Linke Zeitung für Politik und Kultur* in die Öffentlichkeit gehen: »Es ist geschafft. Eine linke Zeitung für Leipzig ist geboren. Sie ist Produkt unserer festen Überzeugung, daß unsere Stadt und ihr Umland solch ein Blatt für den breiten Meinungsaustausch aller linken Kräfte brauchen«, hieß es im Beitrag *An unsere Leser*. Und weiter: »Das große Geld, das viele Personal, die modernste Technik – all das steht nicht hinter uns. Unsere größte Hoffnung, unser Kapital sind unsere Leser. Gespannt warten wir auf Ihre Post, Ihre Anregungen, Hinweise, Kritiken und vor allem auf Ihre Informationen, auf Ihr Mitgestalten unserer linken Zeitung.«

Die Kritik ließ nicht auf sich warten. Dabei stand weniger der Inhalt, sondern mehr die Form im Vordergrund, so dass das Gesicht der ersten regulären Ausgabe – sie erschien am 28. Mai 1993 – sich doch recht deutlich von der Probenummer unterschied. Seitdem hat sich das äußere Bild von *Leipzigs Neue* noch zweimal verändert. Nicht geändert hat sich

jedoch ihre publizistische Position, die die Redaktion in der Nummer 1 unter anderem so formulierte: »Linke sind in Parteien, Verbänden und Vereinen organisiert oder auch nicht. Linke gehen zur Durchsetzung politischer Forderungen Bündnisse ein oder auch nicht. Linke haben unterschiedliche Auffassungen über Wege und Ziele hinsichtlich der ökonomischen, sozialen und demokratischen Veränderungen. Für *Leipzigs Neue* ist das auch nicht entscheidend. Sie versteht sich in der pluralismusarmen Leipziger Zeitungslandschaft als eine publizistische Tribüne aller Linken in Stadt und Region Leipzig, die zur aktiven Mitarbeit eingeladen sind.«

In den zehn Jahren, in denen das Blatt ungeachtet aller ökonomischen und personellen Schwierigkeiten alle 14 Tage den Weg zu seinen Leserinnen und Lesern gefunden hat, war es immer bemüht, seinem Anspruch als eine linke Zeitung für Politik *und* Kultur gerecht zu werden. Bereits die Probenummer gab mit dem Auszug aus Alfred Kleins Vortrag zum 60. Jahrestag der Bücherverbrennung und mit einem Beitrag zur Oper in Leipzig seit 1945 dafür den Auftakt.

In dem hier vorliegenden zehnten Heft der Schriftenreihe *Texte zur Literatur* ist eine repräsentative Auswahl aus dem Feuilleton von *Leipzigs Neue* der Jahre 1993 bis 2002 versammelt, und zwar zu Jubiläen und Gedenktagen, zu Autoren und Büchern sowie zu Höhepunkten und Entwicklungen im Leipziger Kulturleben. Ausgewählt wurden solche Beiträge, von denen wir meinen, dass sie über den Tag ihrer Erstveröffentlichung hinaus von Interesse sind.

Edmund Schulz

JUBILÄEN UND GEDENKTAGE

ALFRED KLEIN

Verbrannt, verboten, verbannt. Vergessen?*

Als es am 10. Mai 1933 kurz vor Mitternacht so weit war, als auf dem Opernplatz in Berlin, auf dem Bonner Marktplatz, auf dem Schlossplatz in Breslau, vor der Bismarcksäule in Dresden, auf dem Römerberg in Frankfurt am Main, vor der Göttinger Albani-Schule, auf dem Königsplatz in München und in den übrigen Universitätsstädten die Scheiterhaufen entzündet und auf ihnen ganze Bibliotheken verbrannt wurden, ereignete sich mehr als nur ein Schauspiel der äußeren Effekte zur inneren Erbauung stauender Schaulustiger. Die Nachtstunden dieses Maitages sollten so etwas sein wie eine feierliche Vereidigung des akademischen Nachwuchses auf die künftige Kultur- und Kunstverfassung des »Dritten Reiches«. Spätestens in dem Augenblick, da Joseph Goebbels mit dem Gebärde eines Priesters ans Rednerpult trat, wurde offenbar, dass Staatsdoktrin werden sollte, was zunächst nur die Sache einiger fanatisierter Studenten schien, nämlich die Liquidation des geistigen Erbes, das die besten Köpfe der Weimarer Republik hinterlassen hatten.

Damit aber noch nicht genug. Der Chef des eigens für ihn geschaffenen Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda beabsichtigte nicht nur, einem barbarischen Vernichtungsakt die höhere Weihe zu geben, sondern auch, seine Hörerinnen und Hörer auf die neuen Leitbilder einzuschwören, die an die Stelle der alten zu treten hatten. Die Stunde eines zur Religion gemachten Führerkults, einer hemmungslosen Staatsvergottung und einer kriegsverklärenden Todesmystik war gekommen. Genau dieser Schritt über die Abrechnung mit den Alternativen zur faschistischen Rassen- und Revancheideologie hinaus machte die Bücherverbrennung zu beidem, zum Vernichtungssymbol und zum Mobilmachungssignal: Das ist ihr ideologiegeschichtlicher Ort.

* Eröffnungsvortrag »Vernichtungssymbol und Mobilisierungssignal. Zum ideologiegeschichtlichen Ort der Bücherverbrennung« des Kolloquiums des Rosa-Luxemburg-Vereins e.V. Leipzig und der Fraktion PDS / Linke Liste im Sächsischen Landtag am 13. März 1993 anlässlich des 60. Jahrestages der Bücherverbrennung (Auszug).

Goebbels setzte in seiner Ansprache wieder einmal auf die massenhafte Unzufriedenheit mit den zerrütteten Verhältnissen in den letzten Jahren der Weimarer Republik, und wieder einmal setzte er auf die erprobte Mischung hasserfüllter Tiraden und emphatischer Elogen. Ein Sieger der Geschichte verdammt die Vergangenheit und lobt die Zukunft. Unverfroren deutet er den Coup vom 30. Januar 1933 in eine Revolution um, was ganz und gar nicht stimmt, und ebenso unverfroren deutet er die Novemberrevolution von 1918 in einen Aufstand des Mobs um, was gleichermaßen unverschämt ist. »Damals brach der Materialismus durch, der Marxismus behauptete das Feld«, geiferte er. »Die Kräfte des Untermenschentums haben das politische Terrain erobert, und darauf folgten dann in Deutschland 14 Jahre unausdenkbarer und unbeschreiblicher materieller und geistiger Schmach. Diese Schmach haben wir alle am eigenen Leibe zu verspüren bekommen.«

Man sieht: In Gestalt der Nationalsozialisten bemächtigten sich die extremen Rechten jener Früchte, die auf dem Boden einer riesigen Massenarbeitslosigkeit, anschwellender Unterhaltskosten und wegbrechender Lebensperspektiven herangereift waren. Hinzu kamen die Wut auf einen kaum noch handlungsfähigen Staat, der Vertrauensverlust, den die etablierten Parteien und der Parlamentarismus ob ihrer Ohnmacht erlitten, der Frust über die krisengeschüttelte kapitalistische Wirtschaft, die Verzweiflung über die Spaltung der Arbeiterschaft. Die Kritik an der von ihnen als »Systemzeit« definierten und diffamierten Republik von Weimar gehörte zu den demagogischen Pflichtübungen der nun an die Schalthebel der Macht gelangten Kaste.

Indessen, im Gegensatz zu früher vermied sie es jetzt, den weit verbreiteten antikapitalistischen Stimmungen neue Nahrung zuzuführen. Ihre Schuldzuweisung an den in der Tat unhaltbar gewordenen deutschen Zuständen galten seit ihrem Machtantritt vor allem den so genannten Novemberverbrechern, ihren eigentlichen Gegnern, den Linken und was sie für links zu halten liebten. In der Sprache, die der Dresdner Romanist Victor Klemperer kurz LTI genannt hat, *Lingua Tertii Imperii*, Sprache des Dritten Reiches, hieß das: Verantwortlich für Schrott und Schmach sind die marxistischen Untermenschen, die Kulturbolschewisten, die »jüdischen Asphaltliteraten« – oder einfach die Juden und ihr Marxismus. Der Redner auf dem Berliner Opernplatz verkündete denn auch das Ende eines »überspitzten jüdischen Intellektualismus« und interpretierte die Bücherverbrennung als »eine starke, große und symbolische Handlung, die vor aller Welt dokumentieren soll: Hier sinkt die geistige Grundlage der Novemberrepublik zu Boden«.

Im Sinne seiner Doppelstrategie fügte er jedoch sogleich hinzu: »aber aus diesen Trümmern wird sich siegreich erheben der Phönix eines neuen Geistes, den wir tragen, den wir fördern und dem wir das entscheidende Gewicht geben und die entscheidenden Züge aufprägen.«

»Ein Revolutionär muss alles können«, agitierte Goebbels weiter, »er muss ebenso groß sein im Niederreißen der Unwerte wie im Aufbau der Werte! Wenn Ihr Studenten Euch das Recht nehmt, den geistigen Unflat in die Flammen hinein zu werfen, dann müsst Ihr auch die Pflicht auf Euch nehmen, an der Stelle dieses Unrates einem wirklich deutschen Geist die Gasse frei zu machen. Der Geist lernt sich im Leben und in den Hörsälen, und der kommende deutsche Mensch wird nicht nur ein Mensch des Buches, sondern auch ein Mensch des Charakters sein.« Womit nun fast nebenbei eine Absage an des Gedankens Blässe überhaupt erteilt und der alten Intelligenz schlicht und einfach Charakterlosigkeit bescheinigt worden war. Jetzt sei es Pflicht, »in den Staat hinein zu gehen, den Staat zu tragen und den Autoritäten dieses Staates neuen Glanz, neue Würde und neue Geltung zu verleihen.«

Es sei die »Aufgabe dieses jungen Geschlechts«, jung schon den Mut zu haben, »dem Leben in die erbarmungslosen Augen hinein zu schauen, die Furcht vor dem Tode zu verlernen und vor dem Tode wieder Ehrfurcht zu bekommen«.

Erst die Kriegsjahre haben endgültig enthüllt, worin der finstere Sinn dieser dunklen Rede bestand. Sie bedeutete im Klartext, dass die Erziehung zum Frieden unverzüglich unmöglich zu machen und unverzüglich mit der Erziehung zum Krieg zu beginnen war. Sie war tatsächlich beides, die Bücherverbrennung, Vernichtungssymbol und Mobilmachungssignal, und sie sollte es sein. Die Operation Scheiterhaufen bildete die Schlusstappe der »Aktion wider den undeutschen Geist«. Sie hatte schon Mitte April begonnen. Überall wurden Plakate angeschlagen mit zwölf Thesen, die allerdings eher auf ein neuerliches Judenpogrom als auf die Inthronisation der neuen kultur- und literaturpolitischen Linie schließen ließen. Luthers Thesenanschlag in Wittenberg stand Pate. Abermals also: die mittelalterlichen Rituale und die Methoden des modernen Marketings. Zugleich entstand eine erste Liste mit den Namen von 131 Autoren, deren Werke für das Autodafé bestimmt waren. Sie blieb vorerst geheim, fungierte aber nachweislich schon als bestätigte Richtlinie für die Beschlagnahmen und Plünderungen, die die Kameraden von der faschistischen Fakultät vor der Brandnacht wochenlang auf Trab hielten. Gelegentlich wurden Bücher und Broschüren auch an Schandpfähle genagelt oder

Bücherverbrennungen im kleinen geprobt, wie etwa bei der Besetzung des Gewerkschaftshauses in Leipzig.

Eine »braune Liste von verbrennungswürdiger Literatur« erschien am 26. April in der Hugenbergpresse. Sie nannte Bertolt Brecht und Döblin und Feuchtwanger, Heinrich Mann und Klaus Mann, Ernst Ottwalt und Plivier und Renn, Toller und Tucholsky und noch viele andere, darunter Karl Marx und Karl Liebknecht, Lenin und Lassalle, Bebel und Bucharin. Zur Geschichte hieß es, generell sollten sämtliche pazifistischen und defätistischen Schriften entfernt werden, speziell sämtliche probolschewistische Literatur. Dazu wurden unter anderem die Namen von Otto Bauer, Franz Mehring, Ernst Glaeser und Upton Sinclair aufgeführt, ob das nun sinnvoll schien oder nicht. Als undeutsch galten mithin nicht etwa allein deutsche Juden, sondern auch andere Deutsche, und nicht allein Deutsche, sondern auch Ausländer. Wer immer sie sein mochten, ihre Bücher waren zu entfernen, wenn sie auch nur entfernt eine Alternative zur neuesten deutschen Ideologie aufwiesen.

So sehr sich die Pläne für die Bücherverbrennung aber auch konkretisierten, ausdehnten und ins Programmatische einfließen, so konstant blieb ihr rassistischer, antisemitischer Ansatz, schon aus Prinzip, aber auch aus agitatorischen Gründen. Dass die Juden an allem Unglück schuld seien und vernichtet gehörten, war ein Strategie bestimmendes Axiom der Hitlerbewegung. Der deutsche Faschismus trieb den einst von den christlichen Kirchen im Namen der reinen Lehre verbreiteten Antisemitismus auf die Spitze. Er rückte ihn in die Mitte seines Feindbildes und machte ihn zu einem jeder Zeit abrufbaren Mittel seiner Politik. Die in allen Schichten und Gruppen virulenten Vorurteile und Vorbehalte wurden immer dann reaktiviert, wenn wieder einmal antikapitalistische oder gar antifaschistische Massenstimmungen hoch kamen und der angestauten Aggressivität ein Ersatzobjekt zugeführt werden sollte. Es kommt hinzu, dass, wann immer das Reizwort Jude fiel, auch der Name des Erzfeindes zu assoziieren war: Marx, die Sozialisten, der Kommunismus.

In ihr Feindbild nahmen sie auch noch die Figur des Verräters auf, womit sie auf den Deutschen zielten, der deutsch schreibt, aber undeutsch denkt und für die »liberalen Verfallserscheinungen« im deutschen Geistesleben verantwortlich zu machen war. Gefordert wurde eine »Auslese von Studenten und Professoren nach der Sicherheit des Denkens im deutschen Geiste«. Und am Ende eine »deutsche Hochschule als Hort des deutschen Volkstums und als Kampfstätte aus der Kraft des deutschen Geistes«.

So fügt sich die »Aktion wider den undeutschen Geist« zunächst einmal in die Hetzkampagnen ein, die die Säuberungs- und Verfolgungsfeldzüge zur Etablierung und Konsolidierung der faschistischen Diktatur zwischen Reichstagsbrand und Bücherverbrennung begleiteten, speziell in jene, die von der im März in Dresden beschlossenen Hochschulreform ausgelöst wurden. Vor allem die jüdische Intelligenz, aber bei weitem nicht nur sie, war auszugrenzen und aus den Universitäten zu vertreiben. Die Juden, Marxisten und die Novemberverbrecher mussten weg, die Pazifisten, die Liberalen und die Internationalisten auch und erst recht diejenigen, auf die womöglich alle diese Etiketten zutrafen.

LEIPZIGS NEUE 0/1993

HELMUT SEIDEL

Voltaire – Candide oder der Optimismus

Eine bessere Einführung in die Denk-, Schreib- und Handlungsweise des François Marie Aroust, der sich Voltaire nannte und dessen 300. Geburtstag am 20. beziehungsweise 21. November die der Aufklärung Verpflichteten feierten, als den *Candide oder der Optimismus* gibt es nicht. Der hier wiedergegebene Auszug aus diesem literarisch-philosophischen Werk, das sich durchaus – ungeachtet aller Unterschiede – an die Seite von Goethes *Faust* und Hegels *Phänomenologie des Geistes* stellen läßt, ist doch »Weisheit letzter Schluß« in allen dreien derselbe, zeugt von Voltaires ätzender Kritik an einer Form menschlicher Unvernunft.

Krieg ist an Fanatismus gebunden, Fanatismus ist dem Voltaire ein Resultat falschen Bewußtseins, das religiöse und sonstige Doktrinen der Unberechenbarkeit der Leidenschaften (Gier, Hass, Ruhmsucht) dienstbar macht. Fanatismus ist der Todfeind der Toleranz. Aus seinem Schoße kriecht die Inquisition. Gegen diese hat Voltaire eine Klinge geschlagen wie nur selten einer.

Wie seine Antikriegshaltung bleibt auch sein engagiertes Eintreten für Gerechtigkeit und Toleranz, seine Kritik der Macht des Geldes – obwohl

er welches zu machen verstand –, sein politischer Realismus, seine antikerikale und antifeudale Geschichtsbetrachtung für uns Heutige bedenkenenswert.

Vertreter des deutschen Geisteslebens haben den spöttischen Scharfsinn des französischen Aufklärers wohl zu schätzen gewusst, trotzdem aber immer wieder moniert, dass seinem an Vielfalt der Formen reichen und enzyklopädischen Werk der Tiefsinn fehle. Das hat nationalistischem Schwachsinn Tür und Tor geöffnet: Die Franzosen seien blendend, aber oberflächlich, die Deutschen dagegen seien dunkel, aber hätten Tiefgang.

Voltaires Esprit bleibt ein wirksamer Impfstoff für alle, die von Fundamentalismen, Dogmatismen und Fanatismen befallen oder bedroht sind.

LEIPZIGS NEUE 25–26/1994

HELLA BROCK

Edvard Grieg – Heimatliebe und internationales Engagement

Missbrauch von Konzertmusik in Werbespots für Kosmetik, Wasch- oder Genussmittel, wie wir ihn tagtäglich erleben, gefällt mir zwar ganz und gar nicht, doch erfüllt es mich immer wieder mit Genugtuung, dass bedeutende musikalische Kunstwerke nicht einmal dadurch ihre Anziehungskraft verlieren.

Dies trifft unter anderem für *Solveigs Lied* und für *Morgenstimmung* aus Edvard Griegs *Peer-Gynt*-Musik zu – und dies, obwohl der Komponist, dessen 150. Geburtstag wir im vorigen Jahr begehen konnten, bescheiden geäußert hat, er werde in hundert Jahren gewiss vergessen sein. Der große Norweger, der seiner Liebe zur Natur, Sagenwelt und zu den Menschen der Heimat in seiner Musik so starken, unverwechselbaren Ausdruck gegeben hat, dass sie Menschen in aller Welt zu erfreuen vermag, fühlte sich auch Leipzig eng verbunden. Hier hat er – da es zu seiner Zeit in Norwegen noch kein Konservatorium gab – von seinem 15. bis zum 19. Lebensjahr studiert und schon während dieser Zeit starke und nachhaltige Konzerteindrücke empfangen. Er besuchte fast sämtliche Sinfonie- und

Kammerkonzerte des Gewandhauses, Konzerte der Thomaskirche und viele Sonderkonzerte, nachweisbar an den von ihm sorgfältig gesammelten und mit seinem Namenszug versehenen Programmen, die das Grieg-Archiv in seiner Geburtsstadt Bergen aufbewahrt.

Seit Griegs beruflicher Tätigkeit als Dirigent in Christiania (Oslo) und Bergen stand seine tiefe Liebe zur norwegischen Heimat, seine oft schmerzhaft-sehnsüchtige Sehnsucht nach ihr während seiner Konzertreisen in einem produktiven Wechselverhältnis zu dem immer wieder erneuten Drang, seine Heimat für kürzere oder längere Zeit zu verlassen und sich im Ausland, vor allem in Leipzig, aufzuhalten, um neue Musikwerke zu hören und eigene Kompositionen zu dirigieren. Hier in Leipzig fand Grieg in der Thalstraße bei den Verlegern der Firma C. F. Peters Max Abraham und (seit 1900) dessen Neffen Henri Hinrichsen stets ein gastliches Haus und ein ruhiges Arbeitsstübchen mit Blick auf den Garten des Verlagshauses und seinen Kastanienbaum, dessen weit ausladende Äste uns noch heute über Vergängliches und Bleibendes nachdenken lassen.

Aus dem starken persönlichen Engagement der Verleger für Griegs Werke entwickelte sich ein weit über geschäftliche Interessen hinausgehendes Freundschaftsverhältnis. Abraham und Hinrichsen ermöglichten Grieg nicht nur ein von finanziellen Sorgen weitgehend unbelastetes Leben. Sie nahmen auch lebhaften Anteil an Griegs künstlerischen Erfolgen und Enttäuschungen, stärkten sein Selbstvertrauen im Falle negativer Kritiken und trösteten ihn in Perioden körperlicher Schwäche und Unproduktivität infolge seines Lungenleidens, das er sich schon in der Jugend zugezogen hatte und das nach und nach seinen linken Lungenflügel zerstörte. Sie berieten ihn auch in der Planung seiner Konzertreisen, sorgten für Empfehlungen und Quartier und verschafften ihm die gewünschten neuesten Musikalien zeitgenössischer Komponisten.

Das Verhältnis zwischen Grieg und den Verlegern der Firma C. F. Peters zeigt vorbildhaft die kulturfördernde Wirksamkeit eines Musikverlages, dessen Arbeit nicht in erster Linie von merkantilen Gesichtspunkten, sondern von echtem musikbezogenem und menschlichem Engagement getragen ist. Überdies ist es ein schönes Beispiel interkultureller deutsch-norwegischer Beziehungen. Henri Hinrichsen, dem die Stadt Leipzig außerdem neben anderen Stiftungen das Musikinstrumentenmuseum verdankt, wurde von den Nazis 1942 wegen seiner jüdischen Abstammung im Konzentrationslager Birkenau vergast.

Griegs Musik schöpft zwar vor allem aus den reichen Quellen der norwegischen Volksmusik, ihre weltweite Wirkung und Popularität wäre aber

nicht möglich gewesen ohne die intensive Auseinandersetzung des Komponisten mit der neuesten Entwicklung der Musik des europäischen Kontinents. Hinzu trat bei Grieg ein aus humanistisch-demokratischer Gesinnung und Weltoffenheit erwachsendes Verlangen, mit seiner Musik alle Menschen zu erreichen und sie als ethische Kraft wirksam werden zu lassen.

Aus dieser Haltung heraus schlug er im Jahr 1899 eine Einladung zu Konzerten in Paris mit dem berühmten Colonne-Orchester aus, obwohl ihn gerade das Pariser Musikleben besonders interessierte. Der Grund seiner Absage war die Verurteilung des Juden Dreyfus durch das Kriegsgericht wegen angeblicher Spionage für Deutschland, die den Protest vieler progressiver Persönlichkeiten, unter ihnen die Schriftsteller Zola und Bjørnson, hervorgerufen hatte. Grieg ließ seinen Brief mit der Begründung seiner Absage auch in der Presse veröffentlichen, woraufhin ihm in Schmäh- und Drohbrieffen französischer Chauvinisten eine Welle des Hasses entgegenschlug. Bezugnehmend auf einen der Briefe, der an den »jüdischen Komponisten Ed. Grieg« adressiert war, schrieb Grieg an den französischen Dirigenten Colonne: »Da haben Sie es! Ich bin stolz darauf! Ein Hurra für Mendelssohn! Ich glaube jedoch, daß die leicht erregbare Leidenschaft der französischen Nation bald wieder einer vernünftigen Auffassung Platz machen wird, die den von der französischen Republik im Jahre 1789 proklamierten Rechten der Menschheit mehr gleichkommt.«

Die gleiche humanistisch-demokratische Gesinnung veranlasste Grieg auch im Jahre 1904 zu einer Absage von Konzerten in Moskau und Petersburg während des von Russland initiierten russisch-japanischen Krieges. Im Jahre 1905 verurteilt Grieg in einem Brief an den russischen Violinvirtuosen Adolf Brodsky mit leidenschaftlicher Schärfe die Unterdrückungsmaßnahmen der zaristischen Regierung gegen das russische Volk: »Wir Norweger küssen nicht! Ich würde aber gerne mit dem ganzen armen, geplagten russischen Volk eine Ausnahme tun. Der gesamten Regierung und Beamtenschaft mit den Großfürsten und dem Zaren an der Spitze möchte ich aber eine Dynamitbombe auf die Nase setzen! Das sind die Hauptverbrecher der Menschheit!«

Grieg setzte der Kunst Ziele, die für sie allein nicht erreichbar sind, die jedoch Zeugnis von der hohen ethischen Funktion künden, die er ihr zuwies: »Sie [die Kunst] sollte den Völkern so verständlich werden, daß sie als Friedensbote wirkte, daß ein Krieg als unmöglich empfunden würde. Dann wären wir erst *Menschen* geworden. Jetzt tappen wir als *Barbaren* herum.«

RITA JOREK

Schöne Dinge geben Freude.

Max Schwimmer zum 100. Geburtstag

Die Zeitläufte bringen es mit sich, dass sich Jubiläumstage einstellen, die – wie auch manch 50. Todestag – in und von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen werden, obwohl die betreffenden Persönlichkeiten und ihr Werk es verdienen. Max Schwimmer, das sei vorweg genommen, erhält zum 9. Dezember Ausstellungen in der Universitäts-Hörsaalgalerie und in der Leipziger Stadtbibliothek am Wilhelm-Leuschner-Platz, die künftig auch den bildkünstlerischen Nachlass verwalten wird. Und an welche Künstler ist zu denken? Zum Beispiel an Alfred Frank (1884–1945, hingerichtet), Walter Münze (1895–1978), Karl Krug (1900–1983), Richard Otto Voigt (1885–1971) oder an Max Schwimmers engen Freund Eugen Hamm (1885–1930). Bald wäre an Rolf Huhn (1896–1993), Heinz Eberhard Strüning (1896–1986), Walter Tiemann (1876–1951) und Georg Quenzel (1896–1966) zu erinnern.

Was zeichnet Max Schwimmer aus, dass er vielleicht eher als andere dem Schicksal Leipziger Künstler entgeht, alsbald in die Vergessenheit abzusinken?

Die meisten der Künstler dieser Stadt entstammten Arbeiterfamilien, sie erlernten ein Handwerk im Buch- und Druckgewerbe, oder der Vater übte solch ein Handwerk aus, wie auch im Falle Max Schwimmers. Dessen Vater war Buchbinder. Der Sohn besuchte zunächst das Lehrerseminar in Leipzig-Connewitz, wo er mit dem jüngeren Otto Pleß zusammentraf, der später ebenfalls als Maler, Zeichner und Illustrator hervortrat. Die Besonderheit des Weges von Max Schwimmer bestand darin, dass er sich zunächst vom Expressionismus anregen und bestätigen ließ. Es war nach kurzer Schuldienstzeit ein fast eruptives Aufwallen. Ein heftiges Zertrümmern von Formen und das Zusammenfügen entgegen den Regeln der Kunst. Hastig hingeweitschleifte Farben befreiten ihn selbst und ließen ihn über die regionalen Grenzen hinaus Freunde und Anerkennung finden.

Die Berliner Expressionisten-Zeitschrift *Die Aktion* nahm seine Beiträge auf. Dass Leipziger Kunstbestrebungen der 1920er Jahre so hausbacken nicht waren, beweisen seine Arbeiten, sein Unternehmungsgeist, der Freundeskreis, zu dem Rüdiger Berlit, Willy Semm oder Wil Howard

zählten, außerdem Hans Reimann, an dessen Zeitschriften *Der Drache* und *Die Pille* er mitarbeitete. Schwimmer war Autodidakt. Er setzte sich zwischen 1920 und 1923 wieder auf die Schulbank, um Kunstgeschichte und Philosophie zu studieren und beiden Neigungen – der bildkünstlerischen sowie der publizistischen – Fundamente zu geben. Reisen nach Italien, vor allem die Teilnahme an einem Sommerkursus bei Hans Purrmann auf Ischia 1924, festigten sein Kunst- und Weltbild. Im Pariser Künstler-Café du Dome lernte er Jules Pascin kennen, dessen zarte Zeichnungen und Aquarelle, vor allem die verführerischen, luziferischen Frauen, es ihm ungemein angetan haben müssen. Reinhard Pipers Buch *Die schöne Frau in der Kunst* gehörte gewiss zu seinen theoretischen Studiengrundlagen, die seine Auffassung mit Albrecht Dürer in Einklang brachte: »Wir sehen gerne schöne Ding, dann es gibt uns Freud.«

Es bestärkte ihn gewiss darin, dass alle Kunst Schöpfung des Mannes ist. »Und was verspricht dem Manne Glück?« fragt Piper und antwortet: »Was er von jeher und immer gebildet hat: das Weib.« Hier wurde zusammengefasst, was in Jahrhunderten an schönen Bildern schöner Frauen entstand und als erotischer Genuss für den Mann Interpretation fand. Da liegen Gründe für das umfangreiche Illustrationswerk Max Schwimmers, das ihn eigentlich bekannt und zum Teil des Dreigestirns der DDR-Illustratoren neben Josef Hegenbarth und Werner Klemke gemacht hat.

Als Volksschullehrer, dann als Lehrer der Kunstgewerbeschule verdiente er recht und schlecht den Lebensunterhalt für die Familie. Seine beiden Frauen, Eva und später Ilske, mutierten zu seinen Modellen. Als Malerinnen, die sie waren, konnten sie sich nicht profilieren. 1933 wurde er als Mitglied der SPD und Mitarbeiter der nun verbotenen LVZ und der sozialdemokratischen Zeitschrift *Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft*, auch als renitenter Zeitgenosse, vom Lehramt suspendiert, erhielt zunächst Ausstellungsverbot. Reisen nach Bayern, Österreich, Italien, in die Tschechoslowakei und nach Dänemark weiteten Blickfeld und Beziehungen. Jetzt kristallisierte sich nicht zuletzt mit den im kaschierten Eigenverlag herausgegebenen illustrierten Werken der ganz eigene Stil heraus, der später durch die enge Bekanntschaft mit Josef Hegenbarth noch einmal eine Akzentuierung erfuhr. Es trifft auch für Max Schwimmer zu, was Rainer Zimmer über die *Kunst der verschollenen Generation* des expressiven Realismus (Wien 1980) schrieb und was in anderen Zusammenhängen für die Zeit der DDR galt, dass nämlich »im totalitären Staat Ansätze für einen Widerstand am ehesten ›in der Höhle des Löwen‹ gewagt werden können«.

Nach 1945 wurde Max Schwimmer in Leipzig sehr geschätzt, er stellte aus, war in vielen Jurys, erhielt Aufträge und eigene Ausstellungen, war Mitglied der Akademie der Künste und Nationalpreisträger. Als Professor der Kunstgewerbeschule und dann der Hochschule für Grafik und Buchkunst konnte er seine Erfahrungen und seine unkonventionelle Denkweise weitergeben, geriet aber auch mit anderen Kollegen in Konflikt. Als sich 1951 die Möglichkeit des Überwechselns an die profiliere Dresden Kunsthochschule ergab, kehrte er dem hiesigen Knatsch, einem »Aschenbrödel-dasein unter unwürdigen Bedingungen« den Rücken. Er fand wieder einmal wie manch andere vor und nach ihm bestätigt, was er 1931 in der Sonderbeilage des *Kulturwillens* (Heft 5/6) geschrieben hatte: »Im Kunstleben Leipzigs haben die bildenden Künste am wenigsten Substanz und Existenz. Maler und Bildhauer sind schon, ehe sie beginnen, aus dem Rennen genommen, das die Musik ganz allein für sich macht.«

Eine ganze Reihe Künstler aus Leipzig, Dresden, Berlin nennen ihn ihren Lehrer. Künstlerinnen hatten meistens Schwierigkeiten, wenn sie sich seinem »Frauenbild« nicht beugten. Er hat es schließlich bei aller Leichtigkeit der Formulierungen in seinem Werk nicht nur über die Kostümierung – so vorhanden – und wiederkehrende Stereotype als ziemlich dem Geist des 19. Jahrhunderts verpflichtet definiert.

Es ist das Verdienst der Kunsthistorikerin Magdalena George, in einer umfangreichen Monographie Leben und Werk Max Schwimmers erforscht und dargestellt zu haben. Dennoch bleiben bei diesem unsteten Leben und umfangreichen Schaffen genug Möglichkeiten für Ergänzung und Interpretation.

KLAUS PEZOLD

Ehrenbürger Erich Loest.
Eine Betrachtung zum 70. Geburtstag
des Leipziger Autors

Niemand wird wohl genau sagen können, was die aufwendige PR-Aktion »Leipzig kommt« bisher wirklich für unsere Stadt erbracht hat. Von Erich Loest, dem am 22. Februar 1996 aus Anlass seines bevorstehenden 70. Geburtstages das Ehrenbürgerrecht der Stadt Leipzig verliehen wurde, kann demgegenüber mit Sicherheit gesagt werden, dass er, ohne dafür städtische Mittel in Anspruch zu nehmen, schon lange als Schriftsteller erfolgreich für Leipzig geworben hat; »seine« Stadt hatte also ihm gegenüber eine Ehrenschild zu begleichen. Auch wenn es dafür keine statistischen Belege gibt, dürfte allein die Zahl derjenigen auswärtigen Leser, die erst durch den Roman *Völkerschlachtdenkmal* auf dieses monumentale Bauwerk aufmerksam geworden sind, beträchtlich sein. Und warum sollte diese Lektüre nicht manche von ihnen angeregt haben, ihr den eigenen Augenschein folgen zu lassen? Auch Roman und Film *Nikolaikirche* könnten in dieser Richtung Wirkungen zeitigen.

Dass ein solcher Aspekt für die Entscheidung der Ratsversammlung über das Ehrenbürgerrecht eine wichtige Rolle gespielt hat, ist ebenso naheliegend wie legitim. Doch sollte der 70. Geburtstag Erich Loests darüber hinaus als Herausforderung gerade an die Leipziger Linken verstanden werden, am Beispiel von Leben und Werk dieses Autors ihre eigene kritische Sicht auf Geschichte und Literaturgeschichte der DDR zu vertiefen. Und das heißt für den hier Schreibenden, weder dort wegzusehen, wo Einsichten schmerzhaft werden für jemanden, der an jene bis zuletzt Hoffnungen (und vor allem Illusionen) geknüpft hatte, noch der verbreiteten unhistorischen Sichtweise zu verfallen, die frühere Haltungen im Sinne des heute vorherrschenden Geschichtsverständnisses umdeutet.

Erich Loest gehörte in den frühen 1950er Jahren zu den ersten Vertretern seiner Generation, die mit ihrem literarischen Debüt Aufmerksamkeit erregten und Hoffnungen weckten. Schon 1950 – als 24jähriger – veröffentlichte er neben einem Band Kurzgeschichten mit dem Roman *Jungen, die übrig blieben* ein auf eigenem Erleben basierendes Buch über das Schicksal seiner vom Faschismus verführten und dann als letztes Kriegskontingent missbrauchten Altersgenossen. Erste Schwierigkeiten, die eine

Kritik in der *Täglichen Rundschau* hervorrief, erwiesen sich als überwindbar: der Weg als freier Schriftsteller konnte erfolgreich beschritten werden. Die Wahl zum Vorsitzenden des Schriftstellerverbandes in Leipzig war Bestätigung hierfür. In dem 1990 erschienenen Buch *Der Zorn des Schafes* beschreibt Loest seine damalige Verfassung im Kreis der vom Mitteldeutschen Verlag Halle betreuten Autoren so: »Wir waren unter dreißig, boxten uns gegenseitig vorwärts, waren gesund, laut, gute Kumpel miteinander, besessen von unserem Beruf, überzeugt von unserer strahlenden Zukunft, wir waren frische Ehemänner und junge Väter, Skatenspieler und Fußballnarren, fast alle Genossen, und die Sonne des Sozialismus, so sahen wir es, schien hell und wärmend auf uns herab.«

Da kam der 17. Juni 1953, den Loest in der Berliner Zentrale des Schriftstellerverbandes erlebte (in *Durch die Erde ein Riss* findet sich eine bemerkenswerte Schilderung dieser Situation). Der junge Autor nahm die selbstkritische Haltung, die von führenden Vertretern der Partei in den allerersten Tagen danach gefordert und demonstriert wurde, ernst. Er veröffentlichte am 4. Juli im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* unter der Überschrift *Elfenbeinturm und Rote Fahne* einen Artikel, der die Mitverantwortung der Parteipresse für die entstandene Situation hervorhob: Da in ihr vor allem »kritiklose Jasager« zu Wort gekommen waren, hatte sie sich »kilometerweit von der Realität entfernt«.

Liest man den Aufsatz heute, kann er wohl nur verstanden werden als eine aus Besorgnis um das Schicksal des sozialistischen Versuchs auf deutschem Boden erwachsene scharfsichtige Analyse eines Grundübels der DDR-Gesellschaft. 1953 führte er dazu, dass im Leipziger Schriftstellerverband von Funktionären der SED-Bezirksleitung der Beschluss durchgedrückt wurde, den zu dieser Zeit zusammen mit Erwin Strittmatter nach Ungarn delegierten Verfasser aus dem Verband auszuschließen. Zwar verlief dieser Angriff – vor allem dank des Einsatzes von Kuba für Loest – letztlich im Sande, doch sollte der Konflikt bald in verschärfter Form wiederkehren. Als 1957 in der DDR die durch den XX. Parteitag der KPdSU ausgelösten innerparteilichen Debatten auf stalinistische Weise durch das Verhängen von Zuchthausstrafen beendet wurden, war neben Walter Janka und anderen auch Erich Loest eines der Opfer. Mit sieben Jahren Bautzen, verbracht zwischen seinem 32. und seinem 39. Lebensjahr, hat er dafür bezahlen müssen, zu seiner kritischen Meinung gestanden zu haben!

Als er 1964 nach Leipzig zurückkam, durfte er zwar seinen Beruf als Schriftsteller wieder ausüben (er schrieb vor allem zum Broterwerb

Kriminalromane und bediente damit ein in der DDR nie voll befriedigtes Lesebedürfnis), über die einschneidende Erfahrung, die nun hinter ihm lag, konnte er sich literarisch jedoch nicht im Klartext äußern. Unter abgewandeltem Vorzeichen bringt er sie in den Gegenwartsroman *Schattenboxen* ein, historisch verfremdet spielt sie in dem Karl-May-Roman *Swallow, mein wackerer Mustang* eine Rolle.

In der durch VIII. Parteitag und 6. Plenum ausgelösten Tauwetter-Atmosphäre der frühen 1970er Jahre wagt sich Loest dann an einen brisanten Gegenwartsstoff. Im Roman *Es geht seinen Gang oder Mühen in unserer Ebene*, der 1978 nach langem Kampf im Mitteldeutschen Verlag erschien, verbindet er Alltagsschilderung in der Tradition Hans Falladas mit dem Brechen eines Tabus, indem er an den gewaltsamen Polizeieinsatz 1965 auf dem Leuschnerplatz gegen jugendliche Anhänger der Beatles erinnert. Seine Hauptfigur Wolfgang Wülff, Jahrgang 1949, war damals von einem Polizeihund gebissen worden. Eine Erfahrung mit der Staatsmacht, die dem späteren Ingenieur jede Lust auf Karriere und eigene Machtstellung – und sei sie noch so geringfügig – genommen hat. Dabei ist der Roman insgesamt, wie Wolfgang Mattheuer in einer Replik auf eine Loest maßregelnde Kritik an den *Sonntag* schrieb (sie wurde dort nicht veröffentlicht), »voller kritischer und heiterer Sympathie für Stadt und Land und arbeitsame Leute«. In seinem späteren Bericht *Der vierte Zensor. Vom Entstehen und Sterben eines Romans in der DDR* hat Loest rückblickend erklärt, dass er damals vermutete, in dem Satz »es geht seinen Gang ... liege auch die Hoffnung, man werde sich trotz aller Last und Mühe zu einem erträglichen Sozialismus durchwursteln«.

Mit seinem Roman erwarb sich Loest die Sympathie vieler Leser, von namhaften Schriftsteller-Kollegen wie Günter Kunert, Fritz Rudolf Fries und Christa Wolf erfuhr er Anerkennung und Zuspruch. Die offizielle Literaturkritik der DDR dagegen lieferte vornehmlich Argumente für einen restriktiven Umgang mit Buch und Autor. Da dieser 1979 mit anderen DDR-Schriftstellern in einem Brief an Erich Honecker gegen das Stefan Heym angehängte »Verfahren wegen Devisenvergehen« protestiert hatte, drohte der Ausschluss aus dem Schriftstellerverband. Der »Fall Loest« wurde, wie nach der Wende bekannt gewordene Dokumente belegen, für das MfS nachgerade zu einer Haupt- und Staatsaktion: neben dem Einsatz zahlreicher IM wurde auch noch seine Wohnung abgehört.

Im Frühjahr 1981 reiste der Autor mit einem Dreijahresvisum in die BRD aus. Nur dort war die Veröffentlichung der Bücher möglich, an denen er zuletzt in Leipzig gearbeitet hatte und die zusammen mit

Es geht seinen Gang das Kernstück seines bisherigen literarischen Werkes ausmachen: *Durch die Erde ein Riss. Ein Lebenslauf* und *Völkerschlachtdenkmal*. Jeder der genannten Titel verdiente eine detaillierte Würdigung, für die hier leider kein Raum ist. So sei nur angemerkt, dass ihre besondere Qualität mit der jeweils gefundenen Erzählhaltung zusammenhängt. Im Falle der Autobiographie ermöglicht diese bei aller Unmittelbarkeit des Erlebnisberichts doch auch Distanz der eigenen Person gegenüber; in *Völkerschlachtdenkmal* verleiht die fiktive Verhörsituation der Ich-Erzählung ihre besondere Intensität.

Wie schwierig es demgegenüber ist, ohne eine präzise Erzählperspektive ein figuren- und ereignisreiches Geschehen gleichsam aus sich selbst heraus vorführen zu wollen, belegt der Roman *Nikolaikirche*. Trotz des spannenden zeitgeschichtlichen Stoffes hat es der Leser schwer, angesichts der Konstruiertheit mancher Personenbeziehungen und der nicht immer zwingenden Zeitsprünge in verschiedene »Damals« die Übersicht zu bewahren. Wichtiger als diese strukturellen Schwächen erscheint mir jedoch das beeindruckende Streben nach epischer Gerechtigkeit, das Loests Darstellung des Zusammenbruchs der DDR auszeichnet. Der Autor, der in besonders schlimmer Weise von Verletzungen der Bürger- und Menschenrechte durch die politische Führung der DDR betroffen worden war (erst Anfang 1990 erkannte das Oberste Gericht die Unrechtmäßigkeit der Verurteilung von 1957 an!), zeichnet kein Schwarz-Weiß-Bild. Er versucht als Erzähler vielmehr, selbst das Handeln derjenigen verständlich zu machen, die Menschen wie ihn zu Feinden erklärt und dann als solche verfolgt haben.

Der differenzierende Umgang mit Schicksalen in diesem von Widersprüchen zerrissenen 20. Jahrhundert prägt auch die erzählerische Substanz des Textes *Adler und ich*, den Loest Ende Januar im Rahmen der Poetik-Vorlesung an der Leipziger Universität vortrug. Er berichtet von einer »unvollendeten« Geschichte. Ein langjähriger Freund, der seiner Familie in den Bautzen-Jahren verlässlich Beistand geleistet hatte, erzählte ihm nach 1989, dass er als junger Mann eine Fragebogenfälschung begangen hatte. Er hatte seine Zugehörigkeit zur Waffen-SS verschwiegen, in die er als 17- oder 18jähriger HJler eingetreten war. Loest nahm dies als Stoff für eine Erzählung, ohne damals zu wissen, was inzwischen aus Stasi-Akten offenbar wurde. Sein Freund war mit dieser Fragebogenfälschung erpreßt worden, als IM über ihn Berichte zu liefern. Wie Erich Loest auf diese Enttäuschung reagiert hat, im Innersten schwer getroffen, und dennoch nicht so, dass die Zukunft der Beziehung unwiderruflich verbaut sein muss, verdient höchsten Respekt.

Um so überraschender und bedauerlicher war es, am Ende des Vortrags, als der Redner auf aktuelle Debatten unter deutschen Schriftstellern zu sprechen kam, eine ganz andere Haltung erleben zu müssen. Angriffe auf Bahr, Schorlemmer und Jens, eine Polemik, die Christa Wolf in einem Atemzug mit Monika Maron abfertigte, und die Verweigerung der Solidarität mit Günter Grass (der selbst Erich Loest und anderen bedrängten DDR-Autoren wiederholt solidarisch beigestanden hat) – hier fehlte leider das Verständnis für andere Biographien und die aus ihnen hervorgegangenen Haltungen, das der Erzähler Erich Loest immer wieder bewiesen hat.

LEIPZIGS NEUE 4/1996

KLAUS PEZOLD

Als Wilhelm II. sein Logenabonnement kündigte. Zum 50. Todestag von Gerhart Hauptmann

Der Tod Gerhart Hauptmanns am 6. Juni 1946 setzte den Schlusspunkt hinter eine dichterische Lebensleistung, die bereits damals vor 50 Jahren längst zu einem Kapitel Literaturgeschichte geworden war. Und zwar vor allem jener des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Denn wenn Gerhart Hauptmann auch, wie Hans Mayer 1952 zu Recht hervorhob, »bis zum letzten Augenblick seines Schaffens ein großer Dichter« geblieben ist, stammen doch diejenigen seiner Werke, die heute als lebendig und wirkungsmächtig gelten können, nahezu ausschließlich aus den beiden Jahrzehnten zwischen 1890 und 1910.

Der 26jährige, Sohn eines Gastwirts und Hotelbesitzers aus Niederschlesien, war 1889 nach Jahren der Suche und krisenhafter Wendungen gleichsam mit einem Paukenschlag ins literarische Leben eingetreten. Sein Stück *Vor Sonnenaufgang* stellte ihn sofort an die Spitze der neuesten, heftig umstrittenen Literaturströmung jener Zeit, des Naturalismus. Der Theaterkritiker Theodor Fontane schrieb nach der von tumultartigen Szenen begleiteten Uraufführung, er habe alles, was er »an Ibsen seit Jahr und Tag bewundert« hätte, bei Hauptmann wiedergefunden, nicht aber

dessen Fehler. Noch entschiedener polarisierend wirkte wenig später jenes Stück, das als Meisterwerk des jungen Hauptmann in die Weltliteratur eingehen sollte. *Die Weber*, zuerst vom Berliner Polizeipräsidenten verboten und deshalb 1893 in geschlossener Vorstellung uraufgeführt, dann im Herbst 1894 doch zur öffentlichen Aufführung im Deutschen Theater zugelassen, bewirkten einerseits, dass Wilhelm II. sein dortiges Logenabonnement kündigte, und andererseits, dass Franz Mehring in der *Neuen Zeit* dem Dichter »ein kräftiges Glückauf!« zurief.

Über die eigene Familiengeschichte war Hauptmann auf den schlesischen Weberaufstand von 1844 als Dramenstoff gestoßen. Gestützt hatte er sich aber auch auf den Bericht Wilhelm Wolffs, des Freundes von Marx und Engels. Und das Interesse an diesem Gegenstand gerade zu dieser Zeit war schließlich nicht unbeeinflusst gewesen von jenem gewaltigen Aufschwung, den die deutsche Sozialdemokratie im Kampf gegen Bismarcks Sozialistengesetz genommen hatte.

Eine solche innere Nähe zur organisierten Arbeiterbewegung ist im Schaffen Hauptmanns einmalig geblieben, doch hat sie weitreichende Folgen gehabt. Im Kaiserreich wurde sie selbst dem Nobelpreisträger von 1912 nie wirklich verziehen. Erst die Weimarer Republik erhob den gereiften und politisch wenig exponierten Dichter zu einer Repräsentationsfigur. Als dem 70jährigen im Goethejahr 1932 der Goethepreis der Stadt Frankfurt verliehen wurde, war dies ein symbolischer Akt. Nach 1933 blieb Hauptmann – zumindest äußerlich zu gewissen Kompromissen bereit und trotzdem von den Nazis mit Mißtrauen betrachtet – in Deutschland. Sein unter dem Eindruck von faschistischer Gewalt und den Verheerungen des Krieges entstandenes Spätwerk gehört zu den bedeutendsten Zeugnissen der inneren Emigration. Das Wissen darum und nicht zuletzt die Erinnerung an den Schöpfer der *Weber* bewog nach dem Zusammenbruch des Faschismus Johannes R. Becher dazu, den greisen Hauptmann in Agnetendorf aufzusuchen, um ihm die Ehrenpräsidentschaft des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands anzutragen. Sein Tod am 6. Juni 1946 verhinderte die Realisierung der getroffenen Vereinbarung. Der nach diplomatischen Kontakten zwischen der UdSSR und Polen unter Mitwirkung sowjetischer Kulturoffiziere (sie handelten auf Befehl Marschall Shukows) zustande gekommene »Hauptmann-Transport« konnte neben Personen aus dessen unmittelbarer Umgebung und seiner Bibliothek nur noch den Metallsarg mit dem Leichnam des Dichters nach Berlin bringen. Die Beisetzung fand dann, wie Hauptmann es sich gewünscht hatte, auf Hiddensee statt.

Zu denen, die ihm die letzte Ehre erwiesen, gehörte auch Wilhelm Pieck, der genau zu jener Zeit seinen Weg in der Arbeiterbewegung begonnen hatte, als *Die Weber* auf der Bühne erschienen waren. Für die Hauptmann-Pflege in der späteren DDR keine schlechte Voraussetzung. Von einzelnen Mißtönen (wie der Kampagne der SED-Bezirksleitung gegen eine Aufführung der *Ratten* am Leipziger Schauspielhaus in den 1950er Jahren) abgesehen, gehört diese weitgehend zur positiven Bilanz. Schon 1952 zum 90. Geburtstag erschien beispielsweise, eingeleitet von Hans Mayer, beim Aufbau-Verlag die erste vierbändige Ausgabe *Ausgewählte Dramen*. Und noch 1987 wurde aus Anlass des 125. Geburtstages das Hauptmann-Museum in Erkner erweitert und neu gestaltet, das dann nach 1990 in ziemliche Bedrängnis geraten sollte. Mancher wird sich auch an die Verfilmung der berühmten Novelle *Bahnwärter Thiel* durch das DDR-Fernsehen erinnern.

Jubiläen waren für solche Projekte immer hilfreich. Und so ist zu hoffen, dass auch der 50. Todestag vielleicht da und dort zu produktiver Beschäftigung mit dem Werk Hauptmanns anregen wird. Wie aktuell er auf der Bühne hier und heute sein kann, bewies das Deutsche Theater Berlin mit seiner Aufführung der Komödie *Der Biberpelz* hundert Jahre nach der Uraufführung von 1893. Thomas Langhoff inszenierte die »Diebskomödie« als »Staats satire«, indem er den Amtsvorsteher Wehrhahn unter wechselnden Porträts deutscher Staatsoberhäupter den zeitlosen Kampf des blasierten Staatsdieners für die angeblich »höchsten Güter der Nation« führen ließ.

KLAUS SCHUHMANN

»Große Zeit vertan«

»Ich brauche keinen Grabstein«, hat er eines seiner letzten Gedichte überschrieben, in dem er uns wissen lässt, wodurch wir uns seiner wert erweisen könnten: dass wir seine Vorschläge annehmen und vielleicht auch verwirklichen eines Tages. Dabei bleibt offen, ob er mit den »Vorschlägen«, die er gemacht hat, jene meinte, die, oft genug, in seinen Gedichten zu lesen sind, oder sein Lebenswerk, das er just zu der Zeit unter die Bezeichnung *Versuche* stellte, als für ihn zur Gewissheit geworden war, dass er damit in die großen sozialen Kämpfe dieses Jahrhunderts eingreifen wollte mit Wort und Tat. Eine größere Aufgabe für Literatur und Kunst ist kaum denkbar, vor allem deshalb, weil die Erfahrungen unseres Jahrhunderts am Ende wohl auch Brecht davon überzeugt hatten, dass man sich diesem Wunschziel nur annähern kann, heute mehr noch als zu Zeiten, die Brecht die »finsternen« nannte. Und selbst in jenen wenigen Jahren, die ihm gegönnt waren, Theorie und Praxis eines neuen Theaters im Berliner Ensemble zusammenzuführen, erwiesen sich nicht als die »Mühen der Ebenen«, die Brecht nach den langen Exiljahren erhoffte. Denn: diese Art, Theater zu machen, war auch für die neue Gesellschaft, von der gerade dieser Stückeschreiber erwartete, dass auch eine neue Art des Zuschauens im Parkett heimisch werden könnte, schwer erlernbar.

Und auch jene nun zu Amt und Würden gekommenen Kulturpolitiker, mit denen er in den Exiljahren über »Realismus« debattierte, zeigten sich nicht lernfähig genug, die Brechtsche Dialektik als eine Anleitung zum Studium und zur Lösung gesellschaftlicher Widersprüche anzunehmen. Nicht nur in den *Schriften zum Theater* war folglich weiterhin Polemik angesagt (diesmal unter dem Titel *Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles*), auch in einigen Gedichten, die den *Buckower Elegien* zugezählt werden, machte er nun Vorschläge, die der Regierung der DDR in den kritischen Tagen des 17. Juni 1953 in höchstem Maße ungelegen gekommen waren, hätte sie Brecht damals veröffentlicht. Einer dieser Texte ist mit dem Titel *Die Lösung* überschrieben:

Nach dem Aufstand des 17. Juni
 Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbandes
 In der Stalinallee Flugblätter verteilen
 Auf denen zu lesen war, daß das Volk
 Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe
 Und es nur durch verdoppelte Arbeit
 Zurückerobern könne. Wäre es da
 Nicht doch einfacher, die Regierung
 Löste das Volk auf und
 Wählte ein anderes?

Dass Politiker in der Regel von schriftstellerischen Botschaften, wenn sie poetische Gestalt annehmen, kaum Notiz nehmen, Verlautbarungen aber, die in der Presse veröffentlicht werden, sogleich zum Anlass nehmen, Schriftsteller dafür abzustrafen, sollte sich freilich noch schlagender erweisen, als der damalige Außenminister von Brentano im Bonner Bundestag für »klare Verhältnisse« sorgte (er verglich Brechts Gedichte mit denen des Horst Wessel) und damit einem Boykott seiner Bühnenwerke in der BRD das Wort redete. Spätestens zu diesem Zeitpunkte wusste Brecht, dass er in Berlin »zwischen den Stühlen« der beiden deutschen Staaten saß. Es war zudem ein Musterbeispiel dafür, wie die Politiker beider politischen Lager auf literarisch-politische Erklärungen (in diesem Falle war es ein Brief an Walter Ulbricht) von Schriftstellern reagierten: auf der östlichen durch Vereinnahmung (dafür eigneten sich die im *Neuen Deutschland* veröffentlichten Auszüge durchaus), durch Ausstoßung auf der westlichen Seite. Seitdem wusste Brecht auch, dass es Ärgernisse mit sich brachte, unerbetene Vorschläge zu machen. Er wollte jedoch unbequem bleiben, nicht vereinnahmt oder gar zum »größten« Dichter gemacht werden, wie es Johannes R. Becher geschah, als er zwei Jahre nach Brecht zu Grabe getragen wurde.

Seit Brechts Tod ist immer wieder versucht worden, die Herausforderung, die von seinen Schriften und Stücken ausgeht, aus der Welt zu schreiben. Den ersten Versuch dieser Art unternahm Martin Esslin, der den Dichter Brecht zu retten versuchte (als ob der das nötig hat), indem er ihn vom Politiker abtrennte. Anerkennung also für die »Dichtung«, Ablehnung dessen, was als Gesinnung in diesen Texten verlautbart wurde. Auch Günter Grass ging es mit *Die Plebejer proben den Aufstand* darum, den »Chef« als Opportunisten zu überführen, der es insgeheim mit den Mächtigen hält, während die Arbeiter in der Stalinallee in den Streik traten.

Und auch das Lob, das Brecht von Max Frisch widerfuhr (die Anerkennung als Klassiker), unterstellte ohne Abstriche zugleich die Wirkungslosigkeit eines Schreibens, die der Schweizer Autor mit einer solchen Art der Anerkennung einhergehen sah. Dass sich in den Jahren nach 1989 vor allem jene zu Wort meldeten, die mit ihrer Brecht-Kritik zugleich auch eigener linker Denkweise den Abschied gaben, konnte nicht ausbleiben. Neuerdings wird – von John Fuegi – zwischen Werken unterschieden, die Brecht, und solchen, die seine Frauen geschrieben haben. Und noch eine Variante ist auf dem Markt, vertreten vom allwissenden Literaturkritiker Reich-Ranicki: was bleibt, sind die Gedichte.

Ob ein so noch immer umstrittener Autor wirklich schon Klassiker im Sinne von Max Frisch genannt werden kann, lässt sich also mit einigen Gründen in Frage stellen.

Ein Blick auf Brechts Werk nährt ganz von selbst diesen Zweifel. Es ist wie kaum ein anderes, das zeigt besonders die »kritische Ausgabe«, die Suhrkamp- und Aufbau Verlag erarbeiteten, selbst in der gedruckten Wiedergabe noch immer in seinem Prozesscharakter zu erkennen, nie fertig, offen zur Gegenwart und zur Zukunft hin. Wenn nach experimenteller Literatur gefragt wird, hier ist ihre Entstehung dokumentiert, nicht als leerlaufende Mache, sondern mit immer wieder neuen Versuchen, sich den Konflikten und Katastrophen dieses Jahrhunderts zweier Weltkriege zu stellen. Originalitätssucht hat ihn dabei gewiss nicht getrieben. Im Gegenteil. Das Werk Brechts zeigt immer wieder, wie gut vertraut er mit den Grundmustern großer Literatur und Kunst von der Antike bis zum 20. Jahrhundert war und in welchem Maße er einem Dichter wie Horaz, den er seit dem Lateinunterricht kannte, bis in seine letzten Lebensjahre verbunden blieb. Seine »Studien« (so nannte er in den 1930er Jahren seine »sozialkritischen Sonette«) reichen von Sophokles bis Beckett, von den altgriechischen Epigrammen bis zur – freilich wenig respektvollen – Lektüre von Gedichten der Ingeborg Bachmann. Erstaunlich und studierendenswert ist dabei vor allem, wie sich Brecht in dieser literarischen Schatzkammer bedient und welche neuen Lesarten alter Werke er dabei zustande brachte, von Villon bis Shelley und schließlich sogar im *Gegenlied* auf eines seiner eigenen frühen Gedichte (*Von der Freundlichkeit der Welt*) bezogen. Dabei verleugnete dieser Avantgardist – und auch das ist eine buchenswerte Leistung deutscher Literatur im 20. Jahrhundert – nicht, dass er dem Volk aufs Maul schaute, wie es Martin Luther dereinst tat, dem Brecht nicht nur sprachlich verpflichtet ist. In seinen *Kalendergeschichten* zeigte er in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg noch

einmal anschaulich, in welchem Maße er volkstümlich sein konnte, freilich nicht im landläufigen und naiven Sinne. Eine Geschichte wie *Der Soldat von La Ciotat* kann veranschaulichen, wie anstrengend und unterhaltend hier geschrieben wurde. Vor allem in der Lyrik setzte Brecht nicht wenige der landläufigen und bei einigen Dichtern auch hochgestochenen Leitsätze der »modernen« Lyrik dadurch außer Kurs, dass er ohne jene Raffinessen und Dunkelheiten in klaren und schönen Worten zu sagen vermochte, was andere »orphisch« oder »konkret« von sich gaben. Auf Schwulst antwortete er mit Kargheit. Das erklärt sich zu einem Gutteil auch aus Brechts Interesse für wissenschaftliche Welterkenntnis, wie er sie in den zeitgenössischen Diskussionen sowohl im Bereich der Gesellschafts- als auch der Naturwissenschaft gezeigt bekam. Sein *Galilei* ist ein sinnfälliges Beispiel dafür.

Dennoch: der Umgang mit Brecht verlangt auch heute dem Zuschauer oder Leser einige Anstrengungen ab, zumal die Bandbreite der Rezeption seiner Stücke zwischen Worttreue und Neuschöpfung (das konnte an der Leipziger *Baal*-Inszenierung studiert werden) größer denn je ist. Damit haben sich natürlich auch die »Lesarten«, die von den Regisseuren angeboten wurden, erstaunlich erweitert. Auf jeden Fall steht außerhalb jeder Diskussion, dass sich dieser Schriftsteller für unsere Zeit noch lange nicht erledigt hat. Mehr noch: in dem Maße, wie sich der Kapitalismus als das zeigen muss, was er in Reinkultur ist, gewinnen Brechts Analysen wieder an Aktualität. Der »Vorrat«, den er uns schuf (allein die Zahl der Gedichte ist auf 2500 zu veranschlagen), dürfte bis ins 21. Jahrhundert reichen. Die in nächster Zeit geschlossen vorliegende Werkausgabe in 30 Bänden sollte deshalb auch als eine Herausforderung begriffen werden, dieses Werk in seiner Tiefe und Vielgestaltigkeit ganz zu erschließen, damit wir nicht verlernen, jene Fragen an die Welt zu stellen, deren sie bedarf, damit »Freundlichkeit« heißen kann, was Menschen in dieser Welt miteinander verbindet.

KLAUS PEZOLD

Andreas Reimann.

Ein Leipziger Dichter beging am 11. November 1996
seinen 50. Geburtstag

Sein Großvater Hans Reimann war im literarischen Leipzig der 1920er Jahre so etwas wie eine Institution; Andreas Reimann, dem Enkel, liegt eine vergleichbare Rolle in der Öffentlichkeit nicht. Er ist in seiner Heimatstadt als Autor immer noch ein Geheimtipp. Doch hat er dafür mit seinen Gedichtsammlungen *Die Weisheit des Fleisches* (1975), *Das ganze halbe Leben* (1979) und *Das Sonettarium* (1995) in aller Stille eine These seines bekannten Großvaters glänzend zu widerlegen geholfen. Diese findet sich in dessen *Sächsischen Miniaturen* von 1929 und lautet: »Laibzj ist kein Boden für Lyrik.«

Wie er das tat und tut, verdient aus mehreren Gründen Bewunderung. Dass die Connewitzer Verlagsbuchhandlung im vorigen Jahr ein Buch von mehr als 70 Seiten herausbringen konnte, das ausschließlich Sonette enthält, dürfte für die heutige Lyriklandschaft im deutschen Sprachraum einmalig sein. Es bestätigte aber, was bereits den Lesern der früheren Gedichtsammlungen hätte auffallen können, dass Andreas Reimann nämlich wie kaum ein anderer seiner Generation immer um eine produktive Auseinandersetzung mit klassischen Formen bemüht gewesen ist. Blankvers und Hexameter hat er ausprobiert und bald auch schon das Sonett, das er im *Sonettarium* nun in seinen verschiedensten Ausprägungen souverän zu nutzen vermag. Dabei entsteht nie auch nur im entferntesten der Eindruck von klassizistischer Glätte. Das verhindert vor allem anderen ein sinnlicher Materialismus, der weiß: »die brauchbarste wahrheit ist immer die weisheit des fleischs«, wie es in einem Gedicht der Sammlung von 1975 heißt. Diese Grundhaltung ermöglicht gleichermaßen überraschende wie überzeugende Konstellationen im Gedicht, ästhetisch reizvoll in der Reibung zwischen überlieferter Form und dem für diese ungewöhnlichen Inhalt.

Auch Schlüsselerfahrungen der eigenen Biographie finden so Eingang ins Sonett. In das mit dem Titel *Wenn ich an georg maurer denk* beispielsweise oder in jenes mit einer Adressenangabe: *Beethovenstraße 2 a*.

1965 war Andreas Reimann nach einer Schriftsetzerlehre jüngster Student am Leipziger Literaturinstitut und Lieblingsstudent von Georg

Maurer geworden. Doch das 11. Plenum setzte dieser Entwicklungschance ein vorzeitiges Ende. 1968 fand er sich als »schreib-verbrecher« in Stasi-Untersuchungshaft wieder und wurde wegen »staatsgefährdender Hetze«, das heißt wegen der Weitergabe von unerwünschten Gedichten verurteilt.

Detailliertere Aussagen zu diesen Erfahrungen, aber auch zu denen der Kindheit im Leipzig der 1950er Jahre, als er mit seiner Schwester bei der Großmutter aufwuchs (mit Mindestrente und halber Waiserente), finden sich in kurzen Prosatexten des Bandes *Leipziger Allerlei – allerlei Leipzig*, den er 1993 zusammen mit Ulla Heise herausgebracht hat. Sie zeigen – ebenso wie die Gedichte – einen Autor, der kritisch und souverän mit Vergangenheit und Gegenwart umzugehen weiß, einen, der wirklich Opfer bornierten Machtdenkens gewesen ist, der aber nie in der Opferrolle posiert oder diese gar gewinnbringend vermarktet.

Wünschen wir ihm – und allen potentiellen Lesern –, dass es ihm gelingen möge, sich mit seiner Lyrik und Prosa zunehmend mehr Gehör zu verschaffen.

LEIPZIGS NEUE 23/1996

KLAUS PEZOLD

Erster und bedeutendster Dichter
des deutschen Proletariats.

Zum 175. Geburtstag von Georg Weerth

Ein kurzes Leben von nur 34 Jahren und doch ein Leben, das Stoff für gleich drei Biographien enthält. Für die eines international agierenden Kaufmanns, die eines revolutionären Publizisten und die eines Dichters. Georg Weerth, am 17. Februar 1822 in Detmold geboren und am 30. Juli 1856 in Havanna gestorben, hat sich physisch und geistig innerhalb der denkbar größten Gegensätze bewegt und die Spannungen zwischen ihnen produktiv bewältigt. Jene zwischen seinem Geburtsort, der Hauptstadt des kleinen Fürstentums Lippe-Detmold, und der für seine Zeitgenossen unwirklich fernen Welt Süd- und Mittelamerikas, in der er seine letzten

Jahre verbracht hat. Jene zwischen der Herkunft aus einem protestantischen Pfarrhaus und der freiwilligen Entscheidung für die Sache der »Lumpen-Kommunisten« in der Revolution von 1848. Jene zwischen dem angesehenen Kaufmann und dem jugendlich unbekümmerten satirischen Schriftsteller, der für einen frechen Roman drei Monate Gefängnishaft in Kauf zu nehmen bereit war.

In Detmold hat Georg Weerth nur seine Kindheit verbracht, aber er hat sein Leben lang die Verbindung zur hier lebenden Familie, vor allem zu seiner Mutter, aufrechterhalten. Mit 14 Jahren verließ er das Gymnasium seiner Heimatstadt, um in Elberfeld eine kaufmännische Lehre anzutreten. Dies brachte den ersten bedeutsamen Wechsel in seiner Umwelt. Aus einem verschlafenen Ackerbürgerstädtchen kam er in eine für deutsche Verhältnisse industriell entwickelte und ökonomisch prosperierende Gegend. 1840 trat er seine erste Stelle in Köln an; Ende 1841 ging er nach Bonn, wo er in die Firma eines entfernten Verwandten aufgenommen wurde. Dieser ermöglichte ihm auch, einzelne Vorlesungen an der Universität zu besuchen. Der junge Kaufmann verfolgte mit Interesse die zeitgenössische Dichtung und machte erste eigene literarische Versuche. Auch nahm er Anteil an liberalen Bestrebungen der rheinischen Bourgeoisie, so im Frühjahr 1843 an der Kampagne der Bonner Bürgerschaft für Pressefreiheit und Judenemanzipation. Seine Geradlinigkeit und Offenheit brachten jedoch ihn und seinen Arbeitgeber in Schwierigkeiten, was für Weerth den letzten Anstoß gab, sich um eine Stelle in England zu bemühen. Diese erneute Ausweitung seines Erfahrungshorizontes sollte von entscheidender Bedeutung für sein Leben und Schaffen sein. Zuerst überwältigte ihn das »Städteungeheuer London«, das »Gebrause dieses unheimlich großen Chaos, in dem beinahe zwei Millionen glückliche und unglückliche Seelen ihr Wesen treiben«. Doch in Bradford, dem Zentrum der englischen Kammgarnindustrie, wo er zu arbeiten beginnt, lernt er dann das volle Ausmaß der Kehrseite des industriellen Fortschritts kennen: Umweltverschmutzung und die unmenschlichen Lebensverhältnisse der Arbeiter, deren »niedrige Wohnungen« sich an »der Seite des stinkenden Kanals« hinziehen, »in den aller Schmutz der Gassen und der Fabriken hineingeschwemmt wird«. An seine Mutter schreibt er: »Man muß sich in England mit dem armen Volke abgegeben haben, um zu wissen, was es für Unglück auf der Welt gibt. Es kann einen Bär zum Weinen bringen, ein Schaf zum Tiger werden lassen.«

Tätiges Mitgefühl für die Erniedrigten und Beleidigten hatte Weerth schon bei seinem Vater kennen gelernt, der ein sozial engagiertes

Christentum vertreten und sich als Generalsuperintendent in Detmold um die Verbesserung des Volksschulwesens verdient gemacht hatte. Ihm fühlte er sich weitaus näher als den frömmelnden Geschäftsleuten in Elberfeld, die ihrem nackten Gewinnstreben einen religiösen Mantel umzuhängen pflegten (und denen er in den *Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben* ein satirisches Denkmal setzen wird).

Doch nun geht er einen deutlichen Schritt weiter. 1844 hatte er sich mit dem zwei Jahre älteren Friedrich Engels befreundet, der in dem Bradford nahen Manchester lebte und arbeitete. Durch ihn angeregt, liest er Feuerbachs *Wesen des Christentums* und Schriften britischer Nationalökonomien wie Adam Smith. Auch begegnet er aktiven Vertretern der Chartistenbewegung und durch sie dem Kampf der Proletarier, deren Leiden seinen Gerechtigkeitssinn herausgefordert hatte. Die Folgen für seine politische Positionsbestimmung sind ebenso groß wie jene für sein reifes literarisches Schaffen. Nachdem er im Frühjahr 1845 in Brüssel auch die persönliche Bekanntschaft von Karl Marx gemacht hat, schreibt er der Mutter: »Ich gehöre zu den ›Lumpen-Kommunisten‹, welche man so sehr mit Kot bewirft und deren einziges Verbrechen ist, dass sie für Arme und Unterdrückte zu Felde ziehen und den Kampf auf Leben und Tod führen.«

Die zur selben Zeit entstehenden *Lieder aus Lancashire* weisen ihn als Dichter mit unverwechselbar eigenem Ton aus. Sie lassen alle bloße Mitleidsdichtung oder abstrakte Fortschrittsbeschwörung weit hinter sich und zeigen selbstbewußte, kraftvolle Arbeiterpersönlichkeiten, keine anonyme Masse. Aus ihnen spricht die Notwendigkeit des proletarischen Emanzipationskampfes, nicht weniger aber auch dessen Anspruch auf Zukunft.

In den folgenden Jahren bis zur Niederlage der Revolution von 1848 bewegt sich Weerth auf der Höhe all seiner Möglichkeiten. 1846 nach Brüssel übersiedelt, unternimmt er ausgedehnte Geschäftsreisen durch Westeuropa und leistet dabei zugleich dem Kommunistischen Korrespondenz-Komitee von Marx beziehungsweise später dem Bund der Kommunisten Kurierdienste. In der *Kölner Zeitung* erscheinen seine *Humoristischen Skizzen*, während er an einem Gesellschaftsroman arbeitet, der allerdings Fragment bleiben sollte. 1847 hält er auf einem internationalen Freihandelskongress in Brüssel vor prominenten Politikern und Wirtschaftsexperten eine Rede, die Furore macht, da hier »erstmal an einer so exponierten Stelle« Standpunkte der modernen Arbeiterbewegung entwickelt wurden.

Am produktivsten aber gestaltete sich nach Ausbruch der Revolution in Deutschland Weerths Mitarbeit an der *Neuen Rheinischen Zeitung*, für die er in dem knappen Jahr ihres Erscheinens zwischen Juni 1848 und Mai

1849 etwa 115 Feuilletons verfasst hat. Darunter satirische Gedichte im Stil von Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in denen er wie in *Heute morgen fuhr ich nach Düsseldorf* Reaktionäre der verschiedensten Couleur gestreich und souverän abfertigte. Ganz nach dem Motto: »Kein schöner Ding ist auf der Welt, / Als seine Feinde zu beißen, / Als über all die plumpen Geselln / Seine lustigen Witze zu reißen.« Eine seiner satirischen Fehden wuchs sich gar zu einem Buche aus und erschien als solches und einziges zu seinen Lebzeiten 1849: *Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphanski*, eine Persiflage auf den schlesischen Fürsten Lichnowski, dem Heine in seinem *Atta Troll* diesen Spottnamen verliehen hatte. Die auf authentischem Material basierende Vorführung der skandalträchtigen Geschichte dieses preußischen Junkers bekam ihre politische Brisanz durch dessen Stellung als Abgeordneter der äußersten Rechten in der Frankfurter Nationalversammlung. Als er in der Septemberkrise 1848 ums Leben kam, wurde gegen Weerth und die Neue Rheinische Zeitung eine gerichtliche Untersuchung wegen »Verleumdung« des Fürsten eröffnet, die später zur Verurteilung des Dichters zu drei Monaten Gefängnis geführt hat. 1850 saß er sie im Kölner Klingelpütz ab – gegen den Rat von Marx, aber er konnte es sich als Kaufmann nicht leisten, deutschen Boden meiden zu müssen. Und sein Brotberuf schien ihm nach dem Scheitern der Revolution die einzige noch offene Möglichkeit einer sinnvollen Existenz zu sein. Zum Schreiben hatte er keinen Antrieb mehr.

Doch seine schriftstellerische Begabung ließ sich nicht völlig unterdrücken. Seine Briefe mit Reiseschilderungen aus Mittel- und Südamerika sind durchaus auch als literarische Texte von Belang. Marx fiel das gleiche am Erzählen des Freundes auf, als dieser ihn im Herbst 1855 während eines Europaaufenthaltes besuchte. An Lassalle schrieb er am 8. November: »Weerth ist jetzt, nach einer längeren Reise über den Kontinent (er kehrte Ende Juli von Westindien zurück), wieder in Manchester. In 8 Tagen wird er von hier aufs neue nach den Tropen absegeln. [...] Er hat viel gesehn, erlebt und beobachtet. Großen Teil von Süd-, West- und Mittelamerika durchstreift. Zu Pferd die Pampa durchritten. Den Chimborasso erstiegen. [...] Wenn er jetzt keine Feuilletons schreibt, spricht er sie dafür, und da hat der Zuhörer noch den Vorzug der lebendigen Aktion, der Mimik und des schalkhaften Lachens.«

Die neue Reise Weerths, die Marx hier erwähnt, wurde seine letzte. Am 30. Juli 1856 starb er in Havanna – an Malaria, wie neuere Forschungen nachgewiesen haben. In Deutschland blieb sein Tod weitgehend unbeachtet. Nur Marx und Engels bemühten sich um einen Nachruf. 1883 prägte

letzterer im Rückblick jenes Wort, das für Weerth zu einem positiven Etikett werden sollte: der »erste und bedeutendste Dichter des deutschen Proletariats«.

Der bürgerliche Literaturbetrieb und die entsprechende Literaturgeschichtsschreibung ließen demgegenüber Weerth – im Wortsinn – links liegen. Die eigentliche Entdeckung seines vielseitigen Schaffens fand erst in der DDR statt. 1948 bereits gab Bruno Kaiser *Ausgewählte Werke* von ihm heraus, denen 1956/1957 *Sämtliche Werke in fünf Bänden* folgten. Der Aufbau-Verlag nahm den *Schnapphanski* 1958 und die *Humoristischen Skizzen aus dem deutschen Handelsleben* 1960 unter seine ersten Taschenbücher auf. In der Bundesrepublik erfolgte die Entdeckung Weerths mit rund zehnjähriger Verspätung. Noch 1965 überschrieb Siegfried Unseld seine Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Romanfragment: »Georg Weerth – Lebenslauf eines Unbekannten«. Erst das verstärkte Interesse am Vormärz ab Mitte der 1960er Jahre änderte diese Situation.

Sein 150. Geburtstag wurde 1972 auch in Detmold gefeiert. Nicht zuletzt von der damals für kurze Zeit im kulturellen Leben der Bundesrepublik sehr präsenten DKP, die mit Unterstützung von Künstlern und Wissenschaftlern aus der DDR eigene Georg-Weerth-Tage in seiner Geburtsstadt veranstaltete. Und heute? Heute sollte man Georg Weerth einfach wieder lesen. Geistiger Gewinn und Vergnügen werden die Lektüre lohnen. Und manche überraschende Aktualität wird sich ebenfalls einstellen.

KLAUS PEZOLD

Günter Grass zum Siebzigsten. Versuch einer Leipziger Bilanz

Es war vor knapp zwei Jahren, als sich an die 750 Literaturinteressierte in die Räume der Leipziger Stadtbibliothek drängten, um Günter Grass aus seinem Roman *Ein weites Feld* lesen zu hören. Aus einem Buch, von dem Star-Kritiker dieser Republik in einflussreichen Medien verkündet hatten, es sei total gescheitert und ganz und gar »unlesbar«. Doch die Leser als Hörer urteilten anders. Ihr Vergnügen an der Schilderung einer deutsch-deutschen Hochzeit unmittelbar nach der Währungsunion war ebenso unverkennbar wie sachkundig. Sie assoziierten eigene Erfahrungen mit der von Günter Grass an anderer Stelle kritisch benannten Praxis, im Osten »dem Unrecht des Realsozialismus das hausgemachte Unrecht des Kapitalismus draufzusatteln«. Gerade das, was die Großkritiker à la Reich-Ranicki besonders provoziert hatte, die »Dreirede« des Autors in den »von Anbeginn mißglückten Prozeß der deutschen Einheit«, da dieser »als wiederholte, diesmal sozial deklassierende Teilung betrieben« worden war, konnten viele seiner Leipziger Zuhörer als Ausdruck solidarischer Unterstützung auffassen und würdigen. Das hierin zum Ausdruck kommende Verhältnis gegenseitiger Verbundenheit hat seine eigene lange Geschichte, die mit Zeit- und Literaturgeschichte auf vielfältige Weise verquickt ist und Wesentliches über den Schriftsteller Günter Grass aussagt. Sein 70. Geburtstag am 16. Oktober sollte Anlass sein, sich daran zu erinnern.

Niemand kennt ihre genaue Zahl, aber im Saal der Stadtbibliothek saßen an jenem Novemberabend 1995 mit Sicherheit doch einige, die schon 34 Jahre zuvor Günter Grass im Hörsaal 40 des alten Universitätsgebäudes als Gast von Professor Hans Mayer erlebt hatten. Im Frühjahr 1961 war das – als allerdings exzeptionelles Ereignis – noch möglich gewesen. Grass, von seinem Gastgeber als »sehr bemerkenswerter Schriftsteller« vorgestellt, las aus seinem zwei Jahre zuvor erschienenen, damals gleichermaßen berühmten wie umstrittenen Debütroman *Die Blechtrommel*. Zuvor aber Proben seiner Lyrik, darunter an zweiter Stelle das Gedicht *Adebar*. Was beim erstmaligen Anhören dieses Textes kaum bewusst werden konnte, stellte sich im Nachhinein um so deutlicher heraus: Dass nämlich dieses Gelegenheitsgedicht (entstanden auf einer Reise nach Polen) sehr viel von dem Selbstverständnis artikuliert, das Grass' literarisches

Lebenswerk prägen sollte. Das Gedicht ist ein frühes Beispiel für jenes »Schreiben nach Auschwitz«, zu dem sich der Dichter 1990 in einer Poetikvorlesung bekannt hat. Und das es ihm – in seinen Anfängen ebenso wie heute – unmöglich gemacht hat, sich einer »Ästhetik hübsch inszenierter Beliebigkeit« zu befleißigen. Weshalb er für das tonangebende bundesdeutsche Feuilleton seit den späten 1980er Jahren ebenso wie Christa Wolf zum rettungslos unmodernen Repräsentanten einer angeblich überholten »Gesinnungsästhetik« geworden ist, was dann die Verrisse der Romane *Die Rättin* und *Ein weites Feld* zur Folge hatte. Als unzeitgemäß belächelt, wenn nicht gar wütend attackiert, wurde erst recht, dass er es zudem nicht beim dichterischen Wort belassen wollte, sondern auch außerliterarisches Handeln im Sinne der eigenen Überzeugung nach wie vor für selbstverständlich hielt.

Die große Zeit seines unmittelbaren Mitwirkens an politischen Veränderungen in der Bundesrepublik waren die 1960er und frühen 1970er Jahre: der Einsatz für die Überwindung des Regierungsprivilegs der CDU/CSU, für Willy Brandt und dessen neue Ostpolitik, ganz besonders für die Aussöhnung mit Polen und die Anerkennung der Oder-Neiße-Grenze. Hier hat er als Wahlhelfer der SPD auch nicht die Mühe alltäglicher politischer Kleinarbeit gescheut.

Orientiert auf das Machbare, auf Fortschritt im Schneckengang, verweigerte er sich zur gleichen Zeit – anders als damals sein Generationsgefährte Martin Walser – dem revolutionären Anspruch der 68er Bewegung. Seine politische Heimat war und blieb die »demokratische Linke, die sich am deutlichsten«, wenn auch »ohne blind-machenden Haß gegen den Kommunismus ausgesprochen« hat. Dass er hieraus nie einen Hehl zu machen bereit war, sich vielmehr auch auf diesem Feld einzumischen versucht hat (so durch den Einsatz für in der DDR bedrängte oder von den Machthabern aus dem Land gedrängte Autoren) blieb nicht ohne Folgen. Bis in die 1980er Jahre hinein hatte sein Werk zwar einen Platz im akademischen Unterricht für Germanistikstudenten, nicht aber in der literarischen Öffentlichkeit der DDR. Erst seine Beteiligung an der von Stephan Hermlin initiierten »Berliner Begegnung zur Friedensförderung« ließ in einem bescheidenen Maße zur Realität werden, was jener schon seit 25 Jahren gefordert hatte, als er »Günter Grass zum ersten-, nicht zum letzten mal öffentlich als einen jener Autoren« bezeichnete, »die unbedingt in unserem Lande erscheinen müßten«.

Dieser Satz findet sich in Hermlins »Vorbemerkung« zur Ausgabe der Erzählung *Das Treffen in Telgte*, die als erster eigenständiger Grass-Titel

in der DDR 1984 bei Reclam herauskam. Drei Jahre später schaffte es der scheidende Verlagsleiter Hans Marquardt, die zweite Lesung des Schriftstellers in Leipzig zu veranstalten. Am 10. Juni 1987 las Günter Grass im Gohliser Schloßchen nicht nur aus der genannten Erzählung, sondern auch ein Gedicht aus seinem damals neuesten Roman *Die Rättin*, einem Buch voller apokalyptischer Visionen zur Warnung vor einer atomaren Selbstauslöschung des Menschengeschlechts.

Es charakterisiert die Verkrampftheit der Verhältnisse in der Endphase der DDR, dass – entgegen den Intentionen des zu dieser Zeit gerade entstehenden gemeinsamen Papiers von SED und SPD – keine wirklich öffentliche Diskussion mit dem Sozialdemokraten Günter Grass ermöglicht wurde. Eine Gesprächsveranstaltung am folgenden Tag im Institut für Literatur ließ nur ausgewählte Teilnehmer zu, worüber dort offensichtlich nicht heimische junge Männer am Eingang sorgfältig gewacht haben. So kam es zur nächsten Lesung von Grass in Leipzig erst, nachdem sich die Dinge gewendet hatten. Als im Herbst 1989 die Bürger der DDR begannen, sich Stück für Stück ihre Freiheit zu erkämpfen, konnten sie sich der Sympathie und Unterstützung des Autors sicher sein. Dass dem so war und was das bedeutete, zeigte seine Rede auf dem Parteitag der SPD im Dezember 1989. Ihre wichtigsten Stichworte lauteten Lastenausgleich und Konföderation. Ausgesprochen wurde eine Warnung, die heftige Angriffe auf Grass provozierte, deren Berechtigung acht Jahre später aber nur noch von dem »gegenwärtig regierenden Heuchlerverein« (*Rede über den Standort*, Februar 1997) und diesem besonders nahestehenden Journalisten in Abrede gestellt werden kann: »Vereinigung als Einverleibung der DDR hätte Verluste zur Folge, die nicht auszugleichen wären: denn nichts bliebe den Bürgern des anderen, nunmehr vereinnahmten Staates von ihrer leidvollen, zum Schluß beispiellos erkämpften Identität; ihre Geschichte unterläge dem dumpfen Einheitsgebot.«

Gegen letzteres (die seither eingetretene Beschädigung des Prinzips der »sozialen Demokratie« in Ost und West eingeschlossen) anzukämpfen und die Betroffenen zum Sich-Wehren zu ermuntern, dieser selbst gestellten Aufgabe ist Günter Grass als Schriftsteller und als Staatsbürger, als Autor des Romans *Ein weites Feld* wie als Erstunterzeichner der »Erfurter Erklärung« bis heute verpflichtet geblieben. Auch das war in Leipzig immer wieder mitzuerleben. Im Februar 1990 kam er eines Tages an die Sektion Germanistik und Literaturwissenschaft der Karl-Marx-Universität und bot eine Lesung (ohne Honorar!) vor den Studenten an. Im März las er als Gast des Aufbau-Verlages im Gewandhaus aus seinem Stück *Die Plebejer*

proben den Aufstand und signierte seine von diesem DDR-Verlag in der neuen Reihe »Texte zur Zeit« publizierten Reden und Gespräche *Wider das dumpfe Einheitsgebot*. 1992 stellte er seine längere Erzählung *Unkenrufe* nicht auf der Frankfurter, sondern auf der Leipziger Buchmesse erstmals öffentlich vor – eine demonstrative Unterstützung ihres damals noch unentschiedenen Überlebenskampfes. Alle diese Begegnungen haben eines bestätigt: Günter Grass ist – ob man seine Bücher liest oder mit ihm persönlich zusammentrifft – stets ein großartiger Gesprächspartner. Auch und gerade für unsereinen, der früher einmal geglaubt hat, ihm an historischer Einsicht manches vorauszuhaben. Dass in Wahrheit er an entscheidenden Punkten gegenüber unseren Illusionen recht hatte, verführt ihn heute nicht zu Rechthaberei. Seine Haltung erleichtert es viel mehr, sich kritisch mit den eigenen Irrtümern auseinander zu setzen, ohne dabei das Gefühl zu bekommen, ihretwegen in der Gegenwart passiv bleiben zu müssen. Nicht zuletzt dafür gebührt ihm besonderer Dank. Wünschen wir ihm, dass er die Kraft behält, auch künftig in der Weise zu wirken, wie er es gerade im letzten Jahrzehnt getan hat. Unser ›schwieriges Vaterland‹ (ein von Günter Grass aufgegriffenes Wort Gustav Heinemanns) hat ihn bitter nötig.

HANS WEIL

Der entlaufene Romantiker. Zum 200. Geburtstag von Heinrich Heine

»Aber ein Schwert sollt ihr mir auf den Sarg legen; denn ich war ein braver Soldat im Befreiungskrieg der Menschheit«

Am 13. Dezember 1997 jährte sich der Geburtstag Heinrich Heines zum 200. Mal. Die Ehrungen zu dieser Säkularfeier wollen vornehmlich in bedeutenden Kulturzentren das Leben und Werk eines deutschen Dichters bewusst machen und würdigen, der zu Recht zur Weltliteratur gezählt wird.

Das Jahr 1997 macht es deutlich, dass kaum ein deutscher Dichter – und dies fast eineinhalb Jahrhunderte nach seinem Tode – die Geister und Gemüter so bewegen und erregen kann wie Heinrich Heine: Seine Wirkung ist weltweit in ständigem Zunehmen begriffen, aber wie eh und je heftig umstritten.

Worin liegen die Ursachen für das gesteigerte Interesse an seinem Leben und Werk? Es sind auf der einen Seite Heines Stellung in der Geschichte der Freiheitskämpfe der Menschheit und der Heroen der Emanzipationsbewegung, in die er sich selbst bewusst einordnet, wie auch seine schöpferische Rezeption realistischer Weltliteratur, sein Bewusstsein von Aristophanes und Dante, Shakespeare und Cervantes, Goethe und dem Volkslied als seinen poetischen Ahnherren auf der anderen Seite, die als echte kulturelle und ästhetische Motivationen für die Beschäftigung mit ihm wirken. Allein zwischen 1983 und 1995 sind über 2300 Bücher, Schriften und Aufsätze publiziert worden, und im Heine-Jahrbuch 1988 konnte man lesen, dass an jedem Tag in der Welt etwas über seine Persönlichkeit oder sein Werk gedruckt wird. Heine gehört der ganzen Welt. Von einigen Gedichten – wie der *Loreley* – existieren meist mehrere Übersetzungen in 35 Sprachen.

Sein Werk ist tief in die slawischen und in andere südosteuropäische Kulturen eingedrungen; in Frankreich wurde und wird es als integrierter Bestandteil der französischen Kultur und Literatur angesehen.

Heine gilt als Dichter der Moderne; seine geistreiche Sprachkunst, sein Ideenreichtum und Witz, seine Ironie und Satire machen die Lektüre

seiner Werke zu einem ständigen Vergnügen. Friedrich Nietzsche nannte ihn und sich »die größten Artisten der deutschen Sprache«.

Heine ist Europäer und Weltbürger zugleich. Er ist vom Jahre 1831 an der bedeutendste Mittler zwischen dem deutschen und französischen Volk und ihren Kulturen und eilt damit gesellschaftlichen Visionen in der Realität weit voraus.

»Um meine Wiege spielten die letzten Mondlichter des achtzehnten und das erste Morgenrot des neunzehnten Jahrhunderts.« In diesem stimmungsvollen Bild poetisiert er den Tag seiner Geburt, den 13. Dezember 1797. Es war nicht nur ein Jahrhundert, das zu Ende ging; es war die alte Ordnung des Feudalabsolutismus, deren Untergang historische herangereift war. Mit dem Sieg der bürgerlichen Revolution in Frankreich begann die Morgenröte eines neuen Zeitalters auch nach Deutschland zu leuchten. Die großen Forderungen der französischen Aufklärung nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit begeisterten auch in Deutschland viele Dichter und Denker, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts geboren waren und zu Bahnbrechern dieser Ideen in den erstarrten deutschen Feudalverhältnissen wurden.

Drei Ereignisse haben die Erlebnis-, Empfindungs- und Geisteswelt Heines am nachhaltigsten bestimmt und geprägt: Die Besetzung seiner Heimatstadt Düsseldorf durch französische Truppen bringt seiner Familie die bürgerlichen Freiheiten des *Code civil*, des Napoleonischen Gesetzbuches, und dem Schüler Heine französisch geprägtes Wissen und französische Bildung. Napoleon wird zum Inbegriff, zur Inkarnation der bürgerlichen Freiheit. Diese Verehrung durchzieht viele Werke Heines, wenn auch vom Jahre 1828 an eine kritischere Sicht auf den Heros erkennbar wird. Bereits mit 16 Jahren verfasst er das Huldigungsgedicht *Die Grenadiere*, das in das *Buch der Lieder* aufgenommen wird. Die Emanzipationsidee wird zum bestimmenden Element seines Lebens und seiner Werke, und sie hat bei ihm eine weltweite Dimension.

Die ganze Kälte und Härte des bourgeois Milieus empfindet Heine bei seinem Hamburger Onkel, dem reichen Bankier Salomon Heine. Alle Versuche, ihn auf eine kaufmännische Laufbahn zu bringen, scheitern; zu widerwärtig sind ihm Kalkül und Schacher. Letzter Ausweg ist ein Jura-studium, das Onkel Salomon bezahlt, das aber von Heine als Alptraum empfunden wird, den er in einer bestimmten Passage des Reisebildes *Die Harzreise* überzeugend nachgestaltet. Preußen und das deutsche Spießbürgertum werden von nun an seine Hauptfeinde. Im Studium selbst widmet er sich besonders der Literatur, der Sprache, der Philosophie und

Geschichte. In Bonn (1819/1820) übt die Poesie der Romantik mit ihrem bedeutenden Vertreter August Wilhelm Schlegel eine große Wirkung auf ihn aus, die sich im *Buch der Lieder* widerspiegelt. Romantische Poesie und Ironie wirken noch nach, als er sich in seinem großen Literaturreisessay *Die romantische Schule* in Paris kritisch mit dieser Literaturreichtung und ihren bedeutendsten Vertretern auseinandersetzt. Selbst am Lebensende bezeichnet er sich noch als einen »romantique defroqué«, als einen »entlaufenen Romantiker«.

Während Göttingen (1820/1821 und 1824) wissenschaftlich und ideell wenig folgenreich ist, eigentlich nur ein negatives Bild von einer deutschen Universitätsstadt im 19. Jahrhundert mit spießbürgerlicher Beschränktheit liefert, das er in der *Harzreise* persifliert hat, eröffnet ihm Studium und geistige Atmosphäre in Berlin (1821/1823) neue Welten. Erstmals lernt er große Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Politik und Kultur kennen: Hegel, Fichte, Schleiermacher, Alexander von Humboldt, Karl und Rahel Varnhagen von Ense. Auf dem Wege zu seiner spezifischen Emanzipationsauffassung wird der Philosoph Hegel mit seiner dialektischen Denkmethode zu einem bewegenden und folgenreichen geistigen Ereignis. Nun erkennt er die gesellschaftlichen Widersprüche und ihre Bedeutung für die Entwicklung. Dies gestaltet er ausdrucksvoll in seinem Gedicht *Doktrin*:

Schlage die Trommel und fürchte dich nicht,
Und küsse die Marketenderin!
Das ist die ganze Wissenschaft,
Das ist der Bücher tiefster Sinn.

Trommle die Leute aus dem Schlaf,
Trommle Reveille mit Jugendkraft,
Marschiere trommelnd immer voran.
Das ist die ganze Wissenschaft.

Das ist die Hegelsche Philosophie,
Das ist der Bücher tiefster Sinn!
Ich hab sie begriffen, weil ich gescheit,
Und weil ich ein guter Tambour bin.

Das *Buch der Lieder* (1827) bringt früh Weltruhm; aber bereits um 1825/1826 erkennt Heine, dass es mit ihm als Liederdichter zuende geht,

wie er mehreren Freunden in Berlin mitteilt. Mit dem Reisebild in Prosa entwickelt er eine neue Kunstform, die auf das engste mit seinem Namen als Schöpfer verbunden ist und durch das Motiv der Reise die Welt in Bewegung und in Veränderungswürdigkeit darstellt: *Die Harzreise* (1826); *Die Nordsee* (1826); *Ideen. Das Buch Le Grand* (1827); *Die Bäder von Lucca* (1831); *Englische Fragmente* (1831); in Versen gestaltet Heine das Reisebild als Resultat seiner Reise von Paris nach Hamburg im Jahre 1843 als politisches Gedicht in *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Mit dieser Kritik an Deutschland ragt er weit über alle bekannten Werke des 19. Jahrhunderts hinaus.

Im Jahre 1830 zieht er persönliche Bilanz. Deutschland und vornehmlich Preußen haben für den promovierten und hochgebildeten Juristen keinen Platz. Auch der Übertritt von der jüdischen Religion zum Christentum 1825 in Heiligenstadt erweist sich nicht als erwünschtes »Entrée billet« zur europäischen Kultur. Preußen als allmächtige politische Instanz zügelt und pressiert den Dichter immer aufs neue. Das Jahr 1830 wird zum Wendepunkt: Auf der Insel Helgoland erreicht ihn die Nachricht von der Juli-revolution in Frankreich. In den *Briefen aus Helgoland* erklingt das neue Lebensgefühl in pathetischen Zeilen: »Lafayette, die dreifarbigte Fahne, die Marseillaise [...] Fort ist meine Sehnsucht nach Ruhe. Ich weiß jetzt wieder, was ich will, was ich soll, was ich muß. Ich bin der Sohn der Revolution und greife wieder zu den gefeiten Waffen«. Der Entschluss ist unumstößlich. Er verlässt seine deutsche Heimat auf immer. Am 14. Mai 1831 trifft er in Paris, »der Hauptstadt der Welt«, ein. Sie symbolisiert für ihn die Einheit von revolutionärer Idee und Tat. Hier entstehen seine großen politischen Dichtungen, von hier aus berichtet er nach Deutschland über die französischen Zustände; er schreibt bedeutende philosophisch-ästhetische Schriften, die literarischen Essays und die berühmten Selbstzeugnisse, die *Geständnisse* und *Memoiren*. Hier schließt er Freundschaft mit den Kulturgrößen Balzac, Hugo, Dumas, mit den Künstlern Chopin und Liszt und mit bedeutenden Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Im Jahre 1843 nähert er sich den Anschauungen der Kommunisten an. Dieses Jahr bringt den Ideenaustausch und Freundschaft mit Karl Marx, die teilweise auf der Gleichartigkeit ihrer Feinde, also vornehmlich der Bourgeoisie, beruht. Von nun an wird Deutschland, mit dem ihn eine Hassliebe bis zum Lebensende verbindet, zum zentralen Thema und Frankreich zum Maß des gesellschaftlichen Fortschritts. Hier formuliert er den Begriff vom armen glückenterbten Volk und verkündet das Recht aller Menschen auf irdisches Glück. Dem Befreiungskrieg der Menschheit

widmet er sich dann noch, als eine unheilbare Krankheit, eine Nervenlähmung oder progressive Paralyse, ihn nach eigenen Worten auf die Matratzengruft nagelt und ihn nicht wieder frei gibt.

Die Gedichte *Lebensfahrt*, viele Capita aus *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Gedichte wie *Die schlesischen Weber* und *Nachtgedanken* wirken über Zeiten und Grenzen bis auf die heutigen Tage. Gegen Ende seines Martyriums hat sich Heine im Jahre 1854 in einem Gespräch als »der große Vertilger« regressiver Ideen gesehen. Gültigen poetischen Ausdruck verleiht er dieser ideellen Hauptlinie in seinem Hymnus:

Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme,
 Ich habe euch erleuchtet in der Dunkelheit,
 Und als die Schlacht begann,
 focht ich voran in der ersten Reihe.
 ... Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme.

Wir können es überall lesen: Alle Welt feiert den Dichter! Nach Klaus Briegleb, dem Herausgeber einer siebenbändigen Heine-Ausgabe, hat alle Welt ihren Frieden gemacht mit ihm; alle Attacken, Verleumdungen und Querelen sind vergessen. Ein armes glückenterbtes Volk existiert in unseren Landen nicht mehr. Genius und Geldsack sind miteinander versöhnt. Einen Streit um die Benennung der Düsseldorfer Universität mit seinem Namen scheint es nie gegeben zu haben; auch an eine diesbezügliche Bürgerinitiative will niemand mehr erinnert werden. Die peinliche Verzierung des postalischen Kleinbogens zum 200. Geburtstag mit Runen, die in der faschistischen Symbolwelt im Schwange waren, hat sich als eine singuläre künstlerische Fehlleistung entpuppt. Die höchsten Repräsentanten beider Republiken, Professor Herzog und Jaques Chirac, schirmen und schützen die Veranstaltungen zu seinem Andenken und Ruhme. Das Europa seiner Vorstellung, so weiß es das Düsseldorfer Programmheft, steht kurz vor seiner Vollendung.

Den verlorenen Posten, das *Enfant perdu*, können wir zu all dem nicht mehr befragen.

KLAUS PEZOLD

Einer, der aus den Lausitzer Wäldern kam ... Zum 65. Geburtstag von Joachim Nowotny

Es war eine erfreuliche Überraschung für alle Freunde des Leipziger Autors, ob sie im Haus des Buches dabei gewesen sind oder ob sie die 3. MDR-Literaturnacht am Radio verfolgt haben: Joachim Nowotny gehörte zu den sieben von nahezu 500 Einsendern einer Kurzgeschichte, die eine Jury anonym für die Endrunde dieses Wettbewerbs ausgewählt hatte. Und so konnte erstmals wieder seit längerer Zeit eine breitere Öffentlichkeit als die kleiner interessierter Gruppen der Stimme dieses Schriftstellers lauschen, in der trotz des jahrzehntelangen Stadtlebens an der Pleiße immer noch die Herkunft aus der ländlichen Oberlausitz den Ton angibt, was ihr einen gleichermaßen charakteristischen wie charaktervollen Klang verleiht. Joachim Nowotny ist daher ein idealer Vorleser seiner Texte, zumal diese die Bindung an die Welt seines Herkommens auch in ihrer epischen Substanz und in ihrer Sicht auf das menschliche Leben weder verleugnen können noch wollen. Welt des Herkommens meint dabei zwei untrennbar miteinander verbundene Momente: das regional-landschaftliche und das soziale. Beide haben Haltung und Schreiben Joachim Nowotnys von seinen Anfängen bis zum heutigen Tag entscheidend geprägt.

Über die ABF war der Sohn eines Arbeiters und gelernte Zimmermann zum Germanistikstudium an die Karl-Marx-Universität gekommen. Das war in der Zeit, als – woran sein Lehrer Hans Mayer in seiner Dankrede anlässlich der Ehrenpromotion vom Januar 1992 als an eine »große Errungenschaft« erinnert hat – »die Privilegien-Universität aufhörte und Menschen einer ganz anderen Lebens- und Daseinsschicht in die Universität gerufen« wurden. Für den Studenten aus dem Lausitzer Dorf eine Grund Erfahrung, die in ihm die Gewissheit wachsen lassen musste, in diesem Land mit den Leuten seiner Herkunft auf der richtigen Seite zu sein. Und man sollte es nie vergessen: Wäre Sachsen ein altes Bundesland, hätte es den historischen Veränderungs-Versuch namens DDR auf deutschem Boden nicht gegeben, so hätten die Chancen für einen wie Joachim Nowotny, zu akademischer Bildung und schriftstellerischer Schaffensmöglichkeit zu gelangen, wohl nicht besser als 1 zu 100 gestanden.

Dies muss – entgegen dem heute herrschenden Zeitgeist – mitgedacht werden, wenn versucht werden soll, Person und Werk des Schriftstellers

Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Denn hierin liegt ein wichtiger Grund dafür, dass es für ihn eine Alternative zum Mit-Wirken in der DDR nie gegeben hat. Dafür, dass das zunehmende Wissen um die existentiellen Widersprüche dieser Gesellschaft bei ihm nicht wie bei anderen Autoren zum Ausbruch des offenen Konflikts führte, sondern, wie er es 1996 in einer Besprechung der Neuausgabe von Karl-Heinz Jakobs' *Beschreibung eines Sommers* formuliert hat, »zu der trügerischen Hoffnung, daß man mit ihm leben könne und es irgendwann alles gut werden werde«. Eine Illusion, die er mit vielen geteilt hat, die aber, was kein Rigorismus heutiger selbstkritischer Analyse übersehen sollte, nicht selten verbunden gewesen ist mit dem ehrlichen Bemühen, durch die eigene Arbeit etwas für jenes »Gut-Werden« zu tun – und sei es auch nur auf einem eng eingegrenzten Feld der gesellschaftlichen Realität. Für Joachim Nowotny gilt dies auf jeden Fall. Als Vizepräsident des Schriftstellerverbandes der DDR war er einer, auf dessen Hilfsbereitschaft bei dogmatischen Entscheidungen des Apparats man bauen konnte. Unsere Leipziger Forschungsgruppe zur Schweizer Literatur hat es in den 1980er Jahren selbst erfahren, als uns der Generalsekretär des Verbandes eine Arbeitstagung in Petzow kurzfristig absagen lassen wollte, weil dazu auch ein Kollege vom Moskauer Gorki-Institut, aus dem Land der gefährlichen Glasnost, eingeladen worden war.

Als Lektor im Verlag für Grundstoffindustrie hatte der Universitätsabsolvent Nowotny zuerst einmal wenig mit Germanistik oder Literatur im engeren Sinne zu tun gehabt. Kleinere Veröffentlichungen nebenbei haben dann jedoch das gesellschaftliche Interesse an ihm als einem »jungen Autor« geweckt, dessen weitere Entwicklung zu fördern im Sinne des »Bitterfelder Weges« zu liegen schien. 1962 gab ihm ein Jahresstipendium für die Arbeit an einem Roman über die Veränderungen auf dem Dorf die erste Chance, freiberuflich zu arbeiten. Dieser Auftrag führte zum bemerkenswerten Debüt eines Erzählers, der von Anfang an seinen eigenen Ton in die Literatur der DDR einbrachte. Die längere Erzählung *Hexenfeuer* (1965), der zwei Kinderbücher vorangegangen waren, entsprach insofern den mit dem Stipendium verbundenen Erwartungen, als in ihr von den Problemen einer LPG die Rede war. Allerdings nicht von einer, die bei der Entwicklung der »industriellen Landwirtschaft« voranging, sondern von einer, bei der höchstens die Schuldenhöhe etwas Imponierendes an sich hatte. Um so mehr und um so genauer rückte die Erzählung die alltäglichen Lebensumstände der Menschen in einem fiktiven Oberlausitzer Dorf ins Blickfeld, vorgeführt aus der Perspektive eines Waisenjungens,

der drauf und dran ist, Dorf und LPG zu verlassen, um als Zimmermann auf einer Großbaustelle sein Glück zu versuchen. Die Atmosphäre der Dorfkneipen und Tanzveranstaltungen, das Interesse an den Geschichten der einfachen Leute und die unsentimental-selbstverständliche Verbundenheit mit der heimatlichen Natur finden so – durch das Beispiel Strittmatters ermutigt, nicht aber diesen nachahmend – einen originellen sprachlichen Ausdruck.

Das Versprechen, das mit *Hexenfeuer* gegeben worden war, lösten die Hauptwerke des Autors später zunehmend überzeugend ein: Erzählungen der Bände *Sonntag unter Leuten* (1971), *Ein seltener Fall von Liebe* (1978) und *Schäfers Stunde* (1985), der Roman *Ein gewisser Robel* (1976), Hörspiele wie *Brot und Salz* (1976) und nicht zu vergessen die Kinderbücher, die im Schaffen Joachim Nowotnys immer ihren gleichberechtigten Platz hatten. Das Besondere seiner besten Texte ist, wie bei ihnen das Erzählen einer Geschichte und damit auch der Erzähler zum gleich gewichtigen Teil des Ganzen werden, wie so ein vielschichtiges kommunikatives Miteinander an die Stelle des bloßen Darbietens einer Story tritt. Unvergesslich wird allen, die eine der vielen ausverkauften Vorstellungen in der Neuen Szene besuchen konnten, das Monologstück *Ein seltener Fall von Liebe* nach der gleichnamigen Erzählung geblieben sein, bei dem diese Vorzüge unmittelbar zum Ereignis wurden. Der Monolog des Dorfgastwirts, sein Nachdenken über die Geschichte eines Außenseiters, in das der Zuschauer sich zwingend einbezogen fühlen musste, war zugleich beispielhaft für Nowotnys Haltung der gesellschaftlichen Realität gegenüber. Menschliche Anteilnahme am Geschick vor allem jener, die nicht zu den Erfolgreichen und Selbstsicheren gehörten, verband sich mit der Mahnung an die anderen, sich ihrer moralischen Verantwortung jenen gegenüber bewusst zu werden. Es waren leise, nachdenkliche Töne, keine schrillen dissidenten Gesten, mit denen der DDR-Zuschauer oder Leser bei diesem Autor konfrontiert wurde. Dahinter standen Wunsch und Hoffnung auf einen guten Ausgang im Interesse der Menschen. Affirmativ im Sinne einer propagandistischen Verklärung bestehender Verhältnisse waren diese Texte jedoch keineswegs. Es bedurfte nur einer Zuspitzung der charakteristischen Konstellationen, um das in den scheinbar harmlosen Geschichten enthaltene Sprengstoffpotential spürbar werden zu lassen. Die 1982 erschienene Novelle *Letzter Auftritt der Komparsen* enthielt viele aus vorangegangenen Werken bekannte Motive, manche ihrer Figuren erinnerten direkt an die früherer Erzählungen, der landschaftliche Schauplatz schien der vertraute zu sein. Und doch liest sich

das Buch heute wie eine am Anfang des Jahrzehnts ausgesprochene Warnung vor dem, was dann an dessen Ende eintrat: das Zusammenbrechen der DDR, deren Führung wie die Figur eines alten Funktionärs in der Novelle bis zuletzt »hartnäckig an der von ihr selbst geschaffenen Erfolgslegende festhielt«.

Dass für Joachim Nowotny die Entwicklungen der Jahre 1989/1990 eine leicht zu bewältigende »Wende« hätten bedeuten können, war bei seinem Werdegang und den Intentionen seines bisherigen Schaffens von vornherein ausgeschlossen. Zu der schwierigen inneren Situation des Autors kamen 1991 noch die Folgen eines tragischen Unfalls hinzu, durch die er seitdem an den Rollstuhl gefesselt ist. In seinem Beitrag zur MDR-Literaturnacht, der Kurzgeschichte *Provinzposse auf Station 7*, hat er erstmals in literarischer Form von dieser gegenwärtigen Existenz Rechenschaft gegeben. Wer als Zuhörer Zeuge davon wurde, musste mit größtem Respekt die Kraft bewundern, mit der Joachim Nowotny seiner Behinderung und den nicht zu beseitigenden, sondern nur für Momente zu vergessenden Schmerzen sein Schreiben abringt. Ein größeres episches Projekt von »Kindheitserinnerungen« (siehe LN 6/98) ist am Wachsen. Wünschen wir ihrem Autor ein gutes Gelingen trotz alledem. Und uns Lesern möglichst bald die Freude, sie als Buch in die Hand nehmen zu können.

LEIPZIGS NEUE 12/1998

WERNER WOLF

H. E. ganz gegenwärtig.

Hanns-Eisler-Tage und Konzerte im Gewandhaus

Für jene Leute, die Hanns Eisler nach altbundesdeutscher denunziatorischer Sprachregelung nur als Komponisten der sogenannten Spalterhymne und einiger linker Marschlieder betrachteten, schien dieser Künstler mit dem Verschwinden der DDR erledigt zu sein. So wurde auch das im Abstand von fünf Jahren in Leipzig letztmalig 1988 veranstaltete Hanns-Eisler-Festival sang- und klanglos aufgegeben. Doch ein Lebenswerk von

solcher Aussagekraft und Vielgestaltigkeit wie das Eislersche besitzt eigene Anziehungskraft, und die Internationale Hanns-Eisler-Gesellschaft ließ sich von kleinmütig Gewordenen in ihrem Wirken nicht beirren.

So erschien in der gewichtigen CD-Reihe *Entartete Musik* Eislers *Deutsche Sinfonie* als eines der bedeutendsten deutschen Werke des antifaschistischen Widerstandes – interpretiert vom Leipziger Gewandhausorchester und dem Berliner Ernst-Senff-Chor unter Lothar Zagrosek. Diese Aufnahme bewog das Gewandhaus denn doch dazu, das Werk im Mai 1995 öffentlich aufzuführen, zum 50. Jahrestag der Befreiung vom Faschismus.

Nun waren Mitte November im Jahr des am 6. Juli vor 100 Jahren in Leipzig geborenen Komponisten »Hanns-Eisler-Tage des Gewandhauses zu Leipzig« zu erleben, mitveranstaltet von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft und der Stadt Leipzig. Mit ihnen in Zusammenhang sind das Kammerkonzert am 6. Juli und die Orchesteranrechtskonzerte am 8./9. Oktober mit Werken Eislers zu sehen. Und beim Rat der Stadt gibt es inzwischen Bemühungen, das in der Hofmeisterstraße dahindümpelnde Geburtshaus des Komponisten als Gedenkstätte für Eisler und andere Leipziger Musiker jüdischer Herkunft zu restaurieren und einzurichten. Zudem ist im Leipziger Haus des Verlages Breitkopf & Härtel eine wissenschaftlich-kritische Gesamt-Ausgabe als grundlegende Voraussetzung für den Umgang mit Eislers Werk im Entstehen.

Die klug konzipierten Konzerte beeindruckten nachhaltig. Im von Rolf Reuter dirigierten Anrechtskonzert gab es sogar noch eine späte Eisler-Uraufführung, die der vom früheren Gewandhausdirektor Dr. Karl Zumpe angeregten *Leipziger Sinfonie*. Tilo Medek hat das Fragment gebliebene Werk nach den in einer Mappe »Leipziger Sinfonie« aufbewahrten Skizzen und Manuskripten eingerichtet und vervollständigt. Es basiert auf Teilen der Bühnenmusik zu Schillers *Wilhelm Tell* und Teilen der Filmmusik zu *Die Hexen von Salem*. An die Stelle der von Eisler ursprünglich als Finale gedachten, aber den späten *Ernsten Gesängen* als Epilog zugeordneten *Nänie auf den Tod eines Dichters* (nach Stephan Hermlins *In memoriam Johannes R. Becher*) setzte Medek den zündenden *Linken Marsch* aus der Bühnenmusik zu Bill-Belozerkowskis *Sturm*. Das etwa 22 Minuten dauernde kontrastreiche und kraftvoll pulsierende Stück bereichert Eislers Schaffen für Orchester um ein wesentliches Werk.

Im Eröffnungskonzert der Eisler-Tage erklang erstmals das Gemeinschaftswerk *14 Arten, den Eisler zu beschreiben* von 14 Komponisten aus sieben Ländern. Mit der Quintett-Besetzung von Eislers vorher gespielten

14 Arten, den Regen zu beschreiben gedachten diese Komponisten Eislers auf dessen vielfältige Art. Da wird immer wieder an Leises und Zartes, an Nachdenkliches in Eislers Musik erinnert. Aus gutem Grund wird wiederholt die Solidarität beschworen, das »Vorwärts« und das Nichtvergessen. Auch die eingeblendete Stimme Eislers ist zu hören.

In der ebenfalls vom Ensemble Avantgarde unter Leitung Steffen Schleiermachers gestalteten Matinee ließen die vom Dirigenten für kleines Ensemble eingerichteten Suiten aus den Filmmusiken *Niemandsland* und *Kuhle Wampe* wie auch das Streichquartett aufhorchen.

Eine Entdeckung für viele brachte das vom Bariton Matthias Goerne und vom Pianisten Eric Schneider aufgeführte *Hollywood-Liederbuch*, das mit diesen beiden Künstlern als CD in der Reihe *Entartete Musik* erschien. Dieses lyrische Gegenstück zur *Deutschen Sinfonie – 1942/1943* im amerikanischen Exil entstanden – lässt nach Gedichten von Brecht, Goethe, Hölderlin, Mörike/Anakreon und anderen in tief berührender Weise Emigranten-Schicksale erleben – eine erschütternde Winterreise des 20. Jahrhunderts.

Zum Abschluss der Eisler-Tage ließen die unvermindert vitale Gisela May und ihr kongenialer pianistischer Begleiter Manfred Schmitz überzeugend erleben, wie gegenwärtig Eislers Chansons wirken.

Leipzig beginnt als Stadt zu begreifen, welch bedeutender Komponist da vor hundert Jahren in ihren Mauern geboren wurde.

FRIEDRICH ALBRECHT

Ein reiches, tätiges Leben.

Zum 65. Geburtstag Helmut Richters

Zu erinnern, auch in die allgemeine Erinnerung zu rufen ist an diesem Tag vieles – also schnell zur Sache, das heißt zunächst zur Biographie Helmut Richters. Dem Wandel der Zeiten ist es geschuldet, dass sie sich inzwischen ungewöhnlich, ja erstaunlich ausnimmt. Da kommt im Sommer 1945 ein elfjähriger Junge mit seiner Mutter – sogenannte Umsiedler – in einem anhaltinischen Dorf an; der Vater ist schon einige Jahre tot, der ältere Bruder gefallen. Er stammt aus einem winzigen Städtchen im nordöstlichen Grenzzipfel Mährens, das ihm wenig mehr auf den Weg geben konnte als ein paar schöne und schlimme Erinnerungen. Die nächsten Etappen: Landarbeiter, Gemeindegemeinsekretär, Lehre als Maschinenschlosser. Achtbare Tätigkeiten allesamt, aber in dem Jungen steckte mehr, und der neue Staat brauchte solche wissbegierigen jungen Menschen aus Schichten, denen bisher kaum Bildungsmöglichkeiten offen standen. Es folgten die Arbeiter- und Bauernfakultät und ein Studium der Physik. Bis zu diesem Punkt entsprach der Werdegang Richters noch vielen anderen hierzulande, dann kommt eine eher ungewöhnliche Wende. Der junge Ingenieur hat zu schreiben begonnen und erhält eine dritte Chance: ein Studium am Leipziger Institut für Literatur »Johannes R. Becher«, das ihm ein neues, sein ganzes weiteres Leben bestimmendes Tätigkeitsfeld eröffnet.

Von der Physik zur Poesie – kein alltäglicher Weg und auch kein risikoloser. Erfolg war keineswegs vorprogrammiert, und im Umgang mit jungen Dichtern herrschten zuweilen üble Sitten. Einige Blessuren bekam auch Richter ab. Seinem verehrten Lehrer Georg Maurer folgend, hatte er mit Lyrik begonnen, und man erschrickt heute noch, wenn man liest, mit welcher bornierten Intoleranz einflussreiche Kulturverwalter auf sein kleines Gedicht *Vom Träumen* einprügelten.

Einige seiner frühen Verse sind übrigens in dem Sammelband *Wiedersehen nach Jahr und Tag* enthalten, den Faber & Faber, mit schönen Rötelseichnungen Frank Ruddlekeits versehen, jetzt herausgaben. Ich greife jenes Gedicht heraus, das den Band eröffnet: *Antigone 1963* – eine überraschende Umdeutung des antiken Mythos, die wohl deshalb so überzeugend wirkt, weil sie aus eigenem Erleben gespeist wird; außerdem ein

kunstvolles Sonett, das zeigt, was Richter in der strengen Schule Georg Maurers gelernt hatte.

Helmut Richters lyrische Produktion wurde im Laufe der Jahre spärlicher. Man mag das bedauern, darf aber den großen Zugewinn auf dem Felde der erzählenden Prosa und der Reportage nicht übersehen. Die Initialzündung erfolgte während eines einjährigen Aufenthalts beim Bau des Großkraftwerks Thierbach, für ihn ein Erlebnis mit weitreichenden Folgen. Eine erste Frucht ist die umfangreiche Reportage *Schnee auf dem Schornstein*, 1969 veröffentlicht und kurz danach auf Veranlassung Erich Honeckers, damals zweiter Mann im Staate, verboten. Die Gründe sind heute kaum noch erahnbar, aber etwas anderes wird wieder lebendig: eine Zeit voll Aufbruchspathos und großen Hoffnungen, über die sich inzwischen, und das nicht erst seit 1990, der graue Schleier eines verkümmernenden oder tendenziös reduzierten Geschichtsbewusstseins gelegt hat. Die auf den ersten Blick chaotisch anmutende Megabaustelle, auf der Menschen aus vier Nationen arbeiteten, unter ihnen verwegene Gestalten, vor denen der schreibende Neuling sich erst einmal behaupten musste: ein schwer zu bändigender Stoff voller Ecken und Kanten. Man merkt bei der Lektüre, wie der Reporter immer wieder hinter den genuinen Erzähler zurücktritt, den die eigenwilligen Charaktere und abenteuerlichen Biographien aus der Thierbacher Szenerie faszinieren. Das ist der Boden, aus dem später die Erzählung *Über sieben Brücken mußt du gehn* (veröffentlicht 1975) wuchs. Der Titel ist weltweit bekannt geworden durch den Song der Gruppe Karat nach dem Text Richters. Ein Zeitgenosse hat 1990 voller Häme bemerkt, Richter eile der Fluch nach, Texter dieses »Schlagers« zu sein. Ein Schlager – die Arroganz ist penetrant – dieses Lied mit dem aufwühlenden Refrain, das seit drei Jahrzehnten Unzählige in seinen Bann zieht?

Nicht jeder kennt das Hinterland dieses Songs, die gleichnamige Erzählung. Sie behandelt ein Thema, das Richter im Laufe seines Lebens zuge wachsen ist und eine zentrale Stellung in seinem Weltverständnis einnimmt. Seine Kindheit hatte er in enger Nachbarschaft mit Tschechen, Juden und Zigeunern verlebt; einige seiner ersten Gedichte bewahren Erinnerungen daran auf. Und so jung er am Ende des Krieges auch war, seine Hoffnung auf ein friedliches Zusammenleben der Völker hat wohl hier ihre tiefsten Wurzeln. Man begreift mehr von Helmut Richter, wenn man ihn als Mittler sieht. Mittlerschaft bestimmt nicht zuletzt auch den Umgang mit den Menschen seiner Umgebung; Fanatismus, doktrinäre Verbohrtheit sind ihm fremd. In der Erzählung *Über sieben Brücken mußt du*

gehn resultiert aus dieser Haltung der Zugriff zum Stoff: Es geht um die Liebe zwischen zwei jungen Menschen aus der DDR und aus Polen, die von dunklen Schatten aus der Zeit von Okkupation und Deportation überlagert wird. Brücken zu anderen Völkern schlägt Richter auch in seinen Reportagen über Sibirien und Vietnam.

Es ist nicht der Sinn dieses Aufsatzes, einen auch nur annähernd vollständigen Überblick über Helmut Richters literarisches Schaffen zu geben. Zu viel wäre zu berücksichtigen: in der Epik der Roman *Scheidungsprozeß* (1971). Dass Richter, jahrelang Leiter des Prosaseminars am Leipziger Literaturinstitut, sich in der Kunst dieses Genres auskennt, überrascht nicht. Sie beweist sich auch hier, aber es kommt etwas hinzu, was mit handwerklicher Versiertheit allein nicht zu erreichen ist. Ein fast romantischer Zauber liegt über dem Beginn der Geschichte: sensible Bilder heimatlicher Natur, Harmonie zwischen ihr und den beiden Akteuren, dem alten Mann und dem Knaben. In dieses Idyll brechen Spannungen ein; in einer unaufhaltsamen Eskalation führen sie zu einem schmerzvollen Ende, das einem noch lange nachgeht. Die Novelle ist ein Paradigma für das viel zitierte Bild von dem Wassertropfen, in dem sich die Welt spiegelt, denn das Familiendrama wird in das Konfliktfeld von 50 Jahren deutscher Geschichte gestellt.

Helmut Richter – ein Mann der Öffentlichkeit nicht nur als Schriftsteller; viele in Leipzig kennen ihn. Der Umsiedler aus dem mährischen Freudenthal (heute Bruntál) hat große Energien darauf verwendet, in seiner neuen Heimat Wurzeln zu schlagen. *Tellheims Kinder* nannte er ein engagiertes Porträt der Stadt, die er für sich eroberte. Seinem Naturell entspricht die alleinige Fixierung auf die Literatur offenbar nicht; zu groß ist die Neugier auf das Leben pur, auf die unmittelbare menschliche Begegnung (Richter ist ein großartiger Gesprächspartner, der die seltenen Gaben spontaner Zuwendung und geduldigen Zuhörens besitzt). All dem wollte er sich nicht verschließen, so auch nicht dem heute als Unrechtsstaat verurteilten Gemeinwesen, das ihm dieses produktive Leben im Einklang mit der eigenen Begabung ermöglicht hatte. Richter als Stadtverordneter, als Vorsitzender des Leipziger Schriftstellerverbands, als *spiritus rector* der *Leipziger Blätter* – darüber mögen andere schreiben, die ihn in diesen Tätigkeiten aus der Nähe erlebt haben. Sicher würde eine solche Bilanz nicht nur Erfolge aufweisen, aber Richter wäre der Letzte, der sich einem kritischen Rückblick verweigerte.

Ich möchte diesen Geburtstagsgruß mit Anmerkungen zu einem Abschnitt in seinem Wirken beschließen, den ich aus eigener Kenntnis genau

kenne. Gemeint ist sein Direktorat am Leipziger Literaturinstitut, das er 1990 von Hans Pfeiffer für drei Jahre übernahm. Das war die Zeit, in die der Beschluss der Sächsischen Staatsregierung zur »Abwicklung« des Instituts fiel, auch die Zeit hysterisch zu nennender Angriffe auf das Institutskollegium – bevorzugte Zielscheibe war Helmut Richter. Meine Hochachtung gilt einem Mann, dem es in dieser schwierigen Zeit – sicher nicht allein – gelang, im Institut die alte Atmosphäre kameradschaftlicher Zusammenarbeit zu bewahren, die sich schon vor 1990 in manchen Stürmen behauptet hatte; der es verstand, die kritische Revision des Vergangenen mit dem Entwurf zukunftsfähiger Pläne zu verbinden und hartnäckig an der Überzeugung festzuhalten, dass unser Land auch zukünftig eine Ausbildungsstätte für begabte Schreibende brauche – das Fortbestehen eines solchen in der Welt fast einmaligen Instituts wäre ohne diese selbstlose Beharrlichkeit wohl kaum zustande gekommen. Helmut Richter hat sich damals gegen die zuweilen ehrenrührigen Angriffe zur Wehr gesetzt. Liest man seine Erklärungen, so wird allerdings deutlich: Ein schneidiger Polemiker äußert sich hier nicht; zu viel Bestürztheit klingt durch angesichts der halsbrecherischen Wendungen mancher, die er ehemals als Freunde oder langjährige Verbandskollegen gekannt hatte. Verletzungen – wie tief gehen, wie lange dauern sie? Befragt man den Band *Wiedersehen nach Jahr und Tag* von diesem Herbst, entdeckt man noch mancherlei Spuren. In dem Sonett *Ersticktes Leben* heißt es: »Man ist sehr traurig; manche kannte man sehr gut. / Man liebte sie«.

Trauer solltest du, Helmut, an diesem Tag nicht empfinden, denn du hast Freunde, mehr als du denkst. Und vielleicht kommt einmal die Zeit, in der auch die Buchstadt Leipzig sich dessen erinnert, was sie dir verdankt.

HORST NALEWSKI

Beim Wiederlesen von Christa Wolf.
Anlässlich ihres 70. Geburtstages am 18. März

Wir lesen Bücher im Lichte unserer Erfahrung und sind zugleich begierig, die in ihnen enthaltene Welt-Erfahrung aufzunehmen. So entsteht ein inneres Gespräch.

Die wir in den letzten vier Jahrzehnten das wachsende Werk von Christa Wolf begleiten konnten, immer in Erwartung ihres Wortes, sehen uns jetzt in der Lage, in der anhaltenden Befragung unseres Lebens gerade dieses Werk wiederzulesen. *Der geteilte Himmel* (1963), *Nachdenken über Christa T.* (1968), *Kindheitsmuster* (1976), *Kein Ort. Nirgends* (1979), *Kassandra* (1983), *Störfall* (1987), *Sommerstück* (1989), *Was bleibt* (1990), *Medea* (1996). Wir sind uns sicher, dass eine junge Generation, die uns fragt und die lesen will, wie es denn nun eigentlich in jener Zeit gewesen sei, und dass auch die, denen wir immer noch fremd und unverständlich sind, da wir in jener Zeit haben leben können, dass all sie unaustauschbare Einsichten gewinnen würden, könnten sie aufmerksam und unvoreingenommen dieses Werk zur Kenntnis nehmen. Denn es ist die Literatur, die das Gedächtnis des Menschen bewahrt.

Was beim Wiederlesen Erstaunen macht, sind die unverwechselbaren Konstanten, die sich mit dem ersten Buch befestigten und durch die Jahrzehnte bis zum letzten angehalten haben. Wir haben es mit einem Werk ohne Bruch zu tun. Und das will angesichts des zeitgeschichtlichen und in vielem katastrophalen Weltumbruchs etwas heißen. Bedeutende Literatur reichte schon immer über ihre Zeit hinaus, indem sie das weither Unabgeholte menschlichen Daseins der jeweiligen Gegenwart vor Augen führte. *Wir müssen verstehen, dass Sehnsucht keiner Begründung bedarf.* Christa Wolf wird sich mit Stephan Hermlin überein gewusst haben, der kurz vor seinem Tode konstatierte: »Ich nehme zur Kenntnis, daß ich einer Generation angehöre, deren Hoffnungen zusammengebrochen sind. Aber damit sind diese Hoffnungen nicht erledigt.«

Gewiss, die Konstanten haben an Sicherheit verloren und den Ton tiefer Vergeblichkeit als Last auf sich genommen; allein sie suchen ihren Adressaten: den Leser. Hatte es einst geheißt: *In seinen Augen las sie den Entschluß: Auf nichts mehr bauen, in nichts mehr Hoffnung setzen [...] las [er] in ihrem Blick die Erwidern: Nie und nimmer erkenn ich*

das an, so hört man am Ende: Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.

Christa Wolf, unterdes in 30 Sprachen übersetzt, ist eine Autorin von Weltgeltung. Im März 1989 – wohlgemerkt – schrieb anlässlich des Erscheinens von *Sommerstück* einer der renommiertesten Kritiker der Bundesrepublik in einer großen Wochenzeitung: »Es wäre endlich an der Zeit, wollte sich die Stockholmer Akademie dieser Schriftstellerin entsinnen. Sie ist des Nobelpreises würdig.« (Es lohnt überhaupt nicht, auf die künstlerische und menschliche Abqualifizierung der Autorin, wie sie einige profilierungssüchtige Schreiber nach 1990 glaubten vornehmen zu können, einzugehen. Sie werden allenfalls einmal eine Fußnote abgeben.)

Christa Wolfs Prosa ist anspruchsvoll. Sie verbindet die Zeichnung menschlicher Gestalten und Schicksale mit deren anhaltender Reflexion und mit der Einbringung der Erzählerin in die gedankliche Ebene des dargestellten Raumes. Das schafft die bedrängende Nähe selbst eines mythischen Stoffes. Jeder Leser der *Kassandra* – allein die deutschsprachige Ausgabe zählt unterdes das siebente Hunderttausend – hört den heillosen Monolog der Priesterin und weiß: er geschieht *um unsertwillen*. Der Griff 200 Jahre zurück – *Kein Ort. Nirgends* – oder gar 3000 bis in den Mythos – *Kassandra, Medea* – hat nichts mit einem Ausweichen vor der Gegenwart zu tun. Es ist vielmehr die Absicht, das schmale Fundament unseres jetzigen Daseins in die Tiefe zu verbreitern, um es, so verfremdet, vielleicht zu begreifen. Dass solche Grundmuster sich mehr und mehr als zerstörerische, ja selbstzerstörerische erweisen, will letztendlich nicht aufheben, den Weltzustand nun in später Stunde wenigstens *anders zu denken*.

Schon im *Geteilten Himmel* – damit wäre eine Konstante benannt – schien ein solches Grundmuster durch, insofern, als diese immer noch anrührende Liebe ihr Scheitern auf der Folie eines abgewandelten Urbildes zeigte: *Euridike holt Orpheus aus dem Schattenreich, doch der erste Lichtstrahl, der ihn trifft, unterwirft ihn auch wieder den Gesetzen der wirklichen Dinge*. Es wird und kann nicht gelingen, und es wird dennoch gelebt.

Es ist ein Dilemma: Verdrängung von Vergangenheit hilft letztlich nicht. Zwar weiß man es schon länger: *Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen [...]* [Doch] *Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd*.

Das heraufgerufene Kindheitsmuster, das ja auch um der jungen Generation willen geschieht, verweist auf die Vieldeutigkeit aller Erinnerung:

sie geht *verloren*, sie *betrügt*, sie ist *schmerzhaft*. Der aus der Gefangenschaft zurückkehrende Vater findet in Selbstmitleid nur den Satz: *Was haben die mit uns gemacht*. Und der überlebende KZler, im Mai 1945 zusammengesunken am Straßenrand sitzend, kann den ungläubig Fragenden nur entgegnen: *Wo habt ihr bloß alle gelebt*. Und so entsteht in der fast Hoffnungslosigkeit der Erinnerungsarbeit ein Resümee, das man heute anders liest, als man es damals gelesen hatte: *Vielleicht können wir nichts anderes tun, als den nach uns Kommenden unsere Behinderungen zu vermelden. Davon reden, was einem geschieht, wenn alle Wege, die einem offenstehen, in falsche Richtungen führen*.

Es gibt keine Konstante im Werk von Christa Wolf, die mit solcher Inständigkeit gesucht, in ihren vielfältigen Facetten beschrieben, gerühmt, beschworen, liebend festgehalten ist und – verloren scheint, wie die Konstante LEBEN. Weil Leben wie noch zu keiner Zeit bis in den Grund hinein in Frage gestellt ist, musste es in den Mittelpunkt von unser aller Denken geraten und konnte es Sprache finden in einzig der Literatur, die zählt. So auf anhaltende und unverwechselbare Weise bei Christa Wolf. *Mit aller Schärfe weiß man nun [...], daß man leben will und daß man umdenken lernen muß*. In den anfänglichen Hymnus hört man heute einen zitternden Unterton hinein: *Daß wir [...] leben, als gäbe es übergenuß von diesem seltsamen Stoff Leben. Als könnte er nie zu Ende gehen*. Später ersteht das Postulat, das *Unvorstellbare zu denken*, jenseits der Fragwürdigkeit der Systeme, *einmal im Leben an Unmögliches geglaubt haben*. Und schließlich rammen sich solche Sätze in unser Bewusstsein: *Daß es kein Unglück gibt außer dem, nicht zu leben. Und am Ende keine Verzweiflung außer der, nicht gelebt zu haben*. Solches Wünschen erlangt freilich erst an Wert, wenn es über sich hinausieht. Die ältesten mythischen Erinnerungen reichen deshalb in die Gegenwart gerade jener Welt, die ihrer am meisten bedarf: *Unser Gold verwenden, um unserem Handel einen Aufschwung zu geben, das elende Leben unserer Bauern zu erleichtern, [...] der König und sein Clan sollten sich auf die Pflichten besinnen, die ihnen von altersher [...] zufließen, [...] der Besitz so gleichmäßig verteilt [...], daß keiner den anderen beneidete*. Dazu bemerkt man seit eh und je: *weltfremde Schwärmerei* und will nicht die rasante Selbstzerstörung wahrhaben.

Christa Wolf war niemals willens oder in der Lage, *sich die Wirklichkeit vom Leibe zu halten*. Sie war und ist Ausgangs- und Bezugspunkt ihrer Wirkungsabsichten. Von daher ergänzt sich lebenslang ihr künstlerisches Werk durch Essays, Aufsätze, Vorlesungen, Reden, Rezensionen

und Gespräche. Sie alle sind integraler Bestandteil ihres Schreibens insofern, als sie ihr Literaturverständnis belegen, was wiederum auf intensive Weise prägend in ihre Leser hineingewirkt hat.

Beim Wiederlesen von Christa Wolf. – Ich will keine Rangordnung der Zuschreibung erörtern, die es ja auch nicht geben sollte –, aber aufgedrängt hat sich mir zu der »Autorin« Christa Wolf, zu der »Schriftstellerin« Christa Wolf nun die Dichterin. Das geschah beim Lesen des Schlussabschnitts ihrer *Dresdner Rede: Abschied von Phantomen – Zur Sache: Deutschland* (1994) und hat nun für mich Gültigkeit: *Als wir überlegten, worauf wir Deutschen stolz sein könnten [...], sagte mein vierzehnjähriger Enkelsohn, der gerade zwei Wochen in den USA gewesen war: Das Brot, das in Deutschland gebacken wird. Wir lachten [...], je mehr ich darüber nachdachte, desto mehr war ich mit dieser Antwort zufrieden. Brot als archaisches Symbol und in seiner alltäglichen Konkretheit als das Lebensmittel, ein sinnlicher Genuss, dessen man nie überdrüssig wird, einfach und köstlich zugleich [...] Das regt, zusammen mit Wein, zum Gespräch an, zu Vertrautheit, Freundschaft [...] Das Brot auf den Tisch legen, das sie [Deutsche] aus ihren verschiedenen Landschaften mitgebracht haben, es einander zu kosten geben und es gerne und großzügig mit anderen teilen.*

Zu Christa Wolfs Geburtstag. Wir wünschen, dass sie uns bleibt. Mit ihrem Wort.

LEIPZIGS NEUE 6/1999

ERHARD HEXELSCHNEIDER

Bakunin während des Dresdner Maiaufstandes

Michail Bakunin (1814–1876) war der einzige Russe, der am Dresdner Maiaufstand 1849, an den in diesen Tagen erinnert wird, aktiv teilnahm. Aus einer Gutsbesitzerfamilie stammend, war er zunächst Artillerieoffizier, warf den ungeliebten Beruf bald hin und studierte in Moskau und Berlin Hegels Philosophie. Hier machte er die Bekanntschaft von

Varnhagen von Ense, Arnold Ruge und Georg Herwegh und geriet bald in die hitzigen Diskussionen des deutschen Vormärz. Sein heißblütiges Temperament und sein wachsender Hass gegen die russische Despotie ließen ihn im Exil zum Revolutionär werden, der überall in Mittel- und Westeuropa für die Unabhängigkeit der slawischen Völker eintrat. Seine Rede für die Selbständigkeit Polens (1847), seine Teilnahme am Prager Slawenkongress (1848), seine damit verbundene, durchaus noch nicht anarchistische Agitation in Wort und Schrift ließen ihn schon 1843 in Preußen und Sachsen zur Unperson werden; in Russland erwartete ihn ohnehin die Verbannung nach Sibirien als »vaterlandsloser Geselle«. So war es folgerichtig, dass er sich als Militärexperte an die Seite der kämpfenden sächsischen Revolutionäre in den ersten Tagen des Mai 1849 stellte, auch wenn er eher auf revolutionäre Stürme in Böhmen setzte. Sein unermüdlicher Einsatz für den Fortgang des bewaffneten Kampfes war vergeblich: Bakunin wurde verhaftet, übel verleumdet, gleich zweimal – durch Sachsen und Österreich – zum Tode verurteilt, dann begnadigt und dem russischen Zaren überstellt. In Russland saß er im Gefängnis, dann in sibirischer Verbannung, ehe ihm 1861 eine abenteuerliche Flucht über Nordamerika nach Europa glückte. Hier entwickelte er seine anarchistischen Ideen und führte auf seine Weise mit seinen Anhängern den Kampf gegen jede Art von Unterdrückung. Sein Anarchismus freilich brachte ihn in Dauerkonflikt mit Karl Marx und der I. Internationale.

FRIEDRICH ALBRECHT

Bitter ist die Verbannung. Bitterer noch die Heimkehr. Zum 50. Todestag Klaus Manns am 21. Mai 1999

Man kann an seiner Biographie studieren, was die Geschichte aus Hoffnungen macht. Im Mai 1939 hatte er geschrieben: »Ein neues Deutschland in einem erneuerten Europa zu bauen – Welch schöner Ehrgeiz!« Und Welch schöne Aufgabe. Aber von diesen Erwartungen blieb nichts. »Bitter ist die Verbannung. Bitterer noch die Heimkehr«, schrieb er in seiner letzten Autobiographie *Der Wendepunkt* nach einem Wiedersehen mit dem italienischen Schriftsteller Ignazio Silone, den er aus der Vorkriegszeit kannte. Wenn dieser im Exil Heimweh nach Italien hatte, so schein er sich jetzt ins Exil zurückzusehnen, fügte Klaus Mann hinzu. Das ist zu lesen in einem fiktiven Brief aus dem *Wendepunkt*, der mit dem 20. März 1945 datiert ist, aber zweifellos eigene Erfahrungen aus den Nachkriegsjahren wiedergibt (wobei zu ergänzen wäre: Klaus Mann ist niemals heimgekehrt). Auch dies gehörte inzwischen zu seinen Erfahrungen: »Aber ich vergesse, daß Politik Dich langweilt. Mich im Grunde auch. Könnte man sichs nur leisten, diese schmutzig-öde Sphäre einfach zu ignorieren! Leider geht es nicht.«

In der Tat, es ging nicht. Wollte er es selber? Im Geheimen vielleicht, da gab es zu viele Dinge, die ihn nicht nur langweilten, sondern anwiderten. Aber als Schriftsteller, als Person der Öffentlichkeit stand er bis zuletzt zu seiner antifaschistischen Vergangenheit. »Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch«, schrieb damals Bertolt Brecht, mit dem ihn eine Art Hassliebe verband, und auch für Klaus Mann blieb das Thema »Faschismus« aktuell. Thomas Mann schrieb nach dem Tode seines ältesten Sohnes, gewiss sei er auf eigene Hand gestorben, aber er sei auch ein Opfer der Zeit gewesen. Man sollte dieses Diktum nicht vergessen. Klaus Mann als Kultfigur für Homosexuelle, für Drogensüchtige und für solche, die unter einem Vaterkomplex leiden: Dergleichen ist heute allzu oft zu lesen. Wenn damit Wahrheiten angesprochen werden, die für manchen jungen Menschen wichtig sind, so darf darüber jedoch jene größere Wahrheit nicht vergessen werden, die sein Vater aussprach.

Diese schmutzig-öde Sphäre: Wenn er sie vergessen wollte, sie griff ja nach ihm immer wieder. Da gab es jene bössartige Attacke eines journalistischen Wegelagerers, der Klaus Mann und seine Schwester Erika in

einer Münchener Wochenzeitung als fünfte Kolonne des Kreml denunzieren wollte. Das war damals, in den Zeiten des kalten Krieges, gefährlicher Rufmord. Niemand schützte Klaus Mann dagegen; auf seinen Protest bekam er nur, wieder in seiner Geburtsstadt, ein höhnisches »Klaus Mann macht Männchen« zu hören. So im Oktober 1948, und ein halbes Jahr später, genauer gesagt im Mai, zwei Wochen vor seinem Suizid, schrieb ihm ein Verleger aus Bayern, er könne seinen Roman *Mephisto* mit Rücksicht auf den ehemaligen Göring-Protegé Gustaf Gründgens nicht herausbringen. Klaus Manns Antwort mag heute als Überreaktion erscheinen, aber über seinen inneren Zustand verrät sie genug: »Gründgens hat Erfolg: warum sollten Sie da ein Buch herausbringen, das gegen ihn gerichtet scheinen könnte? Nur nichts riskieren! Immer mit der Macht! Mit dem Strom geschwommen! Man weiß ja, wohin es führt: zu eben jenen Konzentrationslagern, von denen man nachher nichts gewußt haben will«. Diese Dinge sind inzwischen in verlässlichen Dokumentationen nachzulesen. Aber man spricht nicht mehr über sie, und es ist doch so, dass uns nicht nur der Selbstmord Kurt Tucholskys, Ernst Tollers oder Walter Benjamins schmerzen sollte, sondern auch dieser einsame Tod Klaus Manns nach dem Sieg über Nazideutschland, geschehen am 21. Mai vor fünfzig Jahren.

Über diesen Tod ist manches geschrieben worden, aber in der Öffentlichkeit nur wenig bekannt. Im Rowohlt Verlag erschien jetzt ein opulenter Bildband über Klaus Mann; da ist auch der »Pavillon Madrid« zu betrachten, eine Pension, in die er sich Anfang April 1949 zur Arbeit an seinem Roman *The Last Day* zurückgezogen hatte. Die Clinique Lutetia ist dort gleichfalls zu sehen; dorthin wurde der von einer Überdosis Schlafmittel Vergiftete gebracht, hier starb er. Klaus Mann, der »verschwenderisch begabt zum Umgang mit Menschen« war, starb in großer Einsamkeit. Zu seinem Begräbnis kamen – außer seinem jüngsten Bruder Michael, der zufällig in der Nähe von Cannes war – nur zwei Menschen, die ihn näher gekannt hatten, dazu eine Handvoll Lokalreporter und schaulustige Friedhofsgänger. Auch hinterließ er nichts – außer einem vielbändigen Werk, für das in Deutschland offenbar kein Bedarf war. Die Sureté hat aufgelistet, was sie in seinem Pensionszimmer vorfand: zwanzig Bücher, Gegenstände eines bescheidenen persönlichen Bedarfs, keinen Centime. Eigentümlich berührt, weiß man dies alles, was Thomas Mann zu gleicher Zeit in seinem Tagebuch über seine triumphale Europareise festhielt. Minutiös berichtete er über die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die schwedische Universität Lund, die am 27. Mai in einem

prunkvollen Festakt zelebriert wurde. Dem Sohn, der sich auf diese wenig rücksichtsvolle Weise aus dem Leben verabschiedet hatte, warf er Undank und Verantwortungslosigkeit vor.

Aber nichts gegen Thomas Mann. Klaus war ein schwieriger Sohn, wer wollte da hineinreden oder gar rechten. Was uns angeht: Wir sollten Klaus Mann nicht vergessen, was vor allem heißt, wir sollten seine Bücher lesen. Seine Romane: den *Mephisto*, der oft an die Seite von Heinrich Manns *Untertan* gestellt wurde, den *Vulkan*, das große Epos über das Exil, den schwermütigen Tschaikowski-Roman *Symphonie Pathétique*. Keinesfalls sollte man seine Essays und publizistischen Arbeiten, in sechs Bänden veröffentlicht, übergehen, keinesfalls auch seine Briefe. Es ist so viel Wertvolles, was er uns hinterlassen hat, so viel Liebenswertes, Gescheites und für uns immer noch Bedenkenswertes.

LEIPZIGS NEUE 11/1999

ERHARD HEXELSCHNEIDER

Alexander Nikolajewitsch Radischtschew (1749–1802)

Vor 250 Jahren, am 31. August 1749, wurde der russische radikale Demokrat und Schriftsteller Alexander Nikolajewitsch Radischtschew geboren, der sicher berühmteste russische Student der Universität Leipzig im Zeitalter der Aufklärung. Als Sohn eines adligen Gutsbesitzers wurde er frühzeitig in das Pagenkorps von Katharina II. berufen und fiel durch seinen Intellekt auf. Weil die Zarin für ihr inneres Reformprogramm hochgebildeter Beamten bedurfte, wurde Radischtschew einer größeren Studentengruppe zugeordnet, die an der Leipziger Universität studieren sollte. Er zeichnete sich durch Fleiß und Energie aus, schrieb sich bei den damaligen Kapazitäten ein, las aber zugleich intensiv die französischen Aufklärer. Mit seinen Kommilitonen wandte er sich gegen die zu große Bevormundung durch den vorgesetzten Hofmeister. Es kam zu Untersuchungen der sächsischen und russischen Obrigkeit – die aufmüpfigen Studenten wurden rehabilitiert, ihr Streit um freie Vorlesungswahl als

rechtens anerkannt. Später bezeichnete Raditschschew die Leipziger Studienjahre (1767–1771) als seine glücklichste Zeit.

In Russland war er – wenig befriedigt – als Militärjurist tätig und ging bald zur Zollbehörde. Seine Pflichterfüllung und Akkuratess wurden gerühmt. Aber er scheint doch, auch als beginnender Autor, ein Doppelleben geführt zu haben. Durch die Aufklärer sensibilisiert, bemerkte er immer mehr die sozialen Widersprüche in Russland. Das kulminierte (außer in verschiedenen publizistischen Schriften) vor allem in seinem 1790 verfassten Hauptwerk *Die Reise von Petersburg nach Moskau*. Hier entwarf er ein erschreckendes, stark sozialkritisch gefärbtes Sittengemälde über die zeitgenössischen russischen Zustände voller Willkür und Korruption, Unterdrückung und Ungerechtigkeit und kam zu der Auffassung, das Volk müsse sich vom Tyrannen befreien. Damit wurde er zum ersten russischen Adelsrevolutionär; er geriet aber auch erneut in den Blick der Zarin. Sie ließ ihn als Aufrührer zum Tode verurteilen, dann aber begnadigen und nach Sibirien verbannen. Erst ihr Tod ermöglichte ihm die Heimkehr. Er schrieb weiter, wurde unter Alexander I. sogar Mitglied der Gesetzeskommission; dennoch scheint ihn Sibirien gebrochen zu haben.

Am 24. September 1802 beendete er sein Leben durch Freitod.

LEIPZIGS NEUE 17/1999

WERNER WOLF

75 ereignisreiche Jahre Rundfunk-Sinfonieorchester

Genau besehen wurde das seit 1992 zum MDR gehörende Leipziger Sinfonieorchester schon vor 76 Jahren mit 44 Musikern gegründet. Vermutlich hätte aber auch diesen Klangkörper das kurzlebige Geschick seiner unmittelbaren Vorgänger ereilt, wenn nicht am 17. Oktober 1924 die Mirag, die Mitteldeutsche Rundfunk Aktiengesellschaft, der für diese Musiker verantwortlichen Leipziger Orchestergesellschaft beigetreten wäre und den finanziellen Bankrott verhindert hätte. Also darf der jetzige MDR aus gutem Grund 75 Jahre Rundfunk-Sinfonieorchester feiern.

Den ersten Abschnitt dieses Wirkens für den noch in seinen Kinderschuhen steckenden Rundfunk prägte der aus Ungarn gekommene Dirigent Alfred Szendrei. Jährlich fanden etwa 40 bis 50 Sinfoniekonzerte mit bemerkenswert vielseitigen Programmen statt. Als Höhepunkt seines Leipziger Wirkens bezeichnete Alfred Szendrei im Rückblick die Aufführung von Arnold Schönbergs *Gurre-Liedern* mit dem auf 100 Musiker verstärkten Sinfonieorchester, 450 Sängern Leipziger Chöre und erstklassigen Solisten am 6. Mai 1929 in der 2500 Zuhörer fassenden Alberthalle. Als Dirigenten der jährlich jeweils zehn bis zwölf öffentlichen Sinfoniekonzerte leisteten Hermann Scherchen und Carl Schuricht Herausragendes. Schon im Herbst 1931 wurde Szendrei erstes prominentes Opfer nazistischer Rassenhetze und Gewaltandrohung, vor denen die Mirag kleinlaut kapitulierte.

Immerhin war in den Jahren 1933–1939 mit Hans Weisbach wieder ein Dirigent von Format als Chef tätig. Mit Zyklen der Sinfonien Bruckners, Mozarts, Haydns, Sibelius', von Opern Webers, Wagners und Verdis wurde Beachtliches geleistet. Weisbachs Nachfolger Reinhold Merten stand der 1941 vom Propagandaminister Goebbels verfügten Auflösung des Orchesters und der zwangsweisen Versetzung nicht zur Wehrmacht einberufener Mitglieder an andere Funkorchester machtlos gegenüber.

Schwer war 1945 der Neubeginn. Gerade 19 Musiker fanden sich am 1. Juli mit dem ehemaligen Funkkapellmeister Fritz Schröder zur ersten Probe zusammen. Doch Ende Juli probten bereits 35. Und am 16. August fand der erste Auftritt unter Schröders Leitung im Schützenhaus Taucha mit Werken von Haydn, Mozart, Mendelssohn und Tschaikowski statt. Die Rettung des wieder von finanziellen Nöten geplagten Sinfonieorchesters kam wie einst vom Rundfunk. Der neu entstandene Sender Leipzig stellte am 1. August 1946 90 Musiker fest als Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig an. Als Chefdirigent führte Gerhard Wiesenhütter 1946–1948 es wieder zu großer Leistungsfähigkeit. Besondere Verdienste erwarb er sich um die Aufführung während des Faschismus verbotener und neuer Werke.

Nach einem abwechslungsreichen Gastdirigentenjahr wurde Hermann Abendroth 1949 als neuer Chefdirigent gewonnen. Bis zu dessen unerwartetem Tod im Mai 1956 erlebten die Konzertbesucher und Funkhörer vor allem großartige Aufführungen der sinfonischen und konzertanten Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts.

Der 1958 zunächst zum »Ersten«, 1960 zum Chefdirigenten berufene Herbert Kegel führte das Rundfunk-Sinfonieorchster und den von ihm entwickelten Rundfunkchor zu international berühmten Interpretationen der

Musik des 20. Jahrhunderts, und zwar ohne dogmatische Enge. Als herausragende Konzerte und Aufnahmen großer vokalsinfonischer Werke und Opern seien genannt: Gustav Mahlers achte Sinfonie, Leoš Janáčeks *Glagolitische Messe*, Béla Bartóks *Cantata profana*, Karol Szymanowskis polnische *Stabat Mater*, Benjamin Britzens *War Requiem*, Hans Werner Henzes Oratorium *Das Floß der Medusa*, Uraufführungen von Paul Dessau, Arnold Schönbergs *Moses und Aron*, Alban Bergs *Wozzeck*, Carl Orffs *Der Mond*, aber auch als Beispiel für das späte 19. Jahrhundert Richard Wagners *Parsifal*.

Während Kegels Nachfolger Wolf-Dieter Hauschild (1978–1985) diese Linie weiterführte, setzte Max Pommer (1987–1991) mit seinem Zyklus »Mozartiana«, mit Händels *Messias*, mit seiner Interpretation von Sinfonien Beethovens, Bruckners, Brahms', Tschaikowskis neue, aus der historischen Aufführungspraxis gewonnene Maßstäbe. Die gingen unter Daniel Nazareth (1992–1996), der oft mit unkontrollierter Energie musizierte, vorerst wieder verloren.

Die Interimsphase mit den drei Hauptdirigenten Manfred Honeck, Fabio Luisi und Marcello Viotti führte 1996 bis 1999 zu zahlreichen glanzvollen Aufführungen nicht zuletzt französischer Musik. Mit einer vielversprechenden Aufführung der achten Sinfonie Gustav Mahlers eröffnete jetzt zum Jubiläum Fabio Luisi als neuer Chefdirigent einen neuen Abschnitt.

LEIPZIGS NEUE 21/1999

KLAUS PEZOLD

Die verpasste schwierige Heimkehr. Überlegungen zum 50. Todestag von Heinrich Mann

Die Schiffspassage war gebucht, die Passangelegenheit endlich geregelt: am 28. April 1950 sollte er in Gdynia ankommen. Er wollte zurück nach Deutschland und das Angebot der Regierung der DDR annehmen, zum ersten Präsidenten der neu gegründeten Akademie der Künste zu Berlin berufen zu werden. Doch wenige Wochen vor dem Antritt der Heimreise

starb Heinrich Mann am 12. März 1950 noch im amerikanischen Asyl in Santa Monica. Thomas Mann hatte nicht geglaubt, dass sein Bruder noch die gesundheitliche Kraft für einen Neuanfang nach der Rückkehr aus dem Exil würde aufbringen können. Aber er war froh darüber, dass ein solches Angebot an ihn ergangen war. 1946 bereits hatte er im Zusammenhang mit Heinrich Manns 75. Geburtstag seine Verwunderung darüber ausgedrückt, dass um ihn selbst jener »törichte Lärm entstanden« war, ob er zurückkehre oder nicht, während nach seinem Bruder »niemand zu fragen schien«. Denn: »Wer war der gesellschaftliche Seher und Bildner? Wer hat den *Untertan* geschrieben und wer in Deutschland die Demokratie verkündet, zu einer Zeit, als andere sich in der melancholischen Verteidigung protestantisch-romantisch-antipolitischer deutscher Geistesbürgerlichkeit gefielen? Und ich habe mir in die Lippe gebissen, als er schließlich in aller Sanftmut fragte: ›Warum läßt man eigentlich mich ganz in Ruh?‹ Und es war mir eine wahre Erleichterung, als jetzt endlich ein Ruf ihn aus Deutschland erreichte, natürlich aus der russischen Zone: Becher hat ihm geschrieben und ihm gemeldet, daß dort alles auf ihn warte.«

Für Johannes R. Becher war das Bemühen um Heinrich Mann Teil seines Strebens nach einem breiten Bündnis der Kulturschaffenden zur »demokratischen Erneuerung Deutschlands«, wie es der vollständige Name des von ihm geleiteten Kulturbundes als Ziel proklamierte. Es bedeutete aber auch die – selbstkritische Momente einschließende – Konsequenz aus den negativen Erfahrungen mit der verhängnisvollen Zwietracht unter den deutschen Linken und Demokraten vor 1933, die deren Widerstand gegen den heraufkommenden Faschismus behindert und ihre Niederlage mit verschuldet hatte.

Bereits am 15. Februar 1933 wurde Heinrich Mann, den die Sektion Dichtkunst bei der Preußischen Akademie der Künste 1931 zu ihrem Präsidenten gewählt hatte, auf Druck der Nazis ebenso wie Käthe Kollwitz aus der Akademie ausgeschlossen. Man hatte nicht vergessen, dass beide Aufrufe zur Aktionseinheit von SPD und KPD gegen Hitler unterzeichnet hatten. Eine Woche später entzog sich der von der Reaktion gehasste Autor weiteren Verfolgungen durch die Flucht nach Frankreich. Dort nahm er sofort mit den ihm zur Verfügung stehenden geistigen Waffen den Kampf gegen die Verderber seines Heimatlandes auf. Noch im gleichen Jahr erschien *Der Haß*, eine Sammlung von Essays zur deutschen Zeitgeschichte, 1934 eine weitere unter dem programmatischen Titel *Der Sinn dieser Emigration*.

Heinrich Mann sah ihn im verstärkten Bemühen um ein gemeinsames Vorgehen aller antifaschistischen Kräfte. Als Vorsitzender des vorbereiteten Ausschusses der deutschen Volksfront versuchte er auch direkt politisch in diesem Sinne zu wirken. Nach der Erfahrung von 1933 war ihm bewusst, dass ein künftiges demokratisches Deutschland keine reine Wiederholung der Weimarer Republik bedeuten durfte. In Notizen über die Volksfront hielt er unter anderem fest: »Das neue Deutschland wird ein demokratisches Deutschland sein, aber eine wehrhafte, starke Demokratie gegen ihre inneren Feinde, und das kann nur ein linkes Deutschland sein. Das neue Deutschland muß ein sozial fortschrittliches Reich und das kann wieder nur ein linkes Deutschland sein. Das neue Deutschland muß das nachholen, was 1918 versäumt wurde, das Ausbrennen der reaktionären Herde im Junkertum, Militarismus etc. und das kann wieder nur ein linkes Deutschland.« Dafür war in seinen Augen die Zusammenarbeit mit der KPD eine unabdingbare Voraussetzung, auch wenn diese ihm von Walter Ulbricht als deren Vertreter keineswegs immer leicht und angenehm gemacht wurde.

Auf jeden Fall konnte für ihn nach 1945 nur der im Osten Deutschlands eingeschlagene Weg gesellschaftlicher Erneuerung eine Chance eröffnen, seinen Vorstellungen einer Verbindung von sozialem Fortschritt mit den freiheitlichen Traditionen der Französischen Revolution Raum zur Verwirklichung zu schaffen. Wilhelm Pieck und Otto Grotewohl als Repräsentanten der DDR in ihrer Gründungsphase schienen ihm Garanten für solche Hoffnungen zu sein. Doch hätte er sein Amt als Akademiepräsident antreten können, wäre es ihm wohl schon während der Formalismuskampagne des Jahres 1951 schwer gefallen, uneingeschränkt an diesen Hoffnungen festzuhalten. Durch seinen Tod blieben ihm derartige Konflikte erspart. Die Erinnerung an seine Person und sein bedeutendes Werk aber wurden vom Kalten Krieg überschattet: im Westen lange Zeit nicht und dann nur mit großen Vorbehalten zur Kenntnis genommen, im Osten gepflegt; aber um eine wichtige Dimension, das Bekenntnis zu individueller Freiheit und politischer Demokratie, verkürzt. Der ganze Heinrich Mann bleibt noch zu erschließen.

WERNER WOLF

Ein Riese musikalischer Denkkraft und Gelehrsamkeit. Zum 250. Todestag von Johann Sebastian Bach

Vom Wert und von der Bedeutung seiner Musik war Johann Sebastian Bach gewiss überzeugt. Doch dürfte er in seinen kühnsten Träumen nicht erahnt haben, dass sie 250 Jahre nach seinem Tod auf allen Erdteilen erklingt und sich in diesem Monat in Leipzig führende Bach-Interpreten aus aller Welt für zehn Tage mit vielen tausend Hörern zu einem Bachfest zusammenfinden. Diese Anziehungskraft liegt wohl im umfassenden, im besten Sinne enzyklopädischen Charakter seines Werkes.

Schon 1708 legte Bach in Weimar als 23jähriger Hoforganist für sein erstes Arbeitsgebiet mit Orgelchorälen im später so benannten *Orgelbüchlein* ein erstes systematisches Werk an, nachdem er als Organist in Arnstadt und dann in Mühlhausen (1703–1708) mit seinem Orgelspiel und ersten Orgelwerken Aufsehen erweckt hatte. Diese planvolle Schaffensweise prägte er in den Jahren bis 1730 im unmittelbaren Zusammenhang mit den sich aus seiner jeweiligen Anstellung ergebenden Aufgaben bewusst aus – in den letzten beiden Lebensjahren in zunehmender Unabhängigkeit vom Dienstverhältnis.

Nach der Beförderung zum Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle schuf er bis 1717 einen ersten Kantatenzyklus und erschloss sich zudem das an Bedeutung und Beliebtheit gewinnende Instrumentalkonzert.

Die harmonische Atmosphäre am Köthener Hof (1717–1723) mit dem nach Bachs Zeugnis die »Music sowohl liebenden als kennenden Fürsten« Leopold beflügelte fraglos Bachs Schaffensdrang. Für das häusliche Musizieren und die musikalische Unterweisung der Söhne entstanden die systematisch angelegten *Clavier-Büchleins* für Anna Magdalena und Wilhelm Friedemann. Mit dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* (24 Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten) drang Bach in Neuland vor. Und mit den sechs Partiten und Sonaten für Violine allein sowie den sechs Suiten für Violoncello allein schuf er die bedeutendsten Werke für das Spiel dieser Instrumente. Die Krönung des instrumentalen Ensemblespiels bilden die so genannten sechs *Brandenburgischen Konzerte*. Vermutlich stammen auch die einzelnen Konzerte für ein und zwei Violinen sowie Orchestersuiten aus dieser Zeit.

Die Gründe für seine Bewerbung in Leipzig hat Bach nach siebenjährigem Wirken als Thomaskantor in seinem Verdruss über »eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit« 1730 in seinem Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann beschrieben. Obwohl es ihm »anfänglich gar nicht anständig seyn wollte«, aus einem Kapellmeister ein Cantor zu werden, habe er sich in Leipzig beworben, weil ihm »diese station dermaßen favorable beschrieben« worden sei und günstige Studienmöglichkeiten für seine Söhne bestanden.

Mit gleicher Energie und Erfindungskraft wie für die in Köthen geschaffene Instrumentalmusik widmete er sich als für die Musik an den Leipziger Hauptkirchen verantwortlicher Kantor und Direktor der Komposition von Kantaten und Passionen. Zwischen 1723 und 1729 schuf er entsprechend dem Kirchenjahr mehrere nahezu geschlossene Kantaten-Jahrgänge sowie die Passionen nach Johannes und Matthäus, für die er eigenständig auch Errungenschaften des konzertanten Stils und der Oper nutzte. Wie die Köthener Instrumentalwerke überragen sie alles, was bis dahin von anderen Komponisten auf diesem Gebiete geschaffen wurde.

Mit den Aufführungsmöglichkeiten unzufrieden, überreichte Bach 1730 dem Rat der Stadt die Denkschrift *Kurtzer, jedoch höchst nöthiger Entwurff einer wohl bestallten Kirchen Music*. Nach der für ihn gänzlich unbefriedigenden Reaktion des Rates konzentrierte er sich – wohl auch mit Blick auf den inzwischen geschaffenen Bestand an Kantaten – auf neue kompositorische Aufgaben. Für das seit 1739 geleitete, einst von Georg Philipp Telemann gegründete Collegium Musicum – mit seinen wöchentlichen Konzerten im einstigen Zimmermannschen Caféhaus in der Katharinenstraße und mancherlei Sonderkonzerten – schuf er als völlig neue Gattung die Konzerte für ein bis vier Cembali und Streichorchester und eine Reihe weltlicher Kantaten. Die in Köthen begonnene Reihe der Klaviermusik setzte er mit der im Druck erschienenen vierteiligen Klavierübung und mit dem zweiten Band *Das wohltemperierte Klavier* mit noch höheren kompositorischen Ansprüchen fort. Für die Orgel entstanden noch einige große Werke und Sammlungen von Orgelchorälen.

Zu Neufassungen der beiden Passionen für abermalige Aufführungen kamen als weitere vokal-instrumentale Großwerke das auf weltliche Huldigungskantaten zurückgehende *Weihnachtsoratorium* und die *Messe h-Moll* hinzu. Auch sie überragen alles auf diesem Gebiet bis dahin Geschaffene. Mit den späten Instrumentalwerken *Das musikalische Opfer* und *Die Kunst der Fuge* schuf Bach als Vermächtnis »Lehrwerke« der Kanontechnik

und Fugenkomposition, deren »Geheimnisse« und Lebendigkeit bei jedem Hören Staunen und Bewunderung erwecken.

Insgesamt bildet das Werk Bachs nicht nur den Höhepunkt einer langen musikalischen Entwicklung seit der Renaissance, sondern zugleich Maßstab für alles, was seither geschaffen wurde, eine Herausforderung für alle späteren Komponisten. Das Erleben und Verstehen dieser Kunst können jene Bemerkungen zur griechischen Kunst und Epos fördern, die Karl Marx in der *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* formulierte. Die »Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehn, daß griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind«, sondern darin, »daß sie für uns noch Kunstgenuß gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten«. Der von Zeit zu Zeit immer wieder geführte Streit um den Rang geistlicher und weltlicher Werke erweist sich angesichts der geistigen Einheit des Bachschen Werkes als gänzlich unfruchtbar und undialektisch. Der bekennende Christ erlebt Werke wie das *Weihnachtsoratorium*, die beiden Passionen, die *Messe h-Moll* als unmittelbares religiöses Bekenntnis. Angehörige anderer Religionen oder auch Konfessionslose bewegen diese freudige, sehnsuchtsvolle Erwartung der messianischen Erlösergestalt im *Weihnachtsoratorium*, die tiefe Tragik, die erschütternden Klagen der Passionen als menscheitsgeschichtliche Ereignisse, die Ausdrucksgewalt der *Messe h-Moll* als Lobpreis des Idealen, des Vollkommenen. Aus gleicher religiöser Überzeugung gestaltete Bach aber auch seine von Ernst, Gedankentiefe, Spielfreude und Heiterkeit erfüllten Instrumentalwerke.

Mit seinem Werk gehört Bach zu den von Friedrich Engels an der Renaissance gerühmten »Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit«.

KLAUS PEZOLD

Ein zu Unrecht fast vergessener Mahner.

Vor 15 Jahren, am 16. Juli 1985, starb Heinrich Böll

15 Jahre nach seinem Tod ist es sehr still geworden um Heinrich Böll, den einzigen deutschen Nobelpreisträger für Literatur zwischen Hermann Hesse (1946) und Günter Grass (1999). Trübe nicht die parteinahe Stiftung der Grünen seinen Namen – man würde diesem kaum mehr in der Öffentlichkeit begegnen. Ganz anders die Situation 1985, im Jahr seines Todes. Damals lag Bölls Teilnahme an großen Protestaktionen gegen die Stationierung neuer amerikanischer Mittelstreckenraketen nur kurze Zeit zurück, hatte dieses persönliche Engagement den beinahe 68jährigen auch über den Kreis literarisch Interessierter hinaus zu einer wichtigen Bezugsperson werden lassen. Zudem war in jenem Jahr 1985 mit dem Roman in Dialogen und Selbstgesprächen *Frauen vor Flußlandschaft* noch einmal ein Buch von ihm erschienen, das auf Leser und Kritik gleichermaßen erregend wie polarisierend gewirkt hat. In diesem Alterswerk zog der Autor die Bilanz der Erfahrungen, die er im zurückliegenden Jahrzehnt mit seinem Land, der alten Bundesrepublik, hatte machen müssen. Nicht ohne Bitternis zeichnete er in seiner (auch in einer Theaterfassung erfolgreichen) Fiktion weiblicher Lebensläufe im Dunstkreis Bonner Politik ein äußerst kritisches Bild vom moralischen Zustand einer zwar nicht mit Namen genannten, jedoch leicht zu entschlüsselnden Regierungspartei, die sich christlich definiert, aber höchst unchristliche Methoden des Macht-erhalts praktiziert.

Solche Töne waren fünf Jahre später selbstverständlich nicht mehr zeitgemäß. Nach 1990 ging die mahnende Stimme Heinrich Bölls im bundesrepublikanischen Siegesrausch unter. Denn nun konnte die Geschichte der DDR so tiefschwarz eingefärbt werden, dass die der BRD im Kontrast hierzu im reinsten Weiß erstrahlen musste. Und das meinungsbildende Feuilleton lieferte zeitgleich die passende literaturtheoretische Begründung für diese Missachtung gesellschaftskritischer Literatur. Die durch Angriffe auf Christa Wolf eingeleitete Kampagne gegen »Gesinnungs-ästhetik« bei ost- und westdeutschen Autoren zielte nicht zuletzt auch – und gerade – auf Heinrich Böll.

Seine Herkunft aus einer antifaschistisch gesonnenen katholischen Handwerkerfamilie und seine Erlebnisse als einfacher Soldat im Zweiten

Weltkrieg hatten sein schriftstellerisches Credo von den Anfängen an bestimmt. Das aus christlicher Verantwortung gespeiste Bemühen um die Bewahrung des Humanen in einer von Faschismus und Krieg gezeichneten Welt prägte seine berühmten Frühwerke wie *Wo warst du, Adam?* (1951) ebenso wie seine spätere Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Restauration in der Wirtschaftswunderzeit.

Seine Erzählungen und Romane wurden weltweit als Stimme des Friedens und der Versöhnung wahrgenommen und hochgeschätzt, was die Verleihung des Nobelpreises im Jahre 1972 demonstrativ bestätigte. Heinrich Böll war zu einer moralischen Autorität geworden. Als Präsident des internationalen PEN-Clubs setzte er sich ohne politische Rücksichtnahmen für verfolgte Schriftsteller in aller Welt ein. So nutzte er auch sein Ansehen in der Sowjetunion, um ehemaligen Opfern des stalinschen Terrors zu helfen, die wie Solschenizyn auch später wieder in Konflikt mit der offiziellen sowjetischen Kulturpolitik gerieten. Bis zu seinem Tod war er besonders eng mit dem russischen Germanisten Lew Kopelew befreundet.

Aus seiner Sympathie und Achtung für einzelne überzeugte Kommunisten, wie er sie schon in seiner Jugend in Köln erlebt hatte, hat Böll nie einen Hehl gemacht: mit ihnen fühlte er sich im Streben nach einer sozial gerechteren Welt verbunden. Aber er sah sie gegenüber den verkrusteten Parteistrukturen in der gleichen Lage, wie er sie bei jenen einzelnen gläubigen Katholiken, die sich der Bergpredigt verpflichtet fühlten, in ihrer Beziehung zur Amtskirche erlebt hatte. Diese Haltung musste natürlich auch Konsequenzen für sein Verhältnis zur DDR und die Rezeption seiner Werke hierzulande haben. Es ist nicht ohne Ironie der Geschichte, dass sein Roman *Ansichten eines Clowns* (1963) gerade noch in den letzten Monaten vor dem Verschwinden des zweiten deutschen Staates hier erschien und so mit in den Strudel der Buchentsorgungen nach der Währungsunion geriet. Zuvor hatte er im Unterschied zu seinen anderen Werken in der DDR nicht verlegt werden dürfen. Der Grund war eine kurze in Erfurt spielende Episode, die den Pantomimen Hans Schnier im Konflikt mit dortigen Kulturfunktionären zeigt, weil diese ihm verübeln, dass sein kritischer Blick nicht nur Widersprüche in den westdeutschen Verhältnissen wahrnimmt.

So wenig Verständnis aus gegenwärtiger Sicht für derartige kulturpolitische Bedenklichkeiten mehr aufgebracht werden kann, sie bestätigen doch auf spezifische Weise, welche Wirkung Bölls treffsichere Gesellschaftskritik immer wieder gehabt hat.

Unter diesem Aspekt lohnt es sich besonders, seinen letzten Roman *Frauen vor Flußlandschaft* von 1985 heute noch einmal zu lesen. Man wird dann nicht ohne Verblüffung wahrnehmen, dass alles, was damals als Folge einer – verständlichen – Verbitterung überhöht und satirisch überspitzt gezeichnet schien, im Jahr 2000 als beinahe zurückhaltende Schilderung unmittelbarer Realität erscheint. »Räuberpistolen über verschwundene Akten«, Machtkämpfe bis aufs Messer unter angeblich christlichen Politikern, die Erkenntnis, dass »Skandale hierzulande nie bis ins Letzte aufgeklärt« werden – aus den Fiktionen des Erzählers Böll ist Wichtigeres über die Hintergründe der Parteispendenaffäre der CDU zu erfahren als aus Hunderten diesem Thema gewidmeten Talkshows. Vor allem darüber, wer in dieser Gesellschaft diejenigen sind, »die uns nicht regieren, sondern beherrschen«, weil sie »das wahre Gottesgnadentum des Geldes« verkörpern. Sie sind es, für die die Politiker »gemeinsam den Dreck machen und den Dreck wegräumen, damit sie, ohne sich schmutzig zu machen, abstauben können«.

15 Jahre nach seinem Tode sind solche Sätze Heinrich Bölls aktuell und brisant wie je. Es besteht alle Veranlassung, wieder mehr auf seine mahnende Stimme zu hören. Günter Grass wusste, weshalb er in dem Moment, als ihn im vorigen Jahr die wichtige Nachricht aus Stockholm erreichte, zuerst daran dachte, was wohl Heinrich Böll hierzu gesagt haben würde.

FRIEDRICH ALBRECHT

Zeugin des Jahrhunderts.

Neues von und über Anna Seghers
aus dem Aufbau-Verlag

Der 100. Geburtstag einer bedeutenden Schriftstellerin – das ist zunächst nur ein Datum in einem nicht gerade leeren Kalender; es kommt darauf an, was man aus ihm macht. Man kann es sang- und klanglos übersehen oder mit Getöse feiern, beides ist im Falle von Anna Seghers nicht zu erwarten. Eher kann man schon damit rechnen, dass alte Klischees wieder aus der Schublade gezogen werden wie das von der Frau mit dem männlichen Blick oder noch ältere. Wird sich jener unfehlbare Kritiker mit dem fuchtelnden Zeigefinger wieder zu Wort melden, der Anna Seghers einst den Zusammenbruch ihres Talents bescheinigte, ihr geistige Kapitulation, gar Schamlosigkeit und Obszönität vorwarf, oder wird man sie endlich aus der Geiselhaft des Kalten Krieges entlassen? Man darf gespannt sein, aber wir können uns gottseidank Erfreulicherem zuwenden.

Die Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz hat in einer Broschüre einen Überblick über die zahlreichen Aktivitäten gegeben, die deutschlandweit von den Freunden der Dichterin initiiert werden. Hier ist leider nicht der Raum, gesondert auf sie einzugehen. In ihrer Gesamtheit lassen sie aber eines erkennen: Immer mehr wird begriffen, dass wir Anna Seghers brauchen und dass ihr Werk, um eine Formulierung von ihr aufzugreifen, zur eisernen Ration deutscher Dichtung gehört.

Einen wichtigen Platz innerhalb dieser Aktivitäten nehmen vier Neuerscheinungen des Aufbau-Verlags ein. Jedes dieser vier Bücher hat ein eigenes Gewicht, jedes bietet Neues, Überraschendes. Da taucht ein dreiviertel Jahrhundert nach ihrer Entstehung eine immerhin 50 Druckseiten umfassende Erzählung auf, die bisher nicht einmal den Spezialisten bekannt war. Da gibt es eine Sammlung des Seghersschen Briefwechsels aus dem Jahr ihrer Heimkehr nach Deutschland, der ein bislang nur erahnbares Bild von der Wiederbegegnung mit ihrem Land und Volk vermittelt.

Weiter: Der Verlag legt den ersten Band einer auf 21 Bände berechneten Gesamtausgabe vor, die einen neuen Abschnitt in der Editions-geschichte des Seghersschen Werks eröffnet. Und schließlich kann man den ersten Band einer Seghers-Biographie in die Hand nehmen; auf nicht

weniger als 550 Seiten behandelt er die Jahre bis 1947. Eine schwierige Frage: Welchem dieser Bücher soll man auf dem beschränkten Raum einer solchen Rezension den Vorzug geben?

Geht man von dem Kriterium des Erkenntniszuwachses aus, so ist an erster Stelle sicherlich die Biographie von Christiane Zehl Romero zu nennen. Vor dem Hintergrund der nicht wenigen vorangegangenen Versuche anderer Autoren bedeutet sie einen regelrechten Sprung in der Erforschung dieses Gegenstandes. Die an einer Universität in Massachusetts lehrende Österreicherin hatte sich bereits in ihrer 1993 bei Rowohlt erschienenen Bildmonographie als Kennerin des Seghersschen Werks ausgewiesen. Die Vorzüge ihres neuen Buches sind natürlich nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass ihr eine Fülle wichtigen bisher unzugänglichen Materials zur Verfügung stand. Darunter befanden sich, um nur einiges zu nennen, Tagebuchnotizen von Anna Seghers, unveröffentlichte Briefe sowie weitere gesperrte Dokumente, auch die Stasi-Akte von Anna Seghers und ihrem Mann.

Ruth und Pierre Radványi, die Kinder der Seghers, halfen ihr in zahlreichen Gesprächen mit detaillierten Auskünften. Aber auch darüber hinaus hat die Autorin umfangreiche Recherchen in internationalen Archiven, im Gespräch mit Zeitgenossen, im Umfeld von Paris, Marseille, Mexiko und anderer Seghersscher Lebensstationen unternommen. Entstanden ist ein dichtes Bild, das die bisher vorhandenen Kenntnisse von Persönlichkeit und Lebensumständen der Dichterin in vielerlei Hinsicht ergänzt und auch korrigiert. Davon profitieren vor allem die frühe Biographie der Seghers, so ihr familiäres Milieu und die Zeitspanne zwischen der Promotion und der Profilierung als Schriftstellerin, aber auch spätere Lebensabschnitte wie die Flucht der Familie aus Frankreich, deren Dramatik noch nie so beklemmend beschrieben wurde. Es gehe ihr um Biographie, nicht um Hagiographie oder Denunziation, sagte Frau Zehl Romero vor sechs Jahren, als sie über ihr Vorhaben das erstmal öffentlich sprach. Beide Fehlhaltungen, die in der früheren Seghers-Literatur nicht selten anzutreffen sind, hat sie vermieden. Das überaus reiche Ergebnis ihrer Forschungen stellt auch für die Interpretation der Seghersschen Texte neue Grundlagen zur Verfügung. Dass diese Möglichkeiten hier erst ansatzweise genutzt werden konnten, versteht sich bei der Anlage des Buches.

Wie schon erwähnt, führt dieser erste Band bis ins Jahr 1947, das mit der Heimkehr aus dem Exil eine wichtige Zäsur in der Seghersschen Biographie bildet. Das gleiche Jahr wird auch in der von Christel Berger herausgegebenen Briefsammlung dokumentiert. Es ist wohl zu oft als

Selbstverständlichkeit genommen worden, dass Anna Seghers die erste Möglichkeit nutzte, in das vom Krieg verwüstete Deutschland zurückzukehren. Ein Zitat, ausgewählt unter vielen anderen, soll zeigen, wie sich die Wiederbegegnung mit ihrem Volk vollzog: »Die paar anständigen Menschen, die ich lebend traf [...], stechen von den übrigen ab, wie vielleicht einmal die ersten Christen von den Zuschauern in der römischen Arena. Die Menschen verstehen jeden Tag weniger, dass sie irgendwie, dass sie auch nur im geringsten Schuld haben sollen an dem Hunger, den sie tatsächlich haben.« Dass ihre Mutter deportiert worden und umgekommen war, wusste sie bereits; nun suchte sie nach anderen, auch nach einem geliebten Jugendfreund und erfuhr, dass er hingerichtet wurde. Ihr Mann kam erst Jahre später aus Mexiko nach, ihre Kinder lebten in Paris – sie fühlte sich verwaist, war oft zu Tode erschöpft. Zerstoßen war ihr Traum, ein bikontinentales Leben zwischen Berlin, Mexiko und Paris führen zu können. Alles in allem eine bewegende Lektüre; auch dieses Buch zeigt eine Anna Seghers, von der man bisher wenig wusste.

Zum nächsten der neuen Bücher des Aufbau-Verlags. Es handelt sich um eine weitere Ausgabe des Romans *Das siebte Kreuz*, die insofern bemerkenswert ist, als mit ihr der erste Band einer großangelegten, auf 21 Bände berechneten Werkausgabe präsentiert wird. Das ist ein ehrgeiziges, inzwischen aber sicher notwendig gewordenenes Unternehmen, denn die frühere Werkausgabe des Aufbau-Verlages dürfte sich wohl vorwiegend in den Händen ostdeutscher Leser befinden und ist ergänzungsbedürftig. Herausgeber sind die an einer amerikanischen Universität lehrende Literaturwissenschaftlerin Helen Fehervary und der Mainzer Germanist Bernhard Spies; die einzelnen Bände sollen, wie der Verlag mitteilt, von international renommierten Seghers-Forschern betreut werden. Bernhard Spies, der schon 1993 eine Monographie über *Das siebte Kreuz* vorgelegt hat, ist auch der Bearbeiter dieses Bandes. Der edierte Text, verfügten die Herausgeber, solle in der Regel vom deutschsprachigen Erstdruck ausgehen, was in diesem Falle allerdings zu einem Kuriosum führt: Es mussten an die 200 Fehler korrigiert werden, die den der deutschen Sprache unkundigen mexikanischen Setzern beim Druck der Erstausgabe (Mexico City 1943) unterlaufen sind und zu allermeist in der früheren Werkausgabe des Aufbau-Verlags bereits beseitigt wurden. Der umfangreiche Anhang des Buches hat offenbar für diese Werkausgabe Modellcharakter. Er umfasst zunächst – ein Novum – gründliche Anmerkungen zum Text, die sich wohl vor allem an eine jüngere Lesergeneration wenden, der die Zeitbezüge der Handlung zumeist nicht mehr gegenwärtig

sein werden. Es folgen Ausführungen zu der spannenden Entstehungsgeschichte und dem Schicksal des Manuskripts, dann eine Analyse des Textes unter verschiedenen Gesichtspunkten und ein Bericht über die Rezeption des Romans bis zum Tode der Dichterin. All das ist solide gearbeitet und schließt auch neue Forschungsergebnisse ein wie etwa die Arbeiten Alexander Stephans zur Wirkungsgeschichte des Romans in den USA.

Last but not least: Die 1925 entstandene Erzählung *Jans muß sterben* ist eine echte Überraschung, denn eigentlich hat niemand mehr mit wesentlichen neuen Texten aus dieser frühen Periode des Seghersschen Schaffens gerechnet. Wie es zu dem Fund kam, berichtet Pierre Radványi in einer Nachbemerkung. Das Manuskript befand sich unter Papieren, die Anna Seghers 1940 bei ihrer Flucht aus Bellevue zurücklassen musste. Erst vor ihrem 100. Geburtstag konnte sich der Sohn dazu entschließen, »in diese frühere Welt meiner Mutter einzudringen«, wie er bemerkt. An gleicher Stelle fand sich eine weitere Sensation – ein Tagebuch, in dem das Fräulein Dr. Netty Reiling die Ereignisse, Impressionen und Gedanken der entscheidungsträchtigen Monate zwischen ihrer Promotion (November 1924) und ihrer Heirat (August 1925) festhielt; Christiane Zehl Romero hatte als Erste die Möglichkeit, es auszuwerten.

Anna Seghers: *Jans muß sterben*. Erzählung. Mit einer Nachbemerkung von Pierre Radványi und einem Nachwort von Christiane Zehl Romero. Berlin: Aufbau-Verlag 2000. 89 S.

— Hier im Volk der kalten Herzen. Briefwechsel 1947. Hrsg. und mit einem Nachwort von Christel Berger. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2000. 281 S.

— Werkausgabe. Herausgegeben von Bernhard Spies und Helen Fehervary. Erste Abteilung: Das erzählerische Werk. Bd. 4: Das siebte Kreuz. Roman aus Hitlerdeutschland. Bandbearbeitung: Bernhard Spies. Mit Anmerkungen und Kommentar. Berlin: Aufbau-Verlag 2000. 504 S.

Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers. Eine Biographie. 1900–1947*. Mit 46 Abb. Berlin: Aufbau-Verlag 2000. 560 S.

FRIEDRICH ALBRECHT

Abschluss eines bedeutenden Projekts.
Zur Seghers-Biographie 1947–1983
von Christiane Zehl Romero

Der erste Band der Seghers-Biographie von Christiane Zehl Romero war pünktlich zum 100. Geburtstag der Dichterin 2000 erschienen. Er bedeute einen regelrechten Sprung in der Erforschung seines Gegenstandes, schrieb ich damals. Auch das Erscheinen des zweiten Bandes trifft mit einem bedeutenden Datum, dem 20. Todestag von Anna Seghers, zusammen, und auch er ist ein großer Fortschritt in der Erschließung und Darstellung dieses Lebens. Auf 470 Seiten befasst er sich mit der Zeit nach der Rückkehr von Anna Seghers aus der Emigration, also den Jahren nach dem Januar 1947 bis zu ihrem Tode, dem 1. Juni 1983. Das ist ein Zeitraum, in dem die Älteren unter uns Anna Seghers gewissermaßen aus nächster Nähe erleben konnten, im Unterschied zu der vorangegangenen Periode ihres französischen und mexikanischen Exils, und man fragt sich zunächst, ob hier denn noch ein ähnlich großer Erkenntniszuwachs wie in dem ersten Band der Biographie zu erwarten sei.

Aber diese Frage erweist sich schnell als überflüssig. Bei der Lektüre wird einem bewusst, in welchem hohem Maße man Anna Seghers für die Jahre nach 1947 lediglich als Person des öffentlichen Lebens wahrgenommen hatte – als Präsidentin des Schriftstellerverbandes und Mitglied des Weltfriedensrates, als Trägerin höchster Auszeichnungen, natürlich durch ihr literarisches Werk, aber auch als Verfasserin politischer Bekenntnisse und Erklärungen. Die private Sphäre dieses Lebens blieb verborgen. Das war Wunsch und Forderung der Seghers, sie hatten zur Folge, dass sie schon zu Lebzeiten fast zu einer Legende, für ihre Leser in der DDR zur Kultfigur wurde. Und sie hatten weiter zur Folge, dass allen vorangegangenen Bemühungen um die Erschließung ihrer Biographie enge Grenzen gesetzt waren; sie sind selbst einem so vorzüglichen Buch wie der Seghers-Monographie von Kurt Batt (1973) anzumerken. Es ist vielleicht das größte Verdienst von Zehl Romeros Buch, diese Grenzen durchbrochen zu haben. Anna Seghers wird dargestellt auch als Ehefrau, als Mutter und Großmutter, in ihren Bindungen zu Freunden, in ihren gesundheitlichen Krisen, in ihren Freuden, Sorgen, Zweifeln und Depressionen.

Das schafft für einen breiten, weit über die traditionelle Seghers-Gemeinde hinaus reichenden Kreis Möglichkeiten, engere Beziehungen als je zuvor zu dieser faszinierenden Frau aufzubauen, das heißt auch neue Leser zu gewinnen – was wäre wichtiger als dies! Zu ergänzen ist, dass die Erschließung dieser Sphäre auch für die Seghers-Forschung von großem Wert ist. Die lange Zeit dominierende Auffassung, dass Autobiographisches in ihr Werk nicht eingeflossen sei, erledigt sich damit endgültig; Korrespondenzen werden sichtbar, auf viele der Texte fällt ein neues Licht, das neue Interpretationen herausfordert. Diese Möglichkeiten auszuschöpfen hätte den Rahmen einer Biographie natürlich gesprengt, sie werden aber in einem beträchtlichen Maße genutzt.

Ich füge ein Beispiel an, das mich besonders beeindruckt hat: das sensible, um Ausgewogenheit und Gerechtigkeit bemühte Herangehen an jene beiden Werke, die bis heute Objekte scharfer, bis zur Diffamierung gehender Angriffe sind, an die Romane *Die Entscheidung* und *Das Vertrauen*.

Ein komplexes Seghers-Bild also, das nur auf der Grundlage bisher unzugänglicher oder nicht erschlossener Quellen möglich wurde. Im Anhang des Buches werden sie aufgeführt, eine erstaunliche Fülle unterschiedlicher Dokumente: Arbeits- und Tagebücher von Anna Seghers, Briefe, Gespräche mit Zeitgenossen und Tonbandprotokolle, an die zwei Dutzend Archive in Deutschland, den USA, Russland, England und Österreich – als besonders wichtig und ergiebig erweisen sich immer wieder die Gespräche mit Ruth und Pierre Radványi, den Kindern der Seghers. Eine unerhörte Materialfülle also, nicht mehr zu überbieten, höchstens noch zu ergänzen. Sie zeugt von harter Arbeit der Autorin, mindert aber nicht die Lesbarkeit des spannenden Buches, denn sie wird zusammengehalten durch einen souveränen Überblick und integriert in ein bei aller Differenziertheit kohärentes Seghers-Bild. Zwar schreibt Frau Zehl Romero in sympathischer Zurückhaltung: »Ein abschließendes Urteil über ihr [Anna Seghers' – F. A.] Leben und Werk zu fällen steht mir nicht zu und ist, denke ich, im allgemeinen nicht möglich, da jede Zeit anders liest und wertet.« Womit sie sicher recht hat, unter anderem deshalb, weil Anna Seghers zu jenen faszinierenden Gestalten der Literaturgeschichte gehört, bei denen immer ein nicht aufzulösender Rest bleibt. Wenn es sich hier also um eine Annäherung handelt, dann jedoch um eine, die ihrem Gegenstand denkbar nahe kommt.

»Die Deutsche Demokratische Republik ist seit ihrer Gründung das Land, in dem ich leben und arbeiten will«, heißt es in einer Erklärung

vom 22. November 1976, in der sich Anna Seghers von den Unterzeichnern der Biermann-Petition distanzierte. Das Buch Zehl Romeros arbeitet die Folgerichtigkeit heraus, mit der das Leben der Kommunistin, der Jüdin, der von den Nazis ins Exil Getriebenen in diese Überzeugung einmündete, die Anna Seghers bis zu ihrem Tode nicht aufgab. Zugleich aber wird auch deutlich, mit welchen Kompromissen und mit welchem Verlust an Hoffnungen sie sich zunehmend verband. Gewiss war die Dichterin in einem hohen Maße privilegiert, unterlag jedoch andererseits einem hohen Druck von seiten der SED-Führung – anhand ihres Auftretens in den Auseinandersetzungen nach der Ausweisung Biermanns, denen wohl nicht zufällig eine schwere Krankheit folgte, werden ihre Konflikte besonders deutlich. Auch andere kritische Momente in der Seghersschen Biographie wie ihre Haltung gegenüber Walter Janka und zum Mauerbau, die ihr seinerzeit oder später so vehement vorgeworfen wurde, werden genau recherchiert und mit bisher unbekanntem Fakten nachvollziehbar gemacht, ohne dass etwas verschleiert wird. Die öffentlich-politische Dimension dieses Lebens erfährt also die ihr zustehende Aufmerksamkeit, aber sie macht längst nicht das ganze Bild aus. Mit der Analyse der literarischen Texte wird gezeigt, dass Anna Seghers ihre Zeit unendlich viel reicher, tiefer und manchmal auch anders reflektierte, als es ihre politischen Statements erkennen lassen – und dass eben in ihnen die Botschaft zu suchen ist, auf die es ihr ankam.

Anna Seghers in ihrer Beziehung zu László Radványi, dem Mann, mit dem sie von 1925 bis zu seinem Tode (1978) verheiratet war: darüber hat man in den letzten Jahren schon mancherlei lesen können, was Rätsel aufgab. Christiane Zehl Romero nähert sich diesem schwierigen Thema mit Dezenz, wohl begreifend, dass hier jeder Interpretation Grenzen gesetzt sind. Um nur dies anzumerken: Als Radványi 1952 endlich aus Mexiko zu ihr kam, brachte er eine andere Frau mit, Genossen sahen in ihm einen stalinistischen Dogmatiker – sie aber warb in tief berührenden Briefen um seine Liebe. Und sie zahlte dieser Frau nach seinem Tode eine Rente. Für mich sind das die aufwühlendsten Passagen der Biographie. Anna Seghers als Mutter: Schon in dem ersten Teil ihrer Biographie war dazu viel zu lesen – die unermüdliche Fürsorge für die beiden Kinder setzte sich auch jetzt fort, als der Sohn sich in Paris niedergelassen hatte und die Tochter einer verantwortungsvollen ärztlichen Tätigkeit nachging; sie übertrug sich später auf die Enkel. Anna Seghers als von Krankheiten Verfolgte: Was wusste man bisher eigentlich von den schweren Leiden, die sie immer wieder heimsuchten, denen sie in einer bewunderungswürdigen

Disziplin ihr Werk abrang, was von ihren schweren Depressionen, was von dem Martyrium ihrer letzten Jahre? Da liest man von ihrer Angst, »in dieser grausamen und blödsinnigen Welt allein zu sein«, von der »solitude énorme«, die sie sich in einem Brief an die Amados, ihre brasilianischen Freunde, vom Herzen schrieb. Wie ein sarkastischer Kommentar dazu mutet die Schilderung des martialischen Staatsbegräbnisses an, das man ihr bereitete.

Es gäbe dies oder jenes anzumerken, was ich anders sehe, besonders bei einigen Werkinterpretationen, aber es wäre kleinlich, das angesichts dieser Leistung hier auszubreiten. Letztlich geht es ja doch darum, ob Anna Seghers auch künftig in der literarischen Welt präsent sein wird. Eine keineswegs müßige Frage – wie viele bedeutende Autoren ihrer Zeit sind schon vergessen!

Das Buch von Christiane Zehl Romero – und hier sei angemerkt, das Buch einer Frau über eine Frau – hat das Gespür für alles, was mir wichtig erscheint: für die Größe des Werks und des Menschen, der hinter ihm steht, für die tragische Dimension dieses Lebens in einem »Zeitalter der Extreme« (Hobsbawm), die auch die Verstrickung in die Widersprüche der Geschichte kennt, aber auch für seine alltägliche, vielen so bekannte Dimension – und für den Zauber, der sowohl die junge Netty Reiling aus Mainz, aber auch noch die alte Anna Seghers aus Berlin zeitlebens umgab.

Christiane Zehl Romero: Anna Seghers. Eine Biographie. 1947–1983. Mit 39 Abb. Berlin: Aufbau-Verlag 2003. 479 S.

WERNER WOLF

Fanny Hensel-Mendelssohns Nachlass birgt Schätze

Der 195. Geburtstag eines Künstlers ist nicht unbedingt der Zeitpunkt für eine umfassende Würdigung. Doch die vom Verein DIALOG genau an diesem Tag (14. November) im Leipziger Mendelssohn-Haus mit Liedern, Klavierstücken und Lesungen gestaltete Gedenkstunde kam zur rechten Zeit, um bis zum 200. Geburtstag den stattlichen Nachlass der im Schatten ihres berühmten Bruders Felix stehenden Komponistin und Pianistin weiter für das Musikleben zu erschließen.

Die in der Gedenkstunde zwischen Liedern für Singstimme und Klavier und solchen ohne Worte von Christel Hartinger gelesenen Ausschnitte aus Briefen und biographischen Dokumenten geben Aufschluss, warum von den über 400 Stücken zu Lebzeiten Fannys nur wenige im Druck erschienen. Die umfassende Allgemeinbildung und den künstlerischen Unterricht erhielt die um vier Jahre ältere Fanny gemeinsam mit ihrem Bruder Felix. Als die erst 13jährige Fanny 1818 als Geburtstagsüberraschung dem Vater die 24 Präludien und Fugen des ersten Bandes von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier* auswendig vorspielte, war das Staunen groß. 1820, ein Jahr später als ihr Bruder, schrieb sie ihre ersten Kompositionen.

Trotz der hoch eingeschätzten Begabung Fannys schrieb der Vater Abraham seiner Tochter – noch ganz von den damaligen Vorstellungen von den Aufgaben der Frau geprägt – aber schon Ende 1820 aus Paris: »Was Du mir über Dein musikalisches Treiben im Verhältnis zu Felix in einem früheren Briefe geschrieben, war ebenso wohl gedacht als ausgedrückt. Die Musik wird für ihn vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, niemals Grundbass Deines Seins und Tuns werden kann und soll.« Diese Orientierung verhinderte auch die damals durchaus schon mögliche Laufbahn als Pianistin.

Zum Komponieren drängte es Fanny dennoch. Viele ihrer Werke (vor allem Lieder und Klavierstücke) entstanden direkt oder indirekt für die 1823 vom Vater Abraham Mendelssohn im Berliner Haus begründeten Sonntagskonzerte, die sie seit 1831 leitete und im Vormärz zu gleichem Ansehen führte wie die literarischen Salons von Berlin. Doch erst 1837 wurde der Druck von Kompositionen Fannys erwogen. Nach reichlichen Einwänden des Bruders Felix entschloss sich Fanny erst 1846, ein Jahr

vor ihrem frühen Tod, zur Herausgabe ausgewählter Werke als op. 1 bis 7. Die zwei in der Gedenkstunde von der Sopranistin Ulrike Richter und der Pianistin Mariko Mitsuyu überzeugend gebotenen Liedgruppen op. 1 und 7 wie die Lieder für Klavier op. 6 erweisen sich den entsprechenden Werken des Bruders als absolut ebenbürtig. Auch weitere, nach Fannys Tod 1850 als op. 8 bis 11 erschienene Werke, zumal das Klaviertrio op. 11, besitzen Format. Was erst in jüngster Zeit aus dem Nachlass erschlossen wurde, wie die vom Leipziger Pianisten Ulrich Urban auf CD bei Koch-Schwann-Mundi eingespielten zwölf Charakterstücke *Das Jahr*, lässt ebenso aufhorchen und fordert zu weiteren Entdeckungen heraus. Die alljährlichen Mendelssohn-Festtage des Gewandhauses könnten dazu Gewichtiges beitragen.

LEIPZIGS NEUE 24/2000

WERNER WOLF

»Ich will einen einzigen Schöpfer«.

Zum 100. Todestag von Giuseppe Verdi

Vor 100 Jahren starb am 27. Januar in Mailand Giuseppe Verdi. Über ein halbes Jahrhundert bestimmte er die Entwicklung der italienischen Oper, führte sie vom routinehaften Umgang mit mehr oder weniger konventionellen Formen zum szenisch-musikalischen Drama.

Für den am 10. Oktober 1813 in Le Roncole als Sohn eines Schankwirtes und einer vormaligen Spinnerin geborenen Verdi war die Laufbahn eines Opernkomponisten sozusagen etwas Selbstverständliches. Seine außergewöhnliche musikalische Begabung wurde früh erkannt und vom musikliebenden Kaufmann Antonio Barezzi, einem Lieferanten seines Vaters, uneigennützig gefördert. Zwar lehnte ihn das Mailänder Konservatorium als aus der Region Parma stammenden »Ausländer« wegen nicht hervorragender Leistungen ab, aber als Privatschüler erhielt er 1832–1835 gründliche Unterweisungen im strengen Satz. Zudem studierte er Werke von Corelli, Haydn, Mozart, Beethoven und anderen Meistern. Für die

speziellen Kenntnisse eines Opernkomponisten besuchte er regelmäßig die Opernvorstellungen in der Mailänder Scala und studierte die entsprechenden Opernpartituren.

So steht Verdis erste 1839 in der Scala uraufgeführte Oper *Oberto* mit allen Vorzügen und Untugenden in der Linie der damals führenden italienischen Opernkomponisten Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini und Saverio Mercadante. Ihr Erfolg bewog den Direktor der Scala, mit Verdi einen Vertrag über drei neue Opern abzuschließen. Nach dem anfänglichen Misserfolg der bis zum späten *Falstaff* einzigen komischen Oper *König für einen Tag* löst *Nabucco* 1842 in der Scala einhellige Begeisterung für den jungen Maestro aus. Im Schicksal der in babylonischer Gefangenschaft befindlichen Juden sahen die Italiener Parallelen zu ihrer zersplitterten, in Teilen von Österreich und Frankreich besetzten Heimat. Der Chor »Flieg' Gedanke auf goldenen Schwingen« wurde zu einer Hymne des italienischen Freiheitskampfes.

Damit war die Grundtendenz für die Werke der Jahre bis 1849 bestimmt. Verdis spätere selbstkritische Haltung führte allerdings zu einer lange Zeit anhaltenden Geringschätzung der bis dahin entstandenen Opern.

Schon nach *Nabucco* zeigt sich Verdis später formuliertes Suchen nach »neuen, großen, schönen, abwechslungsreichen, gewagten Stoffen« in der Wahl der dichterischen Vorlagen. Die 1844 uraufgeführte Oper *Ernani* gründet sich auf ein Drama von Victor Hugo. Für die nächste, noch 1844 uraufgeführte Oper *Die beiden Foscari* wählte Verdi die gleichnamige historische Tragödie von Lord Byron aus, auf den sich auch das Libretto *Der Korsar* (1848) stützt. Eine Tragödie von Voltaire bildet 1845 die Vorlage für *Alzira*.

Schon vorher entstand Ende 1844, Anfang 1845 mit *Giovanna d'Arco* die erste der vier Opern nach Dramen von Friedrich Schiller. Bei aller Verknappung des Dramas auf die wenigen Hauptpersonen und verschiedenen Volksgruppen in Gestalt des Chores entstand ein aussagestarkes Werk, das das Freiheitsstreben der Italiener besonders nachdrücklich manifestierte, wie dann Anfang 1849 während der revolutionären Ereignisse dieser Jahre *Die Schlacht bei Legnano*. Schon mit den *Räubern* (1847) wird zugleich der Kampf gegen Lüge und Ungerechtigkeit betont ins Blickfeld gerückt. Für die Charakterisierung des schurkischen Franz Moor fand Verdi schon Klänge, die manches von Jago vorwegnehmen. Mit der ersten Shakespeare-Oper, dem in gleicher Zeit komponierten *Macbeth*, griff er erstmals einen Stoff des von ihm am meisten geschätzten

Dramatikers auf. In Deutschland wurde allerdings nicht recht verstanden, dass mit der Umwandlung solcher Stoffe zur Oper eine spezifische Form des italienischen Theaters gefunden wurde.

Bereits in dieser Zeit wirkte Verdi aber auch maßgeblich auf die Inszenierungen seiner Werke ein. Er verweigerte nach den *Lombarden* (1843) mit Ausnahme der *Giovanna d'Arco* der seinen Ruhm begründenden Mailänder Scala bis zur italienischen Erstaufführung von *Aida* die Premieren, weil er mit deren Routinebetrieb und Sängerwillkür nicht einverstanden war. So schrieb er in einem Brief: »Ich möchte die Lady Macbeth umgestalt und häßlich haben [...], ich möchte haben, daß die Lady überhaupt nicht singt [...], ich möchte für die Lady eine rauhe, erstickte, hohe Stimme haben, [...] die Stimme sollte etwas Teuflisches haben«. Wenn Verdi das gewiss zugespielt formulierte, folgt er damit seinem Streben nach Wahrhaftigkeit. Und wie Wagner forderte Verdi: »Ich will einen einzigen Schöpfer, und es genügt mir, daß man einfach und genau das aufführt, was dasteht; das Übel ist eben, daß man das niemals aufführt [...] Ich gestehe weder den Sängern noch den Dirigenten die Fähigkeit zu zu schaffen.« Heute würde er fraglos noch die damals kaum vorhandenen Regisseure nennen. Wiederholt hatte Verdi seine Forderungen auch gegen die Zensur durchzusetzen, so wenn in *Rigoletto* der französische König Franz I. in einen namenlosen Herzog von Mantua und in *Ein Maskenball* der schwedische Monarch Gustav III. in einen Gouverneur von Boston namens Riccardo verwandelt werden mussten.

Mit *Luisa Miller* nach Schillers *Kabale und Liebe* wandte sich Verdi 1849 ganz dem Schicksal »Erniedrigter und Beleidigter« zu. Dem buckligen Rigoletto, dem vermeintlichen Zigeuner Manrico und der wirklichen Zigeunerin Azucena im *Troubadour*, der Prostituierten Violetta in *La Traviata*, dem Mestizen Alvaro in *Die Macht des Schicksals*, der dunkelhäutigen Aida und dem ebenfalls schwarzen Othello galten Verdis Sympathie. Für sie erfand er seine ergreifendste und großartigste Musik.

Der bereits in den Opern bis 1849 von typisierten Modellen ausgehende Differenzierungsprozess führte zu einer für jede seiner Figuren individualisierten Gestaltung. Dazu setzte er das bei seinen Vorgängern oft nur zur Begleitung des Gesangs verwendete Orchester in Verbindung mit einer vielschichtigeren Harmonik immer bewusster für die Charakterisierung der Vorgänge und Gestalten ein, so dass wie bei seinen Vorgängern noch üblich, eine Übernahme einzelner Stücke in spätere Werke undenkbar wurde.

FRIEDRICH ALBRECHT

Proletarische Noblesse.

Zum 100. Geburtstag von Willi Bredel

Über 36 Jahre ist Willi Bredel nun schon tot. Ich hatte das Glück, ihm noch begegnet zu sein. An einem Apriltag des Jahres 1960 suchte ich ihn in seinem Haus in Berlin-Niederschönhausen auf, um ihn – im Auftrag unserer Forschungsabteilung an der Akademie der Künste – zu interviewen. Ich schleppte ein Aufnahmegerät der Marke Smaragd mit, das ich in Bredels Arbeitszimmer seines mächtigen Gewichts wegen auf dem Fußboden deponierte und vergeblich anzuschließen versuchte. Unvergesslicher Augenblick: Der beleibte Vizepräsident der Akademie der Künste und ich auf allen Vieren, nach den Anschlussbuchsen fahndend. Es klapperte schließlich, das Interview wurde später in der Akademiezeitschrift *Sinn und Form* veröffentlicht. Mir blieb die Erinnerung an einen freundlichen Menschen, der mich, fern allen Autoritätsgehabes, aus einer Verlegenheit befreite. Damals hörte ich auch sein berühmtes Lachen – der mit Bredel befreundete Schweriner Domprediger Karl Kleinschmidt nannte es »das fröhlichste, freieste und befreiendste«, das er kenne. Ihn selber beschrieb Kleinschmidt als gütigen und noblen Kämpfer, ein Urteil, das sich in den überlieferten Erinnerungen an Bredel dutzendfach wiederholt. Für Günther Weisenborn etwa war er »einer der lautersten Menschen unserer Generation«.

Er verkörpert etwas, das Stephan Hermlin einmal mit dem Wort »proletarische Noblesse« umschrieben hat. Ein anderer Zeitgenosse hatte gemeint, es gäbe »kaum einen, der, von Willi Bredel erzählend, nicht an dessen Späße, an dessen Fröhlichsein, an dessen Ausgelassenheit [...] erinnerte«, und er zitierte Leonhard Frank, der einen Geburtstagsgruß mit dem Wunsch schloss: »Möge dieser liebenswerte Lausbud hundert Jahre alt werden!«

Aber Bredel wurde gerade einmal 63, er starb nach dem dritten Herzinfarkt während einer Sitzung in der Akademie. Erst jetzt mag vielen bewusst geworden sein, welch ein Leben hinter diesem Mann lag; geschont hatte er sich nie. Nur einige wenige biographische Daten dazu: Nach dem Hamburger Aufstand von 1923 für mehrere Monate inhaftiert; erneute Haft 1930 bis 1932 im Zusammenhang mit seiner Arbeit für die *Hamburger Volkszeitung*; 1933/1934 dreizehn Monate im Konzentrationslager

Hamburg-Fuhlsbüttel mit sechs Wochen Dunkelhaft, elf Monaten Einzelhaft und zwanzig Auspeitschungen; 1936/1937 in Moskau das Erlebnis des Terrors im Gefolge der Stalinschen Schauprozesse; anschließend als Kriegskommissar des Thälmann-Bataillons in Spanien; 1942/1943 Propagandaeinsätze mit der Roten Armee an vorderster Front unter anderem bei Stalingrad; im Mai 1945, noch vor der Kapitulation, Rückkehr in das verwüstete Deutschland, Aktivist der ersten Stunde in Mecklenburg.

Darüber, dass er, ein Mann von unerschütterlich scheinendem Optimismus, auch Stunden tiefster Verzweiflung erlebt hat, sprach Bredel fast nie. Eine dieser seltenen Aussagen findet sich in Mitteilungen über seine KZ-Haft, die er ein Jahr vor seinem Tode machte. Nicht ohne Bewegung liest man: »Nach der zehnten oder zwölften Auspeitschung fand ich auf dem Weg in die Folterzelle ein kleines Stück Strick, das ich an mich nahm. In der Zelle flocht ich diesen Strick doppelt und trug ihn bei mir, um damit meinem Leben ein Ende zu setzen, wenn es unerträglich werden sollte.«

Es ist ein eminent politisches Leben, das uns aus diesen Fakten entgegentritt. Bredel wuchs im Milieu der traditionsreichen Hamburger Arbeiterbewegung auf. Die Ideale des jungen Metallrehers wurden wesentlich von der Französischen Revolution geprägt. Über Jean Paul Marat schrieb er, während der Inhaftierung im Jahre 1923, seinen ersten größeren Text; Dramenentwürfe und später, im sowjetischen Exil, Erzählungen zur gleichen Thematik folgten.

Wie sein Vater, der 1914 bei Kriegsausbruch enttäuscht sein sozialdemokratisches Parteibuch zerriss, schloss er sich schon bald den Kommunisten an. Seine publizistischen Arbeiten zeigen, dass er mit der Politik der KPD und später der SED bis zuletzt in allen grundsätzlichen Fragen übereinstimmte. Hatte er jemals Bedenken, Zweifel, Skrupel? Im September 1936 etwa, nach dem ersten Moskauer Schauprozess, während jener gespenstischen vier Nachtsitzungen der deutschen Parteigruppe im Sowjetschriftstellerverband, die in einer nervenzerrüttenden Atmosphäre von wechselseitigen Denunziationen und Selbstbezeichnungen stattfanden?

Oder darüber, dass auch er im Janka-Prozeß geschwiegen hatte?

Walter Janka schrieb später, Bredel habe genau gewusst, was da »Ulbricht und seine Bande« inszeniert hatten, und er fuhr fort: »So miserabel wie aber J. R. Becher hat er sich nicht benommen. Und als ich aus dem Zuchthaus zurückkam, war er der erste, der uns sofort zu einem großen Essen in sein Haus eingeladen hatte.«

Entsprach der Ausschluss Peter Huchels aus der Redaktion von *Sinn und Form*, der unter seiner Präsidentschaft erfolgte, seiner inneren Überzeugung? Bredel habe vieles zu verhindern versucht, bemerkte Hans Mayer dazu und verwies auf die verletzenden Angriffe, denen Bredel auf dem VI. Parteitag der SED ausgesetzt war. Falsch verstandene Parteitreu und Parteidisziplin waren das Einzige, was der sonst nicht gerade nachsichtige Janka ihm vorwarf. Und Jürgen Kuczynski notierte einige Tage nach Bredels Tod in seinem Tagebuch: »Nach seinem Aufschwung 1956 und 1957 war er vom Politbüro und Apparat gebrochen worden.« Zu Bredels letzten Plänen gehörte eine Autobiographie; nichts als die Wahrheit wollte er schreiben, so gelobte er sich, auf niemanden Rücksicht nehmen. Der Tod kam ihm zuvor, und so wird man nicht mehr erfahren, welche unausgesprochenen Wahrheiten Bredel im Sinn hatte.

Weshalb an Willi Bredel heute noch erinnern? Weil er ein lebenswürdiger Mensch war? Weil sein Schicksal so eng mit dem unseres Volkes, auch mit seinen tragischen Aspekten, verbunden war?

Auch deshalb, aber vor allem gilt es, sich an das zu erinnern, was uns der Schriftsteller Bredel hinterlassen hat. Vierzehn Bände umfasste die Edition seiner *Gesammelten Werke in Einzelausgaben* des Aufbau-Verlags, seine Bücher erschienen in 27 Sprachen. Heute findet man nicht eines mehr in den Buchhandlungen, und forscht man nach Ankündigungen zu Neuauflagen anlässlich seines 100. Geburtstages, so greift man gleichfalls ins Leere. Mit einer Ausnahme: Der Agimos-Verlag in Kiel kündigt eine Ausgabe der *Prüfung* an – der tapfere kleine Verlag wird wohl kaum viel für die Verbreitung des Buches tun können. Dabei war dieses Werk schon 1945 in über einer Million Exemplaren in aller Welt verbreitet, von den späteren Massenauflagen in der DDR ganz zu schweigen.

Noch andere Titel wären zu nennen, denkt man über wünschenswerte Neuauflagen nach, wie der große Familienroman *Die Väter*, eine Chronik der frühen Hamburger Arbeiterbewegung, von der kein Geringerer als Lion Feuchtwanger meinte, sie werde einen dauernden Platz in der deutschen Literaturgeschichte einnehmen. Das war so etwas wie ein wirkliches Volksbuch geworden, erhellend, unterhaltend und erheiternd zugleich; 400 000 Exemplare hatte allein der Aufbau-Verlag vertrieben. Trotzdem steht für mich *Die Prüfung* an erster Stelle, dieses aufwühlende Buch, dem Bredels Erlebnisse im KZ Fuhlsbüttel zu Grunde liegen.

Kann unser Land angesichts einer unaufhaltsam erscheinenden Welle des Rechtsextremismus auf ein solches Buch verzichten? Selten ist in deutscher Sprache die ganze abstoßende Brutalität des Faschismus mit

solcher sprachlichen Kraft und einem solchen Gewicht des Authentischen dargestellt worden. Und noch eins: Die wirklichen Helden, nach denen heute vielleicht mancher von den braunen Demagogen irregeleitete junge Mensch sucht, waren auf der anderen Seite – auch das kann man bei Willi Bredel erfahren.

LEIPZIGS NEUE 9/2001

KLAUS PEZOLD

Vorgriff auf ein bedeutsames Jubiläum.
Im Suhrkamp Verlag erschienen die ersten
fünf Bände einer neuen Hesse-Ausgabe

Am 2. Juli 2002 wird weltweit des 125. Geburtstages von Hermann Hesse gedacht werden. Vor allem in Asien, aber nicht nur dort, ist er der meistgelesene deutsche Autor des 20. Jahrhunderts. Für Japan gilt dies schon länger, nun tendenziell auch für die Volksrepublik China und Südkorea. In Seoul soll im nächsten Jahr das größte Hesse-Museum der Welt eröffnet werden, für das ein begeisterter Anhänger des Dichters über 2000 Briefe, Manuskripte, Aquarelle und andere Objekte zusammengetragen hat. Der 1952 geborene Lee Sang Young, ein Aktivist der studentischen Opposition gegen das Militärregime von Park Chung Hee, hatte in Werken Hesses die Kraft gefunden, dem Terror einer mehrmonatigen Haftzeit in einem Spezialgefängnis standzuhalten. Wie schon im Falle der Anti-Vietnamkrieg-Bewegung in den USA war Hesse von den koreanischen Jugendlichen nicht nur als ein Dichter der Individualität, sondern zugleich auch politisch rezipiert worden.

Die Nachricht vom geplanten Museumsbau in Südkorea steht in einem beschämenden Kontrast dazu, wie kleinlich man in Deutschland und der Schweiz verfahren war, als die Möglichkeit bestand, in Hesses Lebens- und Sterbeort Montagnola im Tessin ein repräsentatives Museum einzurichten. Umso wichtiger ist es, dass sein deutscher Verlag 2002, 40 Jahre nach seinem Tod, eine Ausgabe seiner Sämtlichen Werke vorgelegt haben

wird, die auch den literarischen Nachlass vollständig mit einbezieht. Ihr Herausgeber Volker Michels krönt damit seine nun schon drei Jahrzehnte andauernden Bemühungen um den Autor.

Diese standen seit Anfang der 1970er Jahre im Zeichen eines hartnäckigen Ringens um die Anerkennung Hesses als eines bedeutenden Schriftstellers des 20. Jahrhunderts und die Widerlegung falscher beziehungsweise einseitiger Vorstellungen von seiner Person und seinem Schaffen. Hatte sich doch während der letzten Lebenszeit Hesses in literarisch tonangebenden Kreisen der Bundesrepublik mehr und mehr die Meinung Gottfried Benns durchgesetzt, der geäußert hatte, er habe Hermann Hesse »immer als einen durchschnittlichen Entwicklungs-, Ehe- und Innerlichkeitsromancier« empfunden. Der weltferne unpolitische Gärtner in Montagnola, ein altmodischer Unterhaltungsschriftsteller mit moralischem Anspruch – so erschien er den Verfechtern prononciert modernistischer Literaturkonzepte an den Universitäten und in den Redaktionen von Zeitschriften und Rundfunksendern. Man musste damals lange nach einem Ordinarius der Germanistik suchen, der sich für das Werk Hesses engagiert hat. Finden konnte man ihn in Leipzig, wo Prof. Hans Mayer, kurz bevor ihn dogmatische Engstirnigkeit von hier weggeekelt hat, für den Aufbau-Verlag gewichtige Nachworte zu *Steppenwolf* und *Glasperlenspiel* verfasst hatte. Nicht zufällig hat Volker Michels beide in die ersten seiner berühmten Materialbände zu Hauptwerken Hesses mit aufgenommen.

In diesen Taschenbüchern des Suhrkamp Verlages eröffnete sich durch die Kombination von kaum bekannten Hesse-Texten (zum Beispiel aus Zeitungen), unveröffentlichten Briefstellen und Zeugnissen von Zeitgenossen ein neuer Blick auf den Autor. So zeigte sich, dass der Verfasser des *Steppenwolf* in den 1920er Jahren alles andere als ein vom politischen Geschehen unbetroffener Neuromantiker gewesen ist. Eine Bestätigung des Urteils von Hans Mayer, das Buch des 50jährigen Autors müsse eindeutig als »ein Romanwerk der Kritik an deutschen Zuständen« verstanden werden.

Für die Akzentuierung eines politisch wachen Zeitgenossen Hermann Hesse nutzte Volker Michels im Materialienband zum *Steppenwolf* übrigens auch bis dahin unveröffentlichte Zeugnisse des mit dem Autor befreundeten sozialdemokratischen Literaturkritikers Heinrich Wiegand aus Leipzig. Als dann 1977 im Aufbau-Verlag der Briefwechsel Hesses mit Wiegand herausgegeben wurde, unterstützte Michels diese Edition durch Hinweise und Materialgaben. Eine deutsch-deutsche Zusammenarbeit im Interesse eines neuen Hesse-Bildes, die nicht vergessen werden sollte.

Mit den Materialienbänden und nahezu unzähligen Einzelpublikationen von Hesse-Texten schuf sich Volker Michels seine Materialgrundlage (und ein in seiner Art einmaliges eigenes Hesse-Archiv), auf der er jetzt als Herausgeber der 20bändigen Ausgabe sämtlicher Werke aufbauen kann. Diese ist in vier Abteilungen gegliedert und soll im Herbst 2002 geschlossen vorliegen. Innerhalb der Abteilungen sind die Texte in chronologischer Folge nach ihrer Entstehungszeit geordnet. Vor allem in dem den Jugendschriften gewidmeten Band 1 ergibt sich daraus eine ganz neue Möglichkeit, Anfänge und Entwicklung des jungen Autors nachzuvollziehen. Zumal gerade dieser Band einen hohen Anteil hier erstmals gedruckter Nachlassfunde aufweist. Zu ihnen gehören das melodramatische Bühnenstück *Lebensfahrt* und der kleine Roman *Der Dichter*, die anschaulich belegen, in welchem literaturgeschichtlichen Kontext sich die Versuche des jungen Hesse bewegt haben. Bei den Romanen – von *Peter Camenzind* bis zum *Glasperlenspiel* –, denen die Bände 2 bis 5 gewidmet sind, werden alle überlieferten Frühfassungen und nicht aufgenommene Ergänzungen mit berücksichtigt. Dem kommt besonders beim *Glasperlenspiel* Bedeutung zu, weil der Leser nun an einer Stelle alles vereint findet, was davon zeugt, wie sehr die Anfänge dieses großen Alterswerkes von der Auseinandersetzung mit dem Wahnsinn der Hitlerbewegung bestimmt worden sind, den Hesse schon 1932 hellseherisch wahrgenommen hat.

Jeder Band enthält ein äußerst informatives Nachwort des Herausgebers mit allen notwendigen Hinweisen auf Entstehungs-, Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte der jeweiligen Werke. Die schön gestalteten Leinenbände nimmt man gern in die Hand.

Und dennoch wird sich die Zahl der Käufer der gesamten Ausgabe hierzulande wohl in Grenzen halten. Wer schon seine im Laufe der Jahre wie von selbst zusammengewachsene Hesse-Sammlung hat, wird vor einer so großen Investition, falls er sie sich überhaupt leisten kann, doch eher zurückschrecken. Es ist aber anzunehmen, dass nach Ablauf der Subskriptionsfrist auch einzelne Bände beziehungsweise Bandgruppen im Handel erhältlich sein werden. Dies böte dann allerdings eine gute Gelegenheit, die eigene Sammlung an wichtigen Punkten zu ergänzen, etwa durch die für das Frühjahr 2002 angekündigten Bände 11 bis 15 mit autobiographischen Texten, Betrachtungen und politischen Schriften. Auf jeden Fall aber wird die Nutzung der neuen Ausgabe, die ja auch in Bibliotheken möglich ist, in Zukunft unverzichtbar sein, wenn jemand sich dem Werk und der Person Hermann Hesses mit wissenschaftlichen Intentionen nähern will.

WERNER WOLF

Botschaften für Menschlichkeit.

Der Komponist Hans Werner Henze wurde 75

Der 20jährige Hans Werner Henze hatte Glück. Auf dem 1946 erstmals auf dem hessischen Jagdschloss Kranichstein veranstalteten Ferienkurs für Neue Musik schrieb der Chef des Musikverlages Schotts Söhne, der welt-offene Willy Strecker, nach der Uraufführung des Kammerkonzerts für Flöte, Klavier und Streicher auf dem Programmzettel hinter das Stück »Verlag Schott«. Strecker besaß das Gespür für die außergewöhnliche Begabung dieses jungen Mannes. Der aus Leipzig stammende Lehrer Wolfgang Fortner, der Henze mit strengen Studien in den Kontrapunkt eingeführt und mit der 1933–1945 in Deutschland verbotenen oder verschwiegenen Musik vertraut gemacht hatte, setzte sich bei Strecker für ihn ein.

Henze fand seinen Verleger auf Lebenszeit. Der ermöglichte ihm bald, freischaffend arbeiten und 1953 nach Italien übersiedeln zu können. Alle Möglichkeiten einer glanzvollen Karriere boten sich für den vor 75 Jahren am 1. Juli im westfälischen Gütersloh Geborenen. Doch den trieb die Entwicklung in Deutschland um, die gesellschaftliche insgesamt und die spezielle der Musik und des Musiktheaters. Die Militarisierung des gesamten Lebens in Hitler-Deutschland und der von den Nazis begonnene Zweite Weltkrieg mit seinen Grausamkeiten hatten ihm schon im Elternhaus gegen die Haltung seines Vaters zum Antimilitaristen, Antifaschisten und Pazifisten reifen lassen. Um so mehr enttäuschte ihn die restaurative Nachkriegsentwicklung in der Bundesrepublik mit ihrer weitgehenden Verdrängung des Geschehens vor 1945.

Im musikalischen Bereich musste er erleben, welch konservative Erwartung die Besucher der Konzerte und Opernhäuser hegten, andererseits aber auf Schloss Kranichstein in den 1950er Jahren neue Doktrinen für die zeitgenössische Musik fast militant verfochten wurden. So stand er, der 1947 auf Kranichstein durch den Komponisten Karl Amadeus Hartmann und den Dirigenten Hermann Scherchen »Musik als moralisch-politisch engagiertes, dem Menschen zugedachtes Ausdrucksmittel« zu verstehen gelernt, 1948 René Leibowitz' Einführung in die Reihentechnik Arnold Schönbergs begeistert aufgenommen hatte und sie sich als ein neues Gestaltungsmittel anverwandelt hatte, bald zwischen den Fronten.

Seine frühen Arbeiten, Kammermusiken und die ersten Sinfonien, betrachtete er als »so etwas wie Vorstufen zur Hauptsache: zum Theater, zur Oper, wo man alle schöpferischen Energien gemeinsam zu mobilisieren, alle fünf Sinne konzentriert in die Aktion einzubringen hat [...] Ein Theaterkomponist muss in der Lage sein, jedwede menschliche Stimmung, von der glücklichsten bis zur allertraurigsten, auf dem Wege über die Musik sinnlich greifbar darzustellen. Er muss auf Archetypen seiner Kultur zurückgreifen.«

Nach der Premiere der ersten abendfüllenden Oper *Boulevard Solitude* begann der Streit um Henzes Entwicklung. Mehr noch schieden sich die Geister 1956 nach der Uraufführung der frei nach Carlo Gozzi gestalteten Oper *König Hirsch*. Die nach dem Erlebnis Italien neuartig und freizügig, zugleich formensicher gestalteten Arien hatte der Dirigent Hermann Scherchen mit der Begründung, »wir schreiben doch heute keine Arien mehr«, weitgehend gestrichen. Doch darum ging der Streit gar nicht, sondern einerseits um angeblichen Verrat an der modernen Musik, wie sie die neuen Dogmatiker von Kranichstein verstanden wissen wollten, andererseits aber um vermeintlich zu große Kompliziertheit. Kaum aber wurde über die Botschaft gesprochen, die Henze vermitteln wollte: »die Idee der Metamorphose, Gedanken einer Freiheit, die über das erträgliche hinausgeht, der Tod der Tyrannen, Friede«.

Um Plädoyers für Menschlichkeit, für sinnreiches Leben, für die Verantwortung des Künstlers, gegen Krieg, Gewalt, Unterdrückung, Kadavergehorsam geht es in allen der inzwischen zehn Opern und in den Balletten. Die Stoffwahl, szenische und musikalische Gestaltung dieser Werke sind stets persönlich geprägt und widmen sich dennoch immer Problemen von genereller Bedeutsamkeit: in der von Ingeborg Bachmann eingerichteten Kleist-Oper *Der Prinz von Homburg*, der *Elegie für junge Liebende*, *Die Bassarieden* nach Euripides, *Wir erreichen den Fluss*, *Die englische Katze*, *Das verratene Meer* und zuletzt *Venus und Adonis*, im Tanzdrama *Undine*.

Botschaften vermitteln auch die großen und kleineren Vokal- und Instrumentalwerke. In Leipzig waren mehrere zu erleben, zuerst 1966 mit dem Rundfunk-Klangkörper unter Leitung des Komponisten die Giordano-Bruno-Kantate *Novai de infinito Laudes* und die zweite Sinfonie, 1974 unter Herbert Kegel das Oratorium *Das Floß der Medusa*, 1976 mit Rundfunkmusikern die *Stimmen* unter Henzes Leitung, 1977 die von kubanischen Eindrücken geprägte sechste Sinfonie unter Horst Neumann, ab 1991 über mehrere Jahre die *Elegie für junge Liebende*, 1996 unter Kurt

Masur die siebente Sinfonie, die dem Gewandhausorchester gewidmete zweite Streichersonate und das *Tristan*-Klavierkonzert. Gespannt wird die unter Herbert Blomstedt angekündigte siebensätzig vokale neunte Sinfonie nach Motiven aus Anna Seghers' Roman *Das siebte Kreuz* erwartet, ein in gedanklicher Beziehung zur *Neunten* Beethovens stehendes Werk.

In manchen Situationen griff Henze auch unmittelbar in das gesellschaftliche Geschehen ein, so 1966 in Gemeinschaft mit Günter Grass und Ingeborg Bachmann mit einer gedankenreichen Rede zur Wahl Willy Brandts als Bundeskanzler. Die Uraufführung des Oratoriums *Das Floß der Medusa*, das gegen die Unmenschlichkeit der beim Untergang der Medusa in die Rettungsboote geflüchteten Offiziere, Regierungsbeamten und Priester protestiert und gestaltet, wie die Schiffsmannschaft und Soldaten auf einem Floß dem Tod preis gegeben worden sind, fiel in der zugespitzten Situation 1968 einem Polizeieinsatz zum Opfer. Kuba-Besuche regten ihn zum Rezital *El Cimarron* für vier Spieler nach der Biographie des geflohenen Sklaven Estaban Montejo an.

Aber auch in anderer Weise wirkte Henze auf das gesellschaftliche Leben ein. In der kleinen italienischen Stadt Montepulciano begründete er ein Musikfest, das die Bewohner, vor allem die Kinder und Jugendlichen einbezieht. Für dieses Fest schrieb er das Musikmärchen *Pollicino*, bearbeitete er Stücke anderer Autoren. Als er 1985 von der Stadt München gebeten wurde, ein Musiktheaterfestival zu organisieren, führte sein Vorschlag zu der in den ersten Jahrgängen auch von ihm geleiteten Biennale zur Förderung des zeitgenössischen Opernschaffens, für das von der Stadt Aufträge an junge Komponisten vergeben werden.

Auch der nun 75jährige rastet nicht und arbeitet an seiner zehnten Sinfonie. Mit jedem größerem Werk und auch mit manch kleinerem erschloss er, Dogmen aus dem Weg gehend, bisher neue gedankliche und musikalische Räume. Vieles davon gibt es für Leipzig noch zu entdecken.

WERNER WOLF

»Er hat seiner Zeit einen Spiegel vorgehalten«.

Zum 50. Todestag von Arnold Schönberg am 13. Juli

Von den herausragenden deutschen und österreichischen Komponisten, die im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert an die Öffentlichkeit traten, legte der vor 50 Jahren am 13. Juli im amerikanischen Exil in Los Angeles gestorbene Arnold Schönberg zweifellos den beschwerlichsten und steinigsten Weg zurück. Dabei gründete er wie Gustav Mahler (1860 bis 1911), Richard Strauss (1864–1949), Hans Pfitzner (1869–1949) und Max Reger (1873–1916) sein Schaffen durchaus auf große Vorbilder. Sein von ihm nicht veröffentlichtes, unnummeriertes frühes Streichquartett wandelt auf den Bahnen von Johannes Brahms, seine frühen Lieder zeigen sich der großen Liedtradition des 19. Jahrhunderts verbunden. Das Streichsextett *Verklärte Nacht* (nach einem Gedicht Richard Dehmels), die oratorischen *Gurrelieder* (nach Gedichten der gleichnamigen Sammlung von Jens Peter Jacobsen) und auch noch die sinfonische Dichtung *Pelléas und Mélisande* (wie Claude Debussys Oper nach dem symbolistischen Drama von Maurice Maeterlinck) lassen unschwer Einflüsse Richard Wagners hören.

Themen der Vereinsamung, der Entfremdung bekunden zugleich, dass sich der 1874 in Wien als Sohn eines kleinen jüdischen Kaufmanns und einer Klavierlehrerin geborene Künstler wie die genannten Zeitgenossen nicht vom wirtschaftlichen Aufschwung und vom Prunk der Gründerzeitbauten blenden ließ. Die gestalteten Konflikte führten seine Musik bis 1910 ähnlich wie die tragische zehnte Sinfonie Mahlers, die unheilswangere Oper *Elektra* von Strauss, Lieder wie die von schmerzlicher Einsamkeit durchdrungene Goethe-Vertonung *An den Mond* von Pfitzner, Regers *Sinfonischer Prolog zu einer Tragödie* und Requiem-Fragment bis an die Grenze des tonalen Systems. Während diese Meister diese Grenze aber nicht überschritten, gab Schönberg mit den von Angst und Hoffnungslosigkeit geprägten Kurzdramen *Erwartung* und *Die glückliche Hand*, dem fantastisch-skurrielen Melodrama *Pierrot lunaire*, in Klavier- und Orchesterstücken dieses über viele Jahrhunderte gewachsene System mit seinem immer mehr gesteigerten Spannungsverhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen auf.

Rückblickend sagte Schönberg: »Es war mir nicht gegeben, in der Art der *Verklärten Nacht* oder der *Gurrelieder* oder selbst von *Pelléas und*

Mélisande weiterzuschreiben. Das Schicksal hat mich auf eine härtere Straße gewiesen«. Bei anderer Gelegenheit formulierte er 1947 in einem Dankbrief an das National Institute of Arts and Letters New York: »Ich selbst hatte das Gefühl, als ob ich in ein Meer von siedendem Wasser gefallen wäre [...] Ich weiß nicht, was mich gerettet hat [...] Ich habe vielleicht nur ein Verdienst: ich gab niemals auf.«

Schönbergs Ringen um groß dimensionierte Werke in freier Tonalität blieb in Entwürfen zu einer großen Sinfonie für Solostimmen, Chor und Orchester (ein Satz sollte ein »Totentanz der Prinzipien« werden) und im Fragment des Oratoriums *Die Jacobsleiter* stecken. Das damit verbundene Nachsinnen über eine neue kompositorische Ordnung führte »nach vielen erfolglosen Versuchen in einem Zeitraum von annähernd zwölf Jahren« zur »Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«, gegen Schönbergs Darlegung verkürzt als »Zwölftonsystem« bezeichnet.

Diese Methode entwickelte Schönberg zunächst in Klavier- und Kammermusik, bevor er sie 1928 in seinen Orchestervariationen und in der eher ironischen als (wie bezeichnet) heiteren Oper *Von heute auf morgen* anwandte. In Streichquartetten, im Bläserquintett und in den Konzerten für Violine und Klavier mit Orchester verband er sie mit klassischen Formen. Ein Problem für die von klassischer Musik geschulten Hörer bleibt jedoch bis heute, dass sich Zwölfton-Reihen, deren Entwicklungen und Verwandlungen, schwerer einprägen und nachvollziehen lassen als tonale Themen. Doch Schönberg betonte wiederholt, ihm komme es auf den Charakter seiner Musik, auf den Ausdruck an.

Die enormen gesellschaftlichen Probleme nach dem Ersten Weltkrieg, nicht zuletzt der sich in Deutschland und Österreich verstärkende Antisemitismus beschäftigten Schönberg schon in den 1920er Jahren mit einem Dramenentwurf *Der biblische Weg*. Die Hauptgestalt Max Aruns scheitert am internationalen Kapital, an nationalen Zionisten und den streng traditionsgebundenen Gläubigen, aber auch an ihrem eigenen Hochmut. In den 1930–1932 komponierten zwei Opernakt *Moses und Aron*, deren Text Schönberg 1928 als Oratorium entworfen hatte, gestaltete Schönberg diese Problematik in vertiefter Form. Den beschwörend mahnenden und abschreckenden Höhepunkt erreicht die Oper mit der grausigen Opferszene und dem bis zur Bewusstlosigkeit getriebenen Tanz um das von Aron errichtete goldene Kalb. Die als religiöses Bekenntniswerk geschaffene Oper mahnt die Menschheit über alle theologischen Überlegungen hinausgehend eindringlich zur Umkehr und besitzt, wie die

Aufführungen in den 1990er Jahren in Leipzigs Oper bewiesen, unverminderte Aktualität.

Die Vertreibung Schönbergs durch die Nazis aus der 1925 erfolgten Berufung als Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, die Judenverfolgung in Deutschland, die Furchtbarkeiten des Zweiten Weltkriegs und der Holocaust bewegten und erregten Schönberg im amerikanischen Exil stark. Seine künstlerischen Antworten finden sich nicht nur in der auf Hitler gemünzten sarkastischen *Ode an Napoleon* für Sprecher, Streichquartett und Klavier (1942) und dem erschütternden Melodram *Ein Überlebender von Warschau* (1947), sondern auch im *Kol Nidre* für Rabbi, Chor und Orchester (1938) sowie in den späten Chorwerken *De profundis* (130. Psalm), *Dreimal tausend Jahre* und *Moderner Psalm*.

Dass Schönberg in Wien, Berlin und in den USA ein gefragter Lehrer war, darf nicht unerwähnt bleiben. Als einer seiner neben Anton Webern und Alban Berg bedeutendsten Schüler verteidigte Hanns Eisler den Meister gegen die Formalismus-Vorwürfe der 1950er Jahre in der DDR. Seine Worte haben noch heute Gültigkeit: »Schönberg hat die Ausdrucksskala der musikalischen Charaktere erweitert [...] Trauer wird zur Verlassenheit, zur Depression, Verzweiflung schlägt in Hysterie um, Lyrik wird ein gebrochenes, glasiges Spiel, Humor wird, wie im *Pierrot lunaire* zur Groteske. Der Grundton ist der des äußersten Schmerzes [...] Die gesellschaftliche Ordnung, in die er hineingeboren war, hat er nicht verklärt und nicht beschönigt. Er hat nichts geschminkt. Er hat seiner Zeit, seiner Klasse einen Spiegel vorgehalten. Es war gar nicht schön, was man da sah. Aber es war die Wahrheit.«

WERNER WOLF

Ein Urmusikant aus dem Mährischen. Zum 100. Geburtstag des Gewandhauskapellmeisters Franz Konwitschny

Der Wunschkandidat des Orchesters und seines Publikums war Franz Konwitschny nicht, als es galt, die 1948 durch Herbert Alberts Weggang wieder frei gewordene Position des Gewandhauskapellmeisters neu zu besetzen. Die Musiker hätten viel lieber Joseph Keilberth oder Leopold Ludwig am Pult gesehen. Als die Stadtverwaltung – als Dienstherr – sich dennoch für Konwitschny entschied, musste er sich gegen mancherlei Widerstände behaupten.

Seine unkonventionelle, impulsive Dirigierweise und sein mehr burchikosier Umgang mit dem Orchester machten ihm das nicht leicht, zumal die älteren Mitglieder noch immer vom 1933 von den Nazis vertriebenen konzilianter und überlegener Bruno Walter schwärmten und auch der 1945 entlassene Hermann Abendroth noch viele Sympathien genoss. Auf den Einwand, er müsste präzisere Einsätze geben, entgegnete er mir in einem Gespräch: »Wem ich im Gewandhausorchester noch Einsätze geben muss, den schmeiß i raus. Ich bin kein Taktschläger, ich mache Musik.« Erst allmählich verschafften seine absolute Beherrschung auch solch riesiger Partituren wie der *Fünften* von Bruckner und seine Suggestivkraft dem Künstler Anerkennung, vor allem bei den in den 1950er Jahren hinkommenden jungen Orchestermitgliedern.

Die wie aus dem Moment geborene, aber auf genauer Partiturkenntnis beruhende Musizierweise zeichnete seine Konzerte aus, bei klassischen wie auch bei zeitgenössischen Werken. Seine mehrmaligen Beethoven-Zyklen, seine Aufführungen von Bruckner, Brahms, Tschaikowski, Dvořák, Strauss, Reger begeisterten stets erneut. Aber auch die großen Sinfonien von Dmitrij Schostakowitsch gestaltete Konwitschny mit gleicher Überzeugungskraft. Nach der *Leningrader* (deren erste Aufführung in einem Gewandhauskonzert ältere Konzertbesucher mit dem Verlassen der Kongresshalle und Türenknallen quittierten) bereitete vor allem die deutsche Erstaufführung der zehnten Sinfonie von Schostakowitsch bleibende starke Eindrücke. Die anschließende Schallplatten-Aufnahme ist übrigens die erste des Gewandhausorchesters unter Konwitschnys Leitung und kann heute noch bestehen.

Das wohl großartigste und nachhaltigste Erlebnis bereitete eine Aufführung der sechsten Sinfonie Tschaikowskis Anfang Dezember 1961 nach mehrmonatiger schwerer Erkrankung. Konwitschny schärfte im ersten Satz die Konflikte zu einem Kampf zwischen Leben und Tod. Nach dem eigenartig schwebenden Allegro con grazia steigerte Kowitschny den Marsch zu einem alle Kraft aufzehrenden gewaltigen Aufbäumen. Das wirkte im Mittelteil des klagend beginnenden Finales noch einmal beklemmend nach und führte aber zu dem noch nie so erschütternd erlebten Zusammenbruch und völligen Verstummen. Jammerschade, dass davon keine Aufzeichnung vorliegt. Ansonsten verschaffen die Schallplattenaufnahmen aller Sinfonien Beethovens und Schumanns, der *Fünften* und *Siebenten* von Bruckner, der *Ersten* von Brahms, der Hiller-Variationen von Reger mit dem Gewandhausorchester einen Begriff von der Lebendigkeit des Musizierens mit Kontwitschny.

Auf Reisen in die meisten europäischen Länder und zuletzt nach Japan erwarb Konwitschny mit dem Gewandhausorchester wieder internationale Anerkennung.

Auch als Operndirigent sind Konwitschny, der 1953–1955 zugleich Chef der Dresdener Staatsoper und 1955–1962 der Deutschen Staatsoper Berlin war, große Erlebnisse in Leipzig zu danken: im Interimshaus »Dreilinden« mit Einstudierungen von Beethovens *Fidelio*, Strauss' *Rosenkavalier* und Wagners *Siegfried*, im neuen Haus dann 1960 abermals mit *Fidelio*. Und wenn der Künstler gelegentlich im Repertoire stehende Werke wie Wagners *Tannhäuser* (Dreilinden) und *Tristan* (im Opernhaus, vier Monate vor seinem Tod am 28. Juli 1962 auf einer Konzertreise in Belgrad) dirigierte, waren das musikalisch-theatralische Sternstunden. Die Aufnahmen von *Tristan und Isolde* mit dem Gewandhausorchester 1950 (aber erst jetzt in Deutschland veröffentlicht), *Der fliegende Holländer* und *Tannhäuser* mit der Deutschen Staatskapelle Berlin zeugen davon.

Bei aller Spontaneität und Impulsivität des Künstlers darf nicht vergessen werden, dass er sich den Weg bis zum Gewandhauskapellmeister, mit dem er sich trotz aller anderen Verpflichtungen am engsten verbunden fühlte, hart erarbeitet hat. Er lernte im heimatlichen Fulnek früh Geige und Klavier spielen und wurde schon als Vierjähriger ins Schülerorchester seines Vaters aufgenommen. Auch die anderen Streich- und Tasteninstrumente sowie Blasinstrumente lernte er spielen. Doch musste er erst eine kaufmännische Lehre absolvieren, ehe er dank der Unterstützung seines Lehrherrn Musik an den Konservatorien in Brünn und Leipzig studieren konnte. Als Substitut im Gewandhausorchester unter Wilhelm

Furtwängler, Geiger und Bratschist in anderen Orchestern, Mitglied des Wiener Fitzner-Quartetts sammelte er Erfahrungen, bevor 1927 seine Dirigentenlaufbahn als Korrepetitor und Kapellmeister in Stuttgart begann. In Freiburg (1933–1937), Frankfurt am Main (1937–1944) und Hannover (1945–1949) wirkte er in Chefpositionen.

Als Konwitschny in Leipzig beerdigt wurde, erwies ihm eine unübersehbare Menschenkette die letzte Ehre, kamen Nachrufe aus aller Welt. Es hätte ihn, der scherzhaft einmal sagte, die Tschechen wüssten, dass ihr bester Dirigent der Gewandhauskapellmeister sei, freudig bewegt, dass der tschechische Nachruf mit den Worte schloss: Er war auch ein Stück von uns.

LEIPZIGS NEUE 17/2001

WERNER WOLF

Ein Meister der kritisch-humorvollen Volksoper. Zum 200. Geburtstag Albert Lortzings

Die Gestalten, die Lortzing als Schauspieler und Sänger, ab 1824 als Komponist auf der Bühne darstellte, sind dem Leben in all seiner Widersprüchlichkeit abgelauscht. Er beobachtete sie während seiner mit den Eltern ab 1812 verlebten Theaterwanderjahre in Schlesien und im Rheinland, im ersten längeren Engagement in Detmold, in seiner erfolgreichsten Zeit 1833–1845 in Leipzig, in den letzten unruhigen Lebensjahren in Wien, nochmals in Leipzig und in Berlin.

Das damals harte Leben eines Theaterschaffenden, der wenig verdiente und auch als erfolgreicher Opernkomponist um die spärlichen Einnahmen aus seinen Bühnenwerken buchstäblich betteln musste, hat ihn geprägt und zerrieben. In seinen letzten Lebenstagen fehlte es auch am Geld für eine ärztliche Behandlung. Er starb an Entkräftung, weil die ewige Geldnot eine bei seiner Arbeitslast und seiner zahlreichen Familie oft nur karge Ernährung zuließ. Drastischer gesagt: Er ist im Deutschland des Vormärz und der Jahre nach 1848 verhungert.

Zahlreiche briefliche Äußerungen belegen, wie kritisch Lortzing die gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit beurteilte. Folgerichtig führte das 1848 zur Teilnahme am Barrikadenkampf in Wien. In einem Brief an einen Freund berichtet er 1848: »Am 13. und 14. März konntest Du uns alle mit der Muskete auf der Schulter und in Ermangelung einer weißen Binde mit einer schmierigen Serviette um den Arm Tag und Nacht patrouillieren sehen.«

Dennoch erscheinen auch seine erfolgreichsten komischen Opern verhältnismäßig harmlos. Das hat verschiedene Gründe. Wie andere Künstler seiner Zeit musste Lortzing Rücksicht auf die Zensur nehmen, die nicht nur die Texte unter die Lupe nahm, sondern auch die Theatervorstellungen überwachte. Er reagierte auf eine mehrdeutige, aber den Theaterbesuchern seiner Zeit verständliche Weise, zum Beispiel in einer Aufführung des Singspiels *Der reisende Student*, als er eine verbotene Strophe sang und der Leipziger Polizeidirektor Demuth ihn dafür drei Tage arretierte. Nach stürmischem Empfangsbeifall beim ersten Wiederauftreten sagte er nur »Danke« und fügte hinzu: »Mehr zu sagen verbieten mir meine Bescheidenheit und – Demuth.«

Unter solchen Bedingungen besitzt die Arie des sich »klug und weise« dünkenden, aber töricht-einfältigen Bürgermeisters in *Zar und Zimmermann* erhebliche kritische Sprengkraft. Den Stücken entsprechende Extempores sind möglich, auch Textvarianten, wie das Lortzing für die Arie »Fünftausend Taler« im *Wildschütz* ausdrücklich vorsieht. Es ist also in Inszenierungen Lortzings kritische Haltung mitzudenken.

Ein anderer Grund für die scheinbare Harmlosigkeit dieser Opern liegt in den Aufführungen. Lortzings Werke werden oft mit weniger Sorgfalt einstudiert als die sogenannten Chefopern und zudem nicht selten noch unerfahrenen oder nur mit bloßer Routine aufspielenden Künstlern anvertraut, die die durchaus kritisch gemeinte Komik zur Klamotte degradieren. Was in Lortzings Werken an kritischem Geist, einfallsreicher und erfindungsstarker, meisterlich gestalteter Musikdramatik steckt, haben in den 1950er Jahren (lang ist's schon her) vor allem Walter Felsenstein in der Komischen Oper Berlin mit *Zar und Zimmermann* und (davon angeregt) der damalige Leipziger Operndirektor Heinrich Voigt und der junge Heinz Fricke als Dirigent mit *Der Wildschütz* im Behelfshaus »Dreilinden« erleben lassen. In jüngerer Zeit versuchte es Peter Konwitschny im Leipziger Opernhaus mit dem *Waffenschmied* mit Rainer Lüdeke in der Titelpartie. Ergreifend erklang die sonst oft sentimental herunter geleierte Arie »Auch ich war ein Jüngling«, ganz schlicht, ernst und ohne Sentimentalität. In

Günter Lohses augenzwinkernder Inszenierung von *Zar und Zimmermann* bewies Konrad Rupf, wie der Bürgermeister van Bett wirkt, wenn er mit seiner Einfalt ernst genommen wird.

Wie nachdrücklich Lortzing für gesellschaftliche Veränderungen eintrat, bewies er mit seiner zwischen Ende Mai und Anfang Oktober 1848 geschaffene Revolutionsoper *Regina*, die mit den vom Chor gesungenen Versen beginnt: »Beschlossen ists. Zu Ende sei die Tyrannei! Wir werden Recht uns bald verschaffen, wenn nicht mit Worten, so mit Waffen!« Zu Lebzeiten Lortzings hatte das Werk keine Aufführungschance. Die späte Uraufführung 1899 brachte es in einer entstellenden Bearbeitung auf die Bühne. In der DDR wurde die revolutionäre Haltung als nicht konsequent gescholten und die Oper (ohne Erfolg) entsprechend bearbeitet.

LEIPZIGS NEUE 22/2001

KLAUS PEZOLD

Wiederlesen lohnt.

Zum 75. Geburtstag von Martin Walser

Angesichts der Hektik des Literaturbetriebs können Jubiläen gut tun. Sie bieten Anlass, in der Jagd nach dem jeweils Aktuellen inne zu halten und sich an zurückliegende Leistungen zu erinnern, die fast in Vergessenheit geraten sind, aber nicht vergessen werden sollten. Für den 75. Geburtstag von Martin Walser gilt dies in besonderem Maße. Ist hierbei doch zugleich an ein weiteres Jubiläum zu denken, das deutlich macht, mit welcher Dimension eines schriftstellerischen Lebenswerkes wir es in diesem Fall zu tun haben: Vor genau 50 Jahren erschien in der von Hans Werner Richter, dem Begründer der Gruppe 47, herausgegebenen Zeitschrift *Die Literatur* Martin Walsers erste Erzählung. Und im selben Jahr wurde sein erstes Hörspiel gesendet.

Seit einem halben Jahrhundert also gehören Werke des in Wasserburg am Bodensee geborenen und jetzt in Überlingen lebenden Autors jeweils zu den bemerkenswerten, meist auch sehr beachteten und nicht selten

heftig diskutierten literarischen Neuerscheinungen. Darüber hinaus hat Walser – vor allem seit den 1960er Jahren – mit seinen Essays und Reden immer wieder engagierte und oft kontrovers aufgenommene Beiträge zu politischen und intellektuellen Debatten in der Bundesrepublik geleistet.

Wie er selbst dies im Rückblick von heute aus sieht, verdeutlicht der bei Suhrkamp aus Anlass des 75. Geburtstags herausgebrachte Band *Aus dem Wortschatz unserer Kämpfe. Prosa, Aufsätze, Gedichte*. Walser hat hierfür neben frühen Texten aus seinem ersten Geschichten-Band von 1955 und den schönsten Essays über große Gestalten der deutschen Literatur wie Hölderlin oder Goethe auch Reden beziehungsweise Aufsätze zur Zeitgeschichte ausgewählt. Darunter die umstrittene Rede bei der Entgegennahme des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels von 1998. Er setzt sie aber nun in Beziehung zu einem anderen Text, der diejenigen, die jenes öffentliche Selbstgespräch in der Paulskirche bewusst missverstanden hatten, daran erinnert, wie absurd es ist, ihn in die Nähe von Auschwitz-Leugnern rücken zu wollen.

Auschwitz und kein Ende ist die Rede überschrieben, mit der er 1979 eine Ausstellung »Überleben und Widerstehen. Zeichnungen von Häftlingen des Konzentrationslagers Auschwitz« eröffnete. Und Walser hätte ihr noch ein weiteres, früheres Zeugnis seines Eintretens gegen das Verdrängen an die Seite stellen können: seinen Aufsatz *Unser Auschwitz* von 1965, neben der *Ermittlung* von Peter Weiss die bemerkenswerteste Reaktion auf den damaligen Frankfurter Auschwitzprozess im literarischen Leben der BRD. Doch fehlen zeitkritische Beiträge aus diesem Jahrzehnt in dem neuen Sammelband generell. Berücksichtigt ist erst die Zeit ab den späten 1970er Jahren, als für den Autor die Situation des in zwei Staaten gespaltenen Deutschlands, die gestörte »nationale Realität« zum vordringlichsten Problem geworden war. Vorangegangen war das Scheitern seiner aus der kritischen Auseinandersetzung mit den Verhältnissen in der Bundesrepublik erwachsenen Suche nach »Tonarten der Hoffnung« jenseits kapitalistischer Gesellschaftsstrukturen, die ihn Anfang der 1970er Jahre zum Gesprächspartner der DKP hatte werden lassen. Eine »Tendenz zum Sozialismus«, die so in der BRD nur als weitgehend isolierte Position vorkam und die sich zudem mit Blick auf die Entwicklung in der DDR nach der Biermann-Ausweisung auch für Walser mehr und mehr als illusionär erweisen musste.

Dass dann sein von da an immer wieder öffentlich artikuliertes Beharren auf einer Überwindung der deutschen Zweistaatlichkeit durch die »sanfte Revolution« in der DDR eine unerwartete reale Perspektive

bekam, empfand er als Glücksfall einer einmal gut ausgegangenen deutschen Geschichte. Ein Glücksgefühl, das er sich nicht durch kritische Bedenken, wie sie Günter Grass damals vorgebracht hat, trüben lassen wollte. Allerdings entsprach die Entwicklung danach wohl nicht ganz seiner Hoffnung auf Solidarität aller Deutschen und seinem »Bedürfnis nach geschichtlicher Überwindung des Zustands Bundesrepublik«. In der Paulskirchenrede von 1998 verwies er am Beispiel des Gesetzes von 1992, »das die Spione des Westens straffrei stellt und finanziell entschädigt, Spione des Ostens aber der Strafverfolgung ausliefert«, auf verpasste Chancen eines wirklichen Ausgleichs: »Ach, verehrter Herr Bundespräsident, lassen Sie doch Herrn Rainer Rupp gehen. Um des lieben Friedens willen.«

Eine solche Parteinahme im aktuell Politischen ist für den älteren Martin Walser eine Ausnahme. Bei dem angeführten Beispiel erklärt sie sich vor allem daraus, dass er in seiner Novelle *Dorle und Wolf* (1987) einen ähnlichen Fall als fiktive Geschichte erzählt hatte: »Und man kann als Autor, wenn die Wirklichkeit die Literatur geradezu nachäfft, nicht so tun, als ginge es einen nichts mehr an.«

Martin Walsers heutige Denk- und Empfindungsrichtung kommt am deutlichsten im Schlussbeitrag des Jubiläumsbandes zum Ausdruck. Der große Essay zum Briefwechsel Rudolf Borchardt – Rudolf Alexander Schröder rühmt den über ein halbes Jahrhundert geführten Dialog der beiden konservativen Dichter als »Geistesgeschichte einer Freundschaft«, als einen »reinen Literatur-Roman«. Und auch als einen Beleg dafür, »dass das deutsch-jüdische Zusammenleben nicht notwendig in Auschwitz enden musste«. Eine große nationale und kulturelle Möglichkeit, die »wir durch unseren Wahn vernichtet« haben: »Den Wahn haben wir hinter uns. Aber das Vernichtete auch. Als Vernichtetes.«

Das Bekenntnis zum Konservativen als einer vorwiegend ästhetischen Haltung zur Welt rückt die kritische Auseinandersetzung mit der politischen und sozialen Realität in den Hintergrund, ohne sie jedoch völlig zu verdrängen. Bei dem von ihm bewunderten Borchardt registriert Walser sehr genau auch dessen »kapitalismuskritische Voraussicht auf die Nachkriegszeit«. Hier schließt sich gewissermaßen der Kreis zu seiner eigenen Haltung in den ersten Nachkriegsjahrzehnten. Was er damals an kritischer Analyse geleistet hat, ist zwar für ihn selbst historisch geworden, aber es kann von anderen heute durchaus auch in vielen Aspekten als überraschend aktuell empfunden werden.

Lässt dies schon eine erneute Lektüre seiner Aufsätze und Reden der 1950er, 1960er und 1970er Jahre als sehr empfehlenswert erscheinen, so

gilt das erst recht für die Werke des Erzählers und Romanciers aus jener Zeit. Der Suhrkamp Verlag hat zum 75. Geburtstag einige dieser Titel in besonderer Ausstattung als Taschenbuch neu herausgebracht. So den Debütroman *Ehen in Philippsburg* (1957), die ohne Einschränkung klassisch zu nennende Novelle *Ein fliehendes Pferd* (1978) und den Roman *Seelenarbeit* (1979). Die Geschichte vom Aufstieg des jungen Hans Beumann in der Wirtschaftswunder-Gesellschaft der Adenauer-Ära war der furiose Auftakt zu einer Reihe bedeutender Romane, aus denen Genaueres über die Entwicklung der Bundesrepublik zu erfahren ist als aus vielen offiziellen Geschichtsdarstellungen. *Seelenarbeit* ist in der Verbindung eines Einzelschicksals mit dessen sozialen Bedingungen und historischen Voraussetzungen eine reife epische Bilanz des widerspruchsvollen Erkenntnisprozesses der 1960er und 1970er Jahre.

Zeugnisse für Walsers Sprachmächtigkeit sind alle drei Bücher. Sie sind bestens geeignet, sich durch erneutes Lesen an eine literaturgeschichtlich bleibende Leistung zu erinnern oder aber den Autor Martin Walser überhaupt erst einmal für sich zu entdecken.

AUTOREN UND BÜCHER

KLAUS PEZOLD

Ein weites, doch fruchtbares Feld. Der neue Roman von Günter Grass widersteht allen Verrissen

Das berühmte Fontane-Wort vom »weiten Feld« aus *Effi Briest* hat nicht nur den Titel für den neuen Roman von Günter Grass abgegeben, es bietet sich inzwischen auch schon zur Charakterisierung der öffentlichen Resonanz an, die jener gefunden hat. Das »Spiegel«-Bild mit dem visuell ins Büchervernichtende gesteigerten Verriss, die verbale Exekution im Literarischen Quartett, bei der Sigrid Löfflers Versuch zu differenzieren schon im Keime erstickt wurde, das »Einerseits« der *Zeit* auf der Titelseite und ihr »Andererseits« im Feuilleton – der niederländische Autor Harry Mulisch hat es beim Namen genannt: »Diese Kampagne ist höchstens zu 30 Prozent literarisch, der Rest ist Politik.«

Ganz offensichtlich haben diejenigen, die in den einflussreichen Medien den Ton der Debatte über das zu diesem Zeitpunkt den Lesern noch gar nicht zugängliche Buch angaben, bei der Lektüre vor allem nach Äußerungen des Autors zur allerjüngsten Vergangenheit Ausschau gehalten. Mit Besorgnis, wie man sich denken kann; denn Grass hatte in seinen publizistischen Wortmeldungen seit Ende 1989 keinen Zweifel daran gelassen, dass er sich einen anderen Weg in der DDR und zur Einheit gewünscht hätte als den »Anschluss, der Beitritt genannt wurde«. Im Roman blickt er nun auf diesen zurück, und er tut es nicht ohne Zorn und Sarkasmus. Für Feierstunden zum fünften Jahrestag des 3. Oktober 1990 eignet sich sein Text keineswegs. Verweigert er doch sowohl die gängige Verteufelung der DDR als auch jede Bewunderungsgeste gegenüber den »blühenden Landschaften«, die jener versprochen hatte, der im Roman immer nur als »die regierende Masse« apostrophiert wird. Ebenso wenig jedoch, das sei unmissverständlich und Missverständnissen vorbeugend betont, ist *Ein weites Feld* als Brevier für DDR-Nostalgiker geeignet. Es handelt vielmehr in der Tradition Fontane »vom Leben, das mal so und mal so ist«, und legt den Finger auf neue *und* alte Wunden. Folgende Aussage der Hauptfigur Theo Wuttke, genannt Fonty, die Reich-Ranicki dem Autor besonders übel

genommen hat, sei als Beispiel hierfür zitiert. Der 70jährige resümiert nach einer Auseinandersetzung mit seinem »selbstgerecht daherredenden« Sohn aus dem Westen seine Erfahrungen mit dem Land, in dem er den größten Teil seines Lebens gelebt hat: »Was heißt hier Unrechtsstaat! Innerhalb dieser Welt der Mängel lebten wir in einer kommoden Diktatur.« Für Reich-Ranicki bedeutet das von Grass gebrauchte Adjektiv ein Sakrileg, fordert es doch zu einer differenzierenden statt zu der von ihm gewünschten pauschalisierenden Betrachtungsweise heraus. Aber das Adjektiv hebt andererseits das ihm folgende Substantiv nicht auf. Und dieses signalisiert einen Krebschaden der DDR, ihr nie überwundenes Demokratie-Defizit mit seinen die Möglichkeiten des einzelnen wie die Produktivität der Gesellschaft zwanghaft einengenden Folgen, wofür der Roman genügend Beispiele parat hält. So erweist sich schon der Vorwurf, Grass beschönige die DDR-Realität, als simple Unterstellung. Der eigentliche Skandal beginnt jedoch dort, wo die Kritik ihren politisch motivierten Ärger ästhetisch verbrämt am literarischen Werk ausläßt, indem sie es – und wer erinnert sich da nicht an unrühmliche Beispiele aus unserer eigenen Geschichte – als »unlesbar« und schlechthin »wertlos« diffamiert.

Doch wir sollten nicht auf sie hören, sondern uns an Fontys Tip halten, den er einer Sekundärliteratur bevorzugenden Germanistikstudentin gibt, indem er ihr den »möglichen Gewinn beim Lesen von Originaltexten anzupreisen« versucht. Wer sich unvoreingenommen auf das – zeitlich allerdings nicht unaufwendige – Leseabenteuer der 780 Seiten des Romans einläßt, wird reichlich belohnt werden. Zwar muss er, wie es besagte Studentin an Fontane bemängelt, mit »ewigen Spaziergängen« und »endlosen Dialogen« rechnen, dafür wird er aber literarisch auch nicht mit Fast food à la McDonald's abgespeist. Statt dessen erfährt er, wenn schon diese weltweit operierende Imbisskette ins Blickfeld gerät, Details aus der Geschichte des schottischen MacDonald-Clans. Denn Theo Wuttke kennt seinen Fontane, teilt dessen Vorlieben und sieht ihm sogar auffallend ähnlich, so dass in seinem Bewußtsein die eigene Biographie mit der des »Unsterblichen« verschmilzt. Durch diesen Kunstgriff macht sich Grass (wie schon in der Erzählung *Das Treffen in Telgte*) »die Jahrhunderte durchlässig«, ermöglicht er sich »zeitraffende Verkürzungen«, die ein erhellendes Aneinanderrücken von Einheit 1871 und Einheit 1990, von Gründerrausch und Treuhandpraxis oder von 11. Plenum und Karlsbader Beschlüssen gestatten. Die Bindung Fontys an seinen »Tagundnachtschatten« und »Leibundmagenspitzel« Hoftaller, in dem Grass die Figur des ewigen Geheimpolizisten Tallhover aus Hans Joachim Schädlichs gleichnamigen Roman

weiter- und eigentlich erst richtig aufleben läßt, tut ein übriges, um einen Diskurs über die Gegenwart zu entfalten, der aus geschichtlicher Erfahrung gespeist ist. Und der an manchen Stellen eine pointierte Form erhält, die an den Dialog Kalle–Ziffel in Brechts *Flüchtlingsgesprächen* denken läßt.

Ein weiterer Grundeinfall von epischer Relevanz betrifft einen zentralen Schauplatz des Romans, das ursprüngliche Reichsluftfahrtministerium in Berlin, das zu DDR-Zeiten als Haus der Ministerien und danach von der Treuhand genutzt wurde. Der 1919, also genau 100 Jahre nach seinem Idol (und wie dieser in Neuruppin) geborene Theo Wuttke hatte schon als Luftwaffensoldat dort zu tun. Später, nachdem sich der »Kulturbundreisende« in Sachen Fontane wegen zu eigenständiger Gedanken »in die Nesseln gesetzt« hatte, war er von Hoftaller hier als Aktenbote untergebracht worden. Schließlich übernimmt ihn auch die Treuhand als ein zum Haus gehörendes Faktotum und überträgt ihm eine neue Aufgabe: er soll ein freundlicheres Wort für Abwicklung ausfindig machen.

Die Spannweite der sich an dieser Konstellation entzündenden Einfälle des Autors reicht vom Spiel mit dem Paternoster des Hauses als Geschichtssymbol bis zur Idee einer Treuhand-Feier aus Anlass der 1000. Abwicklung unter dem Motto »Frau Jenny Treibel läßt bitten«. Überhaupt werden immer wieder Figuren Fontanes herbeizitiert, und zwar nicht nur die allgemein bekannten. Eine Folge hiervon könnte sein, dass mancher Leser Lust bekommt auf Lektüre der entsprechenden Originaltexte. Günter Grass hätte sicherlich nichts dagegen. Sein Roman ist nicht zuletzt auch eine Liebeserklärung an diesen »Unsterblichen«. Wobei zugleich dessen imposante Gestalt gegen jede Denkmahlhaftigkeit aufgeraut wird. Widersprüche einer Existenz in einer Zeit geschichtlicher Umbrüche auch hier. Grass greift »überraschende Entdeckungen« der neuesten Fontaneforschung auf, wenn er etwa, der britischen Germansitin Charlotte Jolles folgend, Berichte über den »Preußischen Agenten Fontane« in London ins Spiel bringen läßt (natürlich von Hoftaller). Er hat die vom Potsdamer Theodor-Fontane-Archiv herausgegebenen »Fontane-Blätter« genau gelesen. Man könnte es also auch als Dankesgeste gegenüber der hier geleisteten Kleinarbeit deuten, dass er das »Wir« eines solchen Potsdamer Archivs zur Erzählinstanz des Romans gemacht hat. Außerdem ist dieses natürlich bestens geeignet, eine Gestalt wie Theo Wuttke mit Interesse und Akribie zu beobachten. Vor allem aber mit Sympathie und Respekt: »Er bot Anlass zum Lächeln und wurde uns dennoch nie lächerlich« – lautet eine Schlüsselstelle.

Dass man als Leser eben so empfinden kann, belegt die Meisterschaft des Erzählens von Grass, einer Altersprosa, die liebevolle Kleinmalerei mit ironischer Schärfe zu verbinden weiß, die emotional aufgewühlt sein kann, ohne sentimental zu werden. Man möchte Fonty am liebsten auf seinen Berliner Wanderungen zwischen Prenzelberg und Tiergarten begleiten. Man glaubt ihm fast alles (nicht zu glauben vermag ich ihm die Rede am 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz), und wenn man einmal nicht mit ihm und seinem Autor einer Meinung sein kann (bei mir ist dies etwa in Hinblick auf sein Bild von Hermann Kant der Fall), so belebt das nur den imaginären Dialog mit ihm, in den man immer stärker hineingezogen wird. Unverkennbar sind dabei wir ostdeutschen Leser im Vorteil. Grass hat seinen Roman nicht nur durch den Fontanebezug in landschaftlich vertrautem Gelände angesiedelt, er hat sich bei der Wahl der Hauptfiguren, zu denen vor allem noch die Familie und Freunde von Fonty gehören, sowie in der Erzählperspektive auf hiesige Erfahrungen und ihre DDR-Wurzeln eingestellt. Eindrucksvoller Beleg hierfür ist beispielsweise die Schilderung einer deutsch-deutschen Hochzeit unmittelbar nach der Währungsunion. Immer wieder eröffnet sich – manchmal in einem Nebensatz – ein weites Feld für Assoziationen, durch die sich eigenes Erleben mit der fiktiven Welt des Romans verbindet. Diese Perspektive des Buches ist jedoch weder ein rein stoffliches noch ein primär erzähltechnisches Phänomen, dahinter steht vielmehr eine grundsätzliche Entscheidung des Autors: Günter Grass hat sich mit seinem Roman über die »Einheit« solidarisch an die Seite jener gestellt, die sich nicht als deren Gewinner verstehen können.

Günter Grass: Ein weites Feld. Roman. Göttingen: Steidl Verlag 1995. 781 S.

LEIPZIGS NEUE 18/1995

KLAUS PEZOLD

Antiker Mythos und gegenwärtige Erfahrung. Christa Wolfs neuer Roman *Medea. Stimmen*

Zwei Linien lassen sich ausmachen im erzählerischen Werk Christa Wolfs aus den letzten beiden Jahrzehnten. Die eine reicht von *Störfall* (1987) über *Sommerstück* (1989) zu *Was bleibt* (1990) und hatte in *Juninachmittag* von 1967 ihren Ausgangspunkt. Die andere, zu der *Kein Ort. Nirgends* (1979) und *Kassandra* (1983) gehören, ist nun durch den *Medea*-Roman weitergeführt worden.

Bei der ersten sind es scheinbar alltägliche Situationen einer der Autorin nahen Ich-Erzählerin, von denen aus Zeit- und Welterfahrung reflektiert wird. Bei der zweiten setzt sich die Erzählerin in Beziehung zu Frauengestalten aus geschichtlicher beziehungsweise mythologischer Überlieferung. Wonach sie dabei strebt, signalisiert das dem neuen Roman vorangestellte Zitat aus einer Arbeit der Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Lenk. »Achronie«, so heißt es da, sei »nicht das gleichgültige Nebeneinander, sondern eher ein Ineinander der Epochen«. Als Leser sind wir gut beraten, wenn wir diesen Hinweis ernst nehmen. Dies bewahrt vor oberflächlicher Aktualisierung der vor unseren Augen entfalteten epischen Welt und hilft, den Reichtum und die Differenziertheit des Textes zu erschließen, in dem sich mehrere Bedeutungsschichten überlagern.

Wie schon im Falle der Dichterin Karoline von Günderode in *Kein Ort. Nirgends* und bei *Kassandra* verbindet sich anteilnehmendes Interesse an einer Frauengestalt aus Geschichte oder Mythos mit dem Sprechen über selbst Erfahrenes und Erlittenes. Christa Wolf deutet die überlieferte Geschichte von *Medea* neu, indem sie diese in den Kontext des Umbruchs vom Matriarchat zum Patriarchat stellt und die Verteufelung der Gestalt, wie sie vor allem seit der Tragödie des Euripides im allgemeinen Bewußtsein ist, als ideologische Manipulation der Sieger erklärt. Es entsteht eine in sich schlüssige neue Geschichte, in der *Medea* weder ihren Bruder noch ihre Söhne ermordet, sondern aus Korinth vertrieben wird, weil ihr Blick auf die verborgenen und verdrängten Gebrechen der Gesellschaft sie zu einer Gefahr für die Herrschenden werden ließ. Auch ihre Heimat Kolchis hatte sie keineswegs nur aus Liebe zu dem Argonauten Jason verlassen. »Ich bin mit Jason gegangen, weil ich in diesem verlorenen, verkommenen Kolchis nicht bleiben konnte«, erklärt *Medea*, die den »Niedergang

von Kolchis« wie eine »schleichende Krankheit« in sich selbst erlitten hatte. Eine Parallele zu Cassandra, die aber trotz ihres Wissens um das bevorstehende Ende in Troja geblieben war. Und hier wie dort unverkennbar Reflexion der eigenen schmerzhaften Erfahrungen der Autorin mit dem Land DDR.

Medeas Tempel war ohne ihr Zutun »zum Treffpunkt der Unzufriedenen« geworden, »vor allem der jüngeren Leute«. Sie hatten gespürt, wie sich die Realität immer mehr von den »uralten Legenden von Gerechtigkeit und Gleichheit« entfernt hatte, an denen die Kolcher ihr Leben zu messen gewohnt waren. Der Königstochter Medea war bewußt, dass ihr alter »unfähiger König [...] jedes Fetzen Kraft, das noch in ihm war, auf einen Punkt versammelt« hatte: »sich an der Macht und damit am Leben zu halten.« Wofür er selbst die Zukunft der Jugend – symbolisiert durch das Leben seines Sohnes – zu opfern bereit gewesen ist. Medeas Weggang war unter diesen Umständen nichts anderes als »eine Flucht«. Doch die »schimmernde Stadt« Korinth mit ihrer überlegenen Zivilisation, in die sie Jason gebracht hat, bot ihr und den meisten der Kolcher, die sich ihr angeschlossen hatten, keine wirkliche Alternative. Korinth, »besessen von der Gier nach Gold«, gibt sich Fremden gegenüber in guten Jahren relativ offen, aber die Stadt ist darauf angelegt, »ihre helle, strahlende, verführerische Seite plötzlich umzukehren ins Düstere, Gefährliche, Tödliche«. Diese »ständige Gefahr« zwingt die Bewohner, »Vorkehrungen dagegen zu treffen, einander in Masken zu begegnen, unter denen [...] eine dumpfe Wut sich anstaut«. In Notzeiten, bei Missernten oder wenn gar die Pest ausbricht, richtet diese sich gegen die Fremden, vor allem aber gegen die überlegene, stolze »wilde Frau« in ihrer Mitte. Wer die Korinther in ihrer »Selbstüberhebung« stört wie Medea, wird zum »Sündenbock« gemacht und gnadenlos ausgegrenzt.

Es liegt nahe, bei der Schilderung Korinths an gegenwärtige Erfahrungen mit der westlichen Welt zu denken, so wie Kolchis auf die gescheiterte östliche verweist. Christa Wolfs kritischer Blick ist hier jedenfalls nicht weniger geschärft, als er es gegenüber jener gewesen ist. Trotzdem sollte man sich vor einer einfachen Gleichung Kolchis/Korinth = DDR/BRD hüten. Eine solche Formel würde sowohl die geschichtliche Eigenständigkeit der geschilderten Welt negieren als auch die Gegenwartsbezüge unzulässig einengen. Wenn etwa die Kolcher in Korinth ihre eigenen Stadtviertel haben, in denen sie ihre traditionellen Lebensgewohnheiten zu bewahren versuchen, so verweist dies eher auf die Situation großer Ausländergruppen in ganz Westeuropa als auf die Unterschiede zwischen alten und

neuen Bundesländern. Christa Wolf hat auch vor 1989 die deutsch–deutsche Konstellation nicht als Weltproblem Nr. 1 betrachtet. Vielmehr ist sie schon damals den beängstigenden Konsequenzen einer technischen Zivilisation auf der Spur gewesen, die sich nicht nur immer weiter von den Lebensmöglichkeiten der globalen Mehrheit entfernt, sondern mit der Natur auch die eigene Existenzgrundlage in Gefahr bringt. An diesem Maßstab gemessen, benötigt Korinth die Warnungen einer Cassandra oder Medea nicht weniger als Troja und Kolchis, verschließt sich ihnen letztlich aber genauso, wie es jene taten. Leukon, der zweite Astronom des Königs Kreon, der alles durchschaut, aber nichts ändern kann, zieht, nachdem die Geschichte Medeas ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat, Bilanz: »Nun sitze ich da und muss mir sagen, auf dieser Fähigkeit, Unerträgliches zu ertragen und weiterzuleben, weiter zu tun, was man zu tun gewohnt ist, auf dieser unheimlichen Fähigkeit beruht der Bestand des Menschengeschlechts.«

Die Sicht auf die übergreifenden existentiellen Probleme der menschlichen Zivilisation mindert jedoch keineswegs die Aufmerksamkeit der Autorin für das, was im alltäglichen Leben das Verhalten von einzelnen oder von Gruppen ihrer Mitbürger bestimmt. Hier findet sich eine Fülle genauer Beobachtungen aus der Gegenwart, die den Leser an eigene Erfahrungen erinnern können. Ohne dass die Erzählung deshalb zum Schlüsselroman würde, kommt einem manche der geschilderten Figuren durchaus bekannt vor. So die des Kolchers Presbon, der sich Medea »in seiner unbezähmbaren Ichsucht« angeschlossen hatte und nun »sein überschießendes Talent, sich selbst darzustellen«, erfolgreich in Korinth vermarktet. Oder die der ehemaligen Schülerin und späteren Todfeindin Medeas Agameda, die weiß, wie es die Korinther gern haben möchten: »wenn ich sie ehrlichen Herzens bestaunte und ihnen von den primitiven Behausungen erzählte, in denen die meisten Leute in Kolchis lebten«. Und die selbst fest davon überzeugt ist, sie habe Kolchis »schon seit langem unerträglich gefunden«, was jemand, der sie aus jener Zeit kennt, zu der Anmerkung veranlasst: »Da hast du dich früher aber glänzend verstellt.«

Die Vielschichtigkeit der Problem- und Wirklichkeitssicht im Roman wird noch gesteigert durch die besondere Erzählweise, die Christa Wolf hier erstmals erprobt hat. Der Untertitel »Stimmen« benennt sie programmatisch. Es sind zehn Monologe, darunter vier von Medea selbst, die in chronologischer Abfolge die Geschichte vermitteln, wobei sie durch Erinnerungen die Vorgeschichte mit einbeziehen. Zugleich kommentieren sie das Geschehen auf beiden Zeitebenen aus den verschiedensten

Perspektiven. Beteiligt daran ist der Freund Medeas Leukon ebenso wie ihre Feindin Agameda. Aber auch ihr eigentlicher Gegenspieler Akamas, erster Astronom des Königs und ein Intellektueller, der sein Wissen, die eigenen Skrupel verdrängend, für das Streben nach Macht instrumentalisiert, sowie Glauke, die kranke Tochter des Königs, der man den heilsamen Umgang mit Medea verboten hat. Dabei charakterisiert die jeweilige Sprache – beispielsweise die mit gängigen Floskeln eines männlichen Jargons operierende des Jason – den Sprecher oder die Sprecherin auch noch über das Gesagte hinaus. Eine höchst kunstvolle Komposition, der wir als Leser ein aufmerksames inneres Ohr leihen sollten (wenn wir schon nicht dem Rat von Fritz Rudolf Fries folgen und uns zu lautem Lesen verführen lassen). Auf jeden Fall haben uns diese Stimmen in ihrem dissonanten Zusammenklang viel zu sagen.

Christa Wolf: *Medea. Stimmen*. Roman. München: Luchterhand Literaturverlag 1996. 235 S.

LEIPZIGS NEUE 7/1996

KLAUS PEZOLD

»Berühmt und ganz unbekannt zugleich«.

Horst Drescher und sein *Regenbogenpapiermacher*

In der Stadt Leipzig scheint schriftstellerische Arbeit hoch im Kurs zu stehen, verlieh sie doch kürzlich Erich Loest sogar ihr selten vergebenes Ehrenbürgerrecht. Allerdings gilt dieser Akt einem Autor, der sowohl durch spektakuläre Themen seiner Bücher wie *Nikolaikirche* als auch durch häufige – mitunter recht schrille – öffentliche Auftritte bereits einen hohen Grad an Medienpräsenz aufzuweisen hatte.

Dass Reclam Leipzig einige Monate zuvor einen Band mit kurzer Prosa von Horst Drescher herausgebracht hat, blieb demgegenüber nahezu unbeachtet. Und doch war dies zumindest nicht minder verdienstvoll als die offizielle Aktion der Stadt. Denn der Verlag, für den Horst Drescher schon in den 1970er Jahren als Herausgeber tätig gewesen ist, machte mit dieser Publikation sozusagen erstmals vor Ort auf das Schaffen eines

Schriftstellers aufmerksam, der seit Jahrzehnten in Leipzig lebt und hier unter schwierigsten Umständen ein nicht umfangreiches, aber desto gewichtigeres Werk schuf, das es unter Kennern längst zu Berühmtheit gebracht hat.

Was die kurzen biographischen Hinweise im Klappentext nur andeutungsweise leisten können, den Leser in die Lebensproblematik des Autors einzuführen, leisten die Texte des Bandes umso unaufdringlich-intensiver selbst. Dies gilt gleichermaßen für die in einem Dorf bei Zittau verbrachte Kindheit wie für die Zeit des Germanistikstudiums des ABF-Absolventen in Leipzig. Erfahrungen einer dreijährigen Tätigkeit als Lektor beim Mitteldeutschen Verlag kommen ebenso zur Sprache wie die eines hoffnungsvollen Beginns als freischaffender Schriftsteller.

1964 drehte die DEFA – teilweise direkt im alten Universitätsgebäude – den Film *Studenten*, für den Horst Drescher das Drehbuch geschrieben hatte. Doch dann kam das 11. Plenum von 1965, der Film »wurde denunziert und daraufhin liquidiert, und da ich keinen Namen hatte, bestand auch keine Veranlassung zu einem Wort der Erklärung in der Öffentlichkeit«. Die gleiche »Kollision von realistischer Literatur mit der Realität« führte drei Jahre später dazu, dass »ein Theaterstück zum gleichen Thema am Leipziger Theater in den letzten Proben liquidiert wurde, ebenfalls ohne ein Wort der Erklärung an den Autor«. Der Schriftsteller Horst Drescher wurde für lange Zeit zur Unperson ohne Veröffentlichungsmöglichkeiten. In seiner Dankrede, gehalten anlässlich der Verleihung der Ehrengabe der Schillerstiftung im November 1994, hat er auf diese Erfahrungen zurückgeblickt, ohne dabei die eigene Person dramatisch hervorzuheben. Aber: »Ich weiß, wovon ich rede [...] Unbequeme Talente. Wie hat man die unbequemen Talente gedemütigt, direkt und indirekt, verängstigt, mit materieller und seelischer Not bedrängt; oftmals ließ der Stolz schweigen über Behandlung, die das Selbstwertgefühl zerstören sollte, die Kreativität. Und immer wieder gab es Hilfe, oftmals unerwartet, und Solidarität. Und glückliche Umstände, das Unwägbare.«

Zu den glücklichen Umständen gehörte, dass Drescher in den 1980er Jahren in *Sinn und Form* – und längere Zeit nur dort – publizieren konnte. Hier erschienen seine *Malerbilder* wie das in den Reclam-Band übernommene Porträt von Wilhelm Rudolph oder jenes von Werner Klemke. Hier erschienen auch seine bescheiden *Notizen* genannten Aphorismen, die geeignet waren, den Optimismus des wohlwollend-kritischen DDR-Bürgers auf eine harte Probe zu stellen. Denn sie legten nicht nur den Finger auf offenkundige Wunden, sie setzten sich mit ihren Widerhaken auch

dort schmerzhaft fest, wo eine solche noch gar nicht wahrgenommen wurde. Dabei kamen sie keineswegs anspruchsvoll-gewichtig daher, sondern, wie es der Titel des folgenden Beispiels benennt, eher »Beiläufig (der kernige Spruch ›Wo gehobelt wird, da fallen Späne!‹ stammt übrigens von den Tischlern, nicht vom Holz.)«.

Der Band *Regenbogenpapiermacher* verzichtet auf die Aphorismen, die gesammelt (und gesiebt) erstmals 1987 unter dem Titel *Aus dem Zirkus Leben* im Aufbau Verlag erschienen waren und dort 1990 erneut, nun in einer ungesiebten Version, erschienen sind. Aus dem noch 1989 an gleicher Stelle herausgekommenen Band *Malerbilder* bringt er nur das eine genannte Beispiel. Dafür enthält er zuvor noch nie veröffentlichte Teile eines *Romans der Erinnerungen*. Unter der gemeinsamen Überschrift »Im Viebig« geben die einzelnen Stücke reflektierend erzählte Momentaufnahmen aus der Kindheit auf dem Dorf unter den »kleinen Leuten«. Es ist eine unspektakuläre, anrührende Prosa, die an keiner Stelle hohl tönt und die bei aller Beschränkung auf einen engen Lebenskreis doch auch sehr viel aussagt über deutsche Geschichte in den 1930er und 1940er Jahren, über ihre Voraussetzungen und ihre Folgen.

Den zweiten Hauptteil des Bandes bilden aus *Begegnungen* und *Erinnerungen* entstandene Erzählensays. Neben dem über den Maler Wilhelm Rudolph steht der ebenfalls aus *Sinn und Form* bekannte über den Leipziger Kunsthandwerker Gerhard Hesse, den »Regenbogenpapiermacher«, der als letzter Marmoriermeister »berühmt und ganz unbekannt zugleich« gewesen ist. In den Augen Horst Dreschers »eine wahrhaft bemerkenswerte Existenz«, die ihn an seine eigene als Autor gemahnen musste.

Überhaupt sind diese Texte stets Zeugnis eines äußerst sensiblen Eingehens auf eine andere Künstlerpersönlichkeit und Selbstzeugnis in einem. Sie geben immer auch Auskunft über die ethischen und ästhetischen Prämissen ihres Verfassers. So wenn er etwa Wilhelm Rudolph mit dem Satz zitiert: »Handwerk ist die Grundlage der Kunst, alles Auffällige und Exaltierte muss man vermeiden.«

Am deutlichsten auch von sich selbst spricht Horst Drescher in den Erinnerungsstücken *Hörsaal 40* und *Zu Uwe Johnson*. Sie bringen die Tragik von Angehörigen seiner Generation zur Sprache, deren Jugendhoffnungen an der Realität des – hier wortwörtlich verstandenen – kalten Krieges scheitern mussten. Die sehr persönliche Sicht auf das Schicksal eines »eigenartigen Menschen« wie Uwe Johnson oder auch auf jenes eines weniger bekannten Freundes lässt sehr eindrucksvolle Gedenkzeichen

entstehen. Zugleich leisten diese Texte nicht wenig für ein ins Wesentliche führendes Verständnis von DDR-Geschichte und verdienen auch von daher eine aufmerksame, vorurteilslose und vor allem die eigene Person nicht distanziert ausklammernde Lektüre.

Beispielsweise des Folgenden: »Wir Arbeiter- und Bauernkinder wurden doch nicht ausgebildet kostenlos, obendrein wurde uns noch ein Stipendium gezahlt, während ringsum im Lande hart gearbeitet wurde bei geringem Lohn, sehr hart gearbeitet in jenen ersten Nachkriegsjahren und gehungert; wir wurden doch nicht ausgebildet, um der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten! Qualifizierte Kader wurden gebraucht zum Neuaufbau und zur Umerziehung, präzise geplante und verplante Kader, unsere Leiter und Lenker waren Pragmatiker, da blieb kein Raum für Herumtapsen auf eigene Faust, womöglich gar noch unkontrolliertes Herumtapsen. Sollten sich die hart geprüften Antifaschisten, die an den Schalthebeln der Macht saßen, rigorose Wahrheiten sagen lassen in literarischer Form, von jungen Leuten, denen sie eben erst zur Sprachmächtigkeit verholfen hatten? Und jeder Rigorismus neigt zum Eskalieren.

Die Wurzeln der tragischen Schicksale so vieler Talente in jener Zeit sind zu suchen im naiven Glauben an die Zeit. Sie hatten geglaubt, was man ihnen erzählt hatte, in den Bildungsstätten, zu denen sie nun Zugang erhalten hatten, dank der neuen Zeit. Sie waren vorbereitet für eine Welt ohne Zwänge, ohne pragmatische Interessen, für eine Welt ohne Korruption; reine Abdrücke naivsten Idealismus.«

Öffentliche Anerkennung fand Horst Drescher hierzulande erst zur Zeit der »Wende«. Im Mai 1990, nach genau drei Jahrzehnten schriftstellerischer Tätigkeit also, verlieh ihm die Akademie der Künste (damals gerade noch die der DDR) ihren Feuchtwanger-Preis. Nun boten sich Möglichkeiten, beispielsweise zu Lesereisen, auf die der Autor lange hatte verzichten müssen. Niemand hätte es ihm verübeln können, wenn er jetzt überall und immer vor allem von dem gesprochen hätte, was er über lange Zeit an Missachtung und Behinderung zu ertragen gehabt hat. In seinen Texten hat er seine Erfahrungen und die von ihm daraus gezogenen Konsequenzen formuliert, wie stets bei ihm deutlich, aber mit Zurückhaltung. Und in der Öffentlichkeit hielt er sich auch jetzt an seinen 1987 erstmals publizierten Aphorismus: »Was man mir so sagt: Sie müssen mit den Wölfen heulen, sagt man mir, sonst kommen Sie niemals auf einen grünen Zweig. / Ja wo sind denn die Wölfe, mit denen ich heulen soll? Und was soll ich denn auf einem grünen Zweig? Und kriegen die das nicht spitz beim ersten Heulen, ich bin doch kein Wolf!«

Vor allem in den Auseinandersetzungen der letzten Jahre im PEN war Horst Dreschers Stimme eine derjenigen, die für das unaufgeregte individuelle Gespräch zwischen Menschen mit unterschiedlichen Biographien plädiert hat. Und wenn sich jetzt die Mehrheit der Mitglieder des West-PEN entgegen den Wünschen der Scharfmacher in ihren Reihen für die Vereinigung mit dem Ost-PEN ausgesprochen hat, so ist das sicherlich auch dem geduldigen Bemühen und der unanzweifelbaren Integrität des ›berühmten und unbekanntenen‹ Schriftstellers Horst Drescher aus Leipzig zu danken. Die Stadt, in der er lebt, sollte eine solche Wirkung in der Stille nicht gering achten.

Horst Drescher: Regenbogenpapiermacher. Kurze Prosa. Leipzig: Reclam Verlag 1995. 171 S.

LEIPZIGS NEUE 22/1996

KLAUS PEZOLD

Wie Hans Mayer aus Leipzig vertrieben wurde

Der Entschluss des Leipziger Germanistikprofessors Hans Mayer im Sommer 1963, nicht wieder in die DDR zurückkehren, war das Ergebnis einer lang währenden Kampagne gegen ihn. Von Alfred Klein liegt nun, rechtzeitig zu Mayers 90. Geburtstag, eine zusammenhängende Darstellung dieses siebenjährigen Krieges gegen den eigenwilligen marxistischen Literaturwissenschaftler vor.

Es waren, auch wenn die Angreifer scheinbar Begriffe aus der Ästhetik zu ihren Feldzeichen erhoben, »unästhetische Feldzüge«, deren Verlauf hier nach intensiver Recherche erstmals in allen wichtigen Details und Zusammenhängen vorgeführt wird. Begonnen hatte es nach der Veröffentlichung des vom Deutschlandsender nicht gesendeten Rundfunkvortrages Prof. Mayers *Zur Gegenwartslage unserer Literatur* in der Wochenzeitung *Sonntag* Anfang Dezember 1956; den letzten Ausschlag gab die Kampagne der Leipziger Universitätszeitung gegen die Auffassungen des Ordinarius für Deutsche Literaturgeschichte im Frühjahr 1963, die in der

Veröffentlichung eines Artikels mit der programmatischen Überschrift *Eine Lehrmeinung zuviel* gipfelte. Was sich dabei und dazwischen im einzelnen abgespielt hat, vermag Klein auf der Grundlage neuerdings publizierter Dokumente (wie der Briefe Johannes R. Bechers) und unveröffentlichter Archivmaterialien nahezu lückenlos zu rekonstruieren. Und zwar sowohl auf der »Königsebene« mit ihren Machtkämpfen um entscheidenden Einfluss auf die Kulturpolitik, bei denen als Gegenspieler des mit Mayer befreundeten Kulturministers Becher sich so ungleiche Partner wie Alfred Kurella, Alexander Abusch und Paul Fröhlich gegenseitig die Stichworte lieferten, als auch auf den unteren Rängen der vom Leipziger Bezirkssekretär diktatorisch straff geführten Parteiorganisation an der Karl-Marx-Universität.

Was auf den ersten Blick als Schilderung eines Einzelfalles erscheinen könnte, erweist sich so als Darstellung eines Stücks Geschichte der Kulturpolitik, ja der DDR-Geschichte überhaupt. Eine äußerst spannende Darstellung, die sich wegen ihrer gedanklichen Präzision und ihres pointen- und bilderreichen, dabei aber knappen und auf das jeweils Wesentliche konzentrierten Sprachduktus sehr gut lesen lässt. Ein wichtiges Stilmittel ist die Ironie, mit der die Aktionen der »Hüter der reinen Lehre und richtigen Linien« abgefertigt werden. Diese kann und soll jedoch nicht die Enttäuschung des Verfassers verbergen, dass mögliche Alternativen, wie die von Becher intendierte demokratische Gesprächskultur, sich nicht gegen den immer wieder erneuerten Repressionskurs durchsetzen konnten. Denn obwohl Alfred Klein die Perspektive des objektiven Historiographen streng durchhält, also nie auf die eigene Person verweist oder gar »ich« sagt, ist er natürlich ein unmittelbar Betroffener. Generell als ein um seine Lebenshoffnung als engagierter Sozialist Betrogener und im Besonderen als ein mit seinem Lehrer immer verbunden gebliebener Schüler Hans Mayers.

Der wissenschaftliche Werdegang Alfred Kleins ist ein überzeugendes Beispiel dafür, wie die von Mayer empfangenen Anregungen zu einem eigenständigen Forschungsfeld ausgebaut werden konnten, auf dem dann eine international beachtete spezifische Leistung zustande kam. Hans Mayer hatte ihn durch die Vergabe des Dissertationsthemas auf den proletarisch-revolutionären Roman der 1920er Jahre orientiert, was zur Folge hatte, dass er 1959 zum Leiter einer Arbeitsgruppe zur Erforschung dieser bis dahin von der traditionellen Germanistik kaum beachteten Literatur berufen wurde. Aus ihr ging später eine Forschungsabteilung der Akademie der Künste hervor, deren Mitarbeiter, wie Klein in einem Interview

mit der *Zeitschrift für Germanistik* 1983 hervorhob, alle »Schüler Hans Meyers gewesen« sind und »bei ihm promoviert bzw. ihre Promotion vorbereitet« haben. Ein öffentliches Bekenntnis zu seinem Lehrer, das zugleich die gegen diesen erhobenen Vorwürfe der Dogmatiker, er habe einseitig die »bürgerlich-dekadente« Literatur propagiert und die sozialistische vernachlässigt, mit der Beweiskraft der Tatsachen ad absurdum führt.

Alfred Klein: Unästhetische Feldzüge. Der siebenjährige Krieg gegen Hans Mayer (1956–1963). Leipzig: Faber & Faber 1997. 143 S.

LEIPZIGS NEUE 6/1997

KURT MEYER

Widersprüchliche Erinnerungen eines Jahrhundertzeugen

Was einige auch immer davon halten mögen, das von Kurt Hager vorgelegte Buch *Erinnerungen* ist durchaus lesenswert.

Sein Spannungsbogen ergibt sich aus dem mutig progressiven Verhalten des jungen Hager im antifaschistischen Widerstand, der für ihn auch noch im hohen Alter in seiner Erinnerung durch den seine Sterne ausbreitenden spanischen Himmel und die irdischen Barrikaden geprägt wird.

Wie oft hat Hager, in den letzten Jahren der DDR auf die unverantwortliche Widersprüchlichkeit in der Politik der »alten Männer« und ihre fortgesetzte Sprachlosigkeit angesprochen, erklärt, die Partei habe schon weitaus schwierigere Situationen gemeistert, solche, wo es um Leben und Tod ging – und dann war er gedanklich in Spanien.

Gewiß, Hager ist das ganze Buch über um Wahrhaftigkeit bemüht, auch wenn da manchmal die subjektiven Grenzen schon subjektivistisch werden; aber da ist er neben anderen Autoren und manchen Legendenbildnern in bester Gesellschaft.

Was für den sachlichen Leser und um ehrlichen Umgang bemühten Rezensenten die Einschätzung aber erschwert, ist die große Last, die auf dem Buch liegt und die vor allem durch Hagers Verantwortung in der

alten Partei- und Staatsführung der DDR schwer wiegt. Es ist nicht nur ein riesiger zeitlicher Bogen, der etwa vom »Vorwärtstagebuch« der Jahre 1946–1948 bis hin zu diesen am Lebensabend geschriebenen Erinnerungen reicht, sondern zuallererst ein inhaltliches Zerreißfeld, in der Person des Autors wie im gesellschaftlichen Umfeld, in dem er agiert, später reagiert oder dann nur noch duldet oder auch nur noch geduldet wird.

Kurt Hager ist mit seinem Buch, auch wenn das einige durch Hass Verblendete nicht wahrhaben wollen, ein Jahrhundertzeuge, vielfach sogar ein verlässlicher, immer dort mit einiger Sicherheit sogar, wo er aktiv bemüht war, in Geschichte einzugreifen, wo er sich leiten ließ von jugendlicher Unbekümmertheit, dann auch noch eine gewisse Zeit von einem durch und durch intellektuellen Humanismus, der aber zwangsweise immer stärker an eine harte Parteidisziplin stößt und endgültig am Stalinismus zerbricht.

Wo also liegt der individuelle Bruch in der Person des Autors?

Er beginnt dort, wo mit der Teilnahme an der Macht ein Vanitassyndrom menschlicher Eitelkeiten um sich greift und bedient wird und immer weniger klare, an den Realitäten orientierte Entscheidungen, auch persönliche, zustande kommen.

Der Weg vom Kabelattentäter über den Spanienkämpfer bis zu »Tapezierers« Widerruf anlässlich der DDR-Kulturtag im Oktober 1989 in Moskau war schon sehr kurvenreich und widersprüchlich verlaufen.

Ich gestehe freimütig, ich war auf diesen Hager neugierig, vor dem ich bei allem Zorn, bei aller Enttäuschung und inneren Wut, immer noch Respekt und Achtung habe, und sei es nur die oder gerade die vor dem Alter. Sicher, rein menschlich gehörte er nicht zu den Privilegienjägern im Politbüro in des Wortes wahrer Bedeutung, da genügte ihm ein Bücherstapel, und es gab kaum einen Autor hier in diesem kleinen Land, das sich gern als größte DDR der Welt empfand, den er nicht gelesen hatte.

Aber mit der Teilhabe an der Macht ging ihm vieles verloren. Zuerst waren es seine Ecken und Kanten, die Reibeflächen, der Widerspruch, die Geradlinigkeit seiner ersten Jahrzehnte, die Berechenbarkeit für Freund und politischen Gegner und die dabei manchmal schon schmerzende Ehrlichkeit. Von alledem war nicht mehr viel geblieben, als er angesprochen wurde auf das Verbot guter sowjetischer Filme oder gar des *Sputnik*.

Ich erinnere mich gut, wie er in einer Sitzungspause auf dem letzten Verbandskongress bildender Künstler sagte, dass alles seinen Entscheidungen, die an ihm vorbei getroffen worden wären.

Wir haben das damals nicht angezweifelt, aber dass er das alles hinnahm, ohne gegen Honecker aufzumucken, hat sein Bild bei uns noch

mehr beschädigt, als es ohnehin nach Bloch, Havemann und Biermann beschädigt war, hat neben manch negatives Attribut vielleicht auch ungerichterweise nun auch noch die Feigheit gestellt. Freilich habe ich auch nicht vergessen, wie sehr sich Hager in den 1980er Jahren bemüht hat, den Blochschen Nachlass den rechtmäßigen Erben zukommen zu lassen, oder wie er, auf einer der Leipziger Buchmessen von mir auf Heiduczek's verbotenes Buch *Tod am Meer* angesprochen, sagte, »na, dann legt es doch wieder auf«.

Das alles aber war nicht im Sinne einer Schadensbegrenzung oder Wiedergutmachung gemeint, eher so, wie Kurt Hager in seinen Erinnerungen die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* zitiert: »Mit zunehmendem Alter konnte Hager gelegentlich menschliche Wärme zeigen. So ist seit 1976 die Zahl derjenigen Kulturschaffenden in der DDR gewachsen, die dem verantwortlichen ZK-Sekretär eher dankbar sind dafür, daß er ihr individuelles Schicksal erleichtert hat.«

Mit der Anerkennung seiner Mitverantwortung am gescheiterten Sozialismusversuch, mit allen Deformationen, Wunden und Narben aber beginnt bei Kurt Hager eine Rechtfertigungskette, die nicht nur den politischen Gegner nicht überzeugt.

Das alles und noch vieles mehr hat mich beim Lesen des Buches bewegt. Dabei wollte ich mich auch persönlich prüfen und vergleichen, was ich einst wusste und empfand, ehe ich mich wissender machte, um anders zu handeln.

Ich habe bei allem Unbehagen trotzdem manches gewonnen beim Lesen, weniger Vergnügliches als vielmehr manch Bedenkenwertes und an Nachdenklichkeit. Im sogenannten Umkehrschluss möchte ich sagen: Richtig handeln heißt, sich nicht immer klug verhalten und schon gar nicht, sich anzupassen, wie es ja nicht nur Kurt Hager mitten im Zentrum der Macht tat.

Dazu gehörte und gehört mehr, und wir sollten wohl nie aufhören, uns um das Rechte zu bemühen, wenn wir gerecht sein wollen, nicht zuletzt auch gegen uns selbst.

Kurt Hager: Erinnerungen. Leipzig: Faber & Faber 1996. 460 Seiten.

KLAUS PEZOLD

Eine Becher-Biographie jenseits aller Tabus

Folgte man der Logik von Besprechungen wie der Ulf Heises in der *Leipziger Volkszeitung*, so hätten sich Jens-Fietje Dwars und der Aufbau-Verlag die Veröffentlichung der über 800 Seiten starken Becher-Biographie *Abgrund des Widerspruchs* schenken können. Vollauf genügt hätte Dwars' Artikel im *Neuen Deutschland* aus Anlass von Bechers 40. Todestag, in dem er mit bisher unbekanntem Dokumenten vorgeführt hat, wie 1958 durch das militärisch-prunkvolle Staatsbegräbnis des Dichters ausdrücklicher letzter Wille ins Gegenteil verkehrt worden ist. Denn, dies als »packende Passage« anerkennend, stellt der LVZ-Rezensent im übrigen fest, dass »die Sensationen« ausbleiben und er nichts »hinzuzulernen« gefunden hat.

Zwar bringt das Buch mit Hilfe einer genauen Sichtung des Nachlasses und der Befragung von Zeitzeugen viele neue Details ans Licht, aber auf eine Aneinanderreihung von sensationellen Enthüllungen ist Dwars in der Tat nicht aus. Der Titel *Abgrund des Widerspruchs* meint nicht nur die Persönlichkeit, deren Lebensweg er verfolgt, sondern ebenso das Jahrhundert, in dem sich diese Biographie vollzogen hat. Sein Anliegen ist, die Beziehungen zwischen beidem aufzuspüren und kritisch zu analysieren. Dies setzt aber voraus – und das bewirkt den ungewöhnlichen Umfang des Buches –, alle für die Entwicklung Bechers als Zeitgenossen und Dichter wichtigen historischen Ereignisse und Prozesse in seinen Diskurs einzubeziehen: den Baseler Sozialistenkongress 1912 und die Verleugnung seiner Beschlüsse im Moment des Kriegsausbruchs 1914; die hierdurch ausgelösten Auseinandersetzungen in der deutschen und russischen Arbeiterbewegung; die Konstellationen von Oktober- und Novemberrevolution; die Widersprüche der Weimarer Republik und den Weg Sowjetrusslands in den Stalinschen Terror; die Vorgeschichte des Zweiten Weltkriegs und die brüchige Gemeinsamkeit der Anti-Hitler-Koalition mit ihren Folgen für die Nachkriegszeit; den kalten Krieg und die Rolle beider deutscher Staaten in ihm. Dazu geistige Strömungen, die für Becher bedeutsam gewesen sind wie Nietzsche, der Futurismus oder die Literaturkonzeption seines Freundes Lukács.

Es beeindruckt, mit welcher Souveränität sich Dwars als noch relativ junger Wissenschaftler all diesen Fragen stellt. Und es beeindruckt nicht weniger, wie er in differenzierender Diskussion eine eigene Position

bezieht, ohne auf alte oder neue Tabus Rücksicht zu nehmen. Was einmal für die DDR-Literaturwissenschaft als sakrosankt gegolten hat, muss ihn nicht mehr bekümmern (und verlangt von ihm ja auch keine Korrektur früherer eigener Urteile). Doch fühlt er sich ebenso wenig an das gebunden, was heute in den beherrschenden Medien allgemein an Schwarz-Weiß-Zeichnung als verbindlich und unbestreitbar vorausgesetzt wird. Dwars' Urteile weichen – so etwa hinsichtlich des Hitler–Stalin-Paktes oder der Berliner Blockade von 1948 – in nicht wenigen Fällen deutlich hiervon ab. Mit dem naheliegenden Resultat, dass er in jenen Medien mit seiner Arbeit nicht gerade freundlich aufgenommen worden ist. Ihm gelingt es auf diese Weise jedoch, seinem Gegenstand kritisch gerecht zu werden, indem er Entscheidungen Bechers, die sein Verhalten in verschiedenen Lebensabschnitten bestimmt haben, nachvollziehbar erscheinen lässt, ohne sie in jedem Fall zu entschuldigen. Dabei wird keine einseitige Abhängigkeit zwischen historischen Konstellationen und Biographie konstruiert. Im Gegenteil, Ausgangspunkt sind immer – und mitunter vielleicht sogar zu einseitig betont – die sozialpsychologische Situation des Dichters und seine jeweilige Schaffensproblematik, die ihn nach Bindungen und Bestätigung suchen lassen.

Weniger das Werk steht im Mittelpunkt, auch wenn Dwars es an bestimmten Schnittpunkten durchaus zu Wort kommen lässt und dann seine persönliche Wertung vornimmt, sondern die historisch-biographische Voraussetzung dafür. Einbezogen ist aber ebenfalls die Wirkung des Werkes auf andere bedeutende Autoren der Zeit wie Heinrich und Thomas Mann oder Alfred Döblin. Mit Recht polemisiert der Verfasser gerade in diesem Zusammenhang gegen neue Tendenzen in der Exilforschung, die nicht zur Kenntnis nehmen, was ihr Vor-Urteil über Becher ins Wanken bringen könnte.

Das polemische Element des Buches verstärkt dessen generellen Grundzug offen ausgestellter Subjektivität, der bei der Lektüre trotz des Umfangs keine Langeweile aufkommen lässt. Dass manche der betont subjektiven Urteile beim Leser Widerspruch hervorrufen mögen, wie es mir in Hinblick auf einzelne Aspekte der im übrigen sehr begrüßenswerten vergleichenden Gegenüberstellung des Verhaltens von Becher und Brecht in der DDR ergangen ist, kann schließlich nur die Diskussion befördern.

Jens-Fietje Dwars: Abgrund des Widerspruchs. Das Leben des Johannes R. Becher. Berlin: Aufbau-Verlag 1998. 861 S.

LEIPZIGS NEUE 5/1999

KLAUS SCHUHMANN

Fortgesetztes Training des aufrechten Gangs

Obwohl Schriftsteller einmal gewählte Titel für ihre Texte in den seltensten Fällen ein zweites Mal gebrauchen, verhält es sich oft so, als stünde dieser fortan ungeschrieben über ihrem literarischen Werk. Im Schaffen von Volker Braun kommt dem 1979 veröffentlichten Gedichtband *Training des aufrechten Gangs* eine solche leitmotivische Bedeutung zu. Wozu damals seine Leser aufgefordert wurden – freies und selbstbewusstes Handeln im eigenen Sinne zu erlernen –, war als Aufforderung an die Vielen gemeint, aber auch als Kritik an den Wenigen, die damals Herrschaft ausübten, Umgangsformen anzunehmen, wie sie sich 1989 eine Zeitlang abzeichneten, als das von Braun immer wieder in seinen Gesellschaftsentwürfen apostrophierte Volk den Oberen zeigte, dass es zu handeln verstand, und für einige Zeit auch Demokratie in Dimensionen denkbar war, die soziale Gleichheit und Gerechtigkeit einschlossen. In diesen Monaten (und in der Folgezeit über weitere Jahre hinaus) begannen auch für DDR-Schriftsteller andere Zeiten, die ihnen politisches Tagewerk abverlangten, öffentliches Arbeiten, von dem sie in der DDR ausgeschlossen waren, wenn sie darunter kritisches Eingreifen in die gesellschaftliche Wirklichkeit verstanden. Namhafte Autoren wie Heiner Müller, Christa Wolf, Günter Grass und Volker Braun waren daran beteiligt, der schon 1992 mit *Die Zickzackbrücke* einen »Abrißkalender« vorlegte, der einige wenige Texte enthielt, die auch in seinen jüngst erschienenen Band aufgenommen wurden. Es handelt sich dabei um »Äußerungen«, die bis auf den Schlusstext in Prosa geschrieben wurden und, ohne sie damit abzuwerten, Gelegenheitsarbeiten genannt werden dürfen, geschrieben aus unterschiedlichen Anlässen, die dem Verfasser seine Statements abverlangten: Gedenkblätter für befreundete Schriftsteller, die nicht mehr unter den Lebenden sind, Eröffnungsansprachen für Theater und Kongress, Dankreden bei Preisverleihungen, Vorlesungen und Erklärungen in eigener Sache. Dazu zählt vor allem der »Nachtrag« zu *Unvollendete Geschichte*, ein in der DDR-Zeit lange zurückgehaltener Text, dessen Entstehung Braun bis in die Gegenwart als eine aus der eigenen Stasiakte bezeugte Wirkungsgeschichte fortschreibt.

Die Texte wurden chronologisch geordnet und umschließen damit auch ein Jahrzehnt des Lebens und Schreibens von Volker Braun, beginnend mit *Prolog zur Eröffnung der 40. Spielzeit des Berliner Ensembles am 11. Oktober 1989*, wo Braun damals seine Wirkungsstätte hatte, und mit einem nur mit Datum versehenen Text schließend, der einen Augenblick im Leben Brauns fixiert, der zwiespältiger nicht sein konnte: seine Aufnahme in eine neugegründete Akademie und der Tod seiner Mutter. Beides am gleichen Ort und zur gleichen Zeit: in der Vaterstadt Dresden.

Die Vielzahl seiner öffentlichen Auftritte (in Dresden stellte er Günter Grass mit seiner *Rede über den Standort* vor) zeigt, dass diesem Schriftsteller auch nach der Wende noch immer und weiter gezogen als früher ein beträchtlicher Wirkungskreis geblieben ist. Und es ist nicht schwer zu erkennen, dass sich Braun auch in diesen Jahren dem gängigen Zeitgeist so wenig anpasst, wie er dem früheren widerstand. Braun ist unbequem geblieben, und er legt die Finger in unseren Tagen nicht weniger auf die Wunden seiner Landsleute, die noch immer, wie einst im Gedicht *Das Eigentum* ausgesprochen, schmerzen, auch deshalb, weil hier ohne jegliche Illusion bilanziert wird, dass die erlittene Niederlage eine von längerer Dauer sein wird und am Zukunftshorizont mehr dunkle als helle Wolken zu erkennen sind. Der Titel des Buches fixiert diese Befindlichkeit ironisch und ernsthaft zugleich: einen Zustand erfreulichen und zugleich fragwürdigen Wohlbefindens – zuletzt gewonnener Bewegungsfreiheit –, der freilich dadurch wieder relativiert wird, dass dieser Gewinn durch einen Verlust erkaufte wurde, der sich Braun vor allem dann ins Bewusstsein schreibt, wenn der Zustand der »dritten Welt« zur Sprache gebracht wird: »Die Verarmung, die Ausgrenzung ganzer Bevölkerungen, die Umverteilung von unten nach oben, die Erpressung mit der Naturnotwendigkeit der Deregulierung. Die Regierungen, die Handlanger, Steuersenker und diplomatische Reisebegleiter der transnationalen Konzerne.«

Braun misst die Gegenwart noch immer mit den Maßstäben, die ihm den DDR-Sozialismus in vielem verfehlt erscheinen ließen, mit diesem kritischen Maß beurteilt er nicht weniger streng und kategorisch die Wirklichkeit, die nach 1989 entstanden ist. Das macht seine Texte zu streitbaren Herausforderungen, denen sich der Leser stellen muss. Sie fordern seine Entscheidung heraus.

Geblieben ist diesem Schriftsteller die auch zu DDR-Zeiten keineswegs unbezweifelte Gewissheit, mit der er seine Freunde am Cottbuser Theater ermuntert, wo demnächst Brauns jüngste Arbeit zu sehen sein wird:

»Die Utopie der unschädlichen Arbeit, des Handelns ohne den Teufel, der im Ganzen steckt, wohnt am Horizont, der noch immer die Bühne umschließt, den Spielort des Mehrwissens und Raum des widerständigen Denkens.«

Volker Braun: Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende. Äußerungen. Frankfurt am Main 1998. 180 S. (Edition Suhrkamp. Bd. 2088).

LEIPZIGS NEUE 6/1999

CHRISTA HERBER

Zwei Frauenleben in unserem Jahrhundert

Ursula El-Akramys Doppelbiographie »Transit Moskau« rekonstruiert die Lebenswege von Margarete Steffin sowie – erstmals – von Maria Osten. »Geburts- [beide März 1908 – C. H.] und Todestag dieser beiden Frauen liegen eng beieinander und zwischen diesen beiden Polen verbinden sich ihre Lebensbahnen an den Kreuzwegen des Exils.« Diese Verbindung ist mitunter überaus eng. Im Juni 1936 reist Margarete Steffin von einem Kur-aufenthalt auf der Krim nach London, wo sie Bertolt Brecht – seit 1931 ihr Geliebter – auf der Plenartagung des Schriftstellerkongresses endlich wiedersehen will. Aber bei ihm wohnt Maria Osten! Und Brecht umwirbt sie leidenschaftlich, will sie sogar mit nach Skovsbostrand/Dänemark nehmen.

In einer geradezu völlig ausgeweglosen Situation kreuzen sich 1941 die Lebenswege beider Frauen wieder. Brecht ist mit seiner Ehefrau Helene Weigel, seinen zwei Kindern sowie Ruth Berlau auf der Flucht ins rettende US-amerikanische Exil. Er gibt die an Tuberkulose kranke Grete Steffin in Moskau am 30. Mai in die Obhut Maria Ostens. In Brechts Arbeitsjournal finden sich die kurzen Rapporte, die Maria Osten nach ihren Krankenhausbesuchen an den im Transsibirien-Express Weiterreisenden telegraphiert. Am 4. Juni stirbt Steffin. Zwanzig Tage später wird Maria Osten verhaftet, 1942 erschießt man sie.

Wer mit der einschlägigen Literatur beschäftigt ist, dem fällt in El-Akramys Buch besonders das plastische Persönlichkeitsbild von Steffin auf. Die Ärztin Rachil Schatchan erinnert sich noch mehr als 30 Jahre

später an die Todkranke: »Ich war gerührt, weil ich erkannte, daß in ihr zwei widersprüchliche Naturen miteinander im Kampf lagen [...] Wenn sie diesen Bluthusten hatte, und sie hatte ihn oft, schaute sie mich mit flehenden Augen an [...] Doch sie konnte blitzschnell ihre Stimmung niederämpfen, sich aufraffen, sich verwandeln.« Von dieser Fähigkeit hatte noch Tage zuvor die Gesellschaft um Brecht profitiert, denn Steffin hatte das Riesengepäck an der sowjetischen Grenze überwacht, nur sie sprach Russisch, nur sie brachte Überredungskunst, Mut und Kraft sowie die nötige Diplomatie auf, damit alle die Grenz- und Zollkontrollen zwischen Finnland und der UdSSR passieren konnten.

Ihre Begabung und Disziplin ermöglichten es Steffin, in einem außerordentlichen Umfang als Brechts Mitarbeiterin tätig zu sein. Zum *Arturi Ui* notiert Brecht: »Grete züchtigt mich mit skorpionen, der jamben des Ui wegen. seit einer vollen woche sitze ich jetzt darüber, und sie will mir immer noch keine beruhigenden versicherungen abgeben.« Oder Steffin an Walter Benjamin: »Ein paarmal habe ich versucht, nicht mehr mit brecht zu arbeiten. Aber dann tat es mir leid, denn er hat dann wirklich nicht gearbeitet.« In diesen Zeilen zeigt sich auch ihr Selbstbewusstsein, das bei El-Akramy zumindest bis 1935 nicht genug gewürdigt wird. Vor allem seien hier die *Erotischen Sonette* genannt, die Steffin und Brecht sich senden beziehungsweise übergeben.

Neuland betritt Ursula El-Akramy mit der Geschichte Maria Gresshöners, die sich aus Liebe zur Sowjetunion Maria Osten nannte. Sie ist Tochter einer Großgrundbesitzerfamilie, brach 18jährig mit dem Elternhaus und ging nach Berlin. Sie war Mitarbeiterin des Malik-Verlages und ab 1936 engagierte Mitarbeiterin der Exilzeitschrift *Das Wort*. Während des Spanienkrieges ist sie Korrespondentin in Madrid, wo sie Michail Kolzows Lebensgefährtin wird. Kolzow wird bereits 1938 in Moskau verhaftet, doch Maria Osten glaubt an ein Versehen. Ihr Pflegesohn Hubert sagt sich von ihr los, seine Geschichte hat sie in dem Buch *Hubert im Wunderland* niedergeschrieben.

Die Nichte Maria Ostens lebt heute in Greifswald, ihre Familiendokumente haben dazu beigetragen, den Lebensweg Maria Ostens zu einem faktenreichen und anschaulichen Porträt zu formen. Fakten erbrachte vor allem auch Reinhard Müller, der 1992 für seine Biographie über Herbert Wehner in Moskauer Archiven recherchierte.

Ursula El-Akramy: Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998. 406 S.

KLAUS PEZOLD

Der Autor und sein Jahrhundert. Günter Grass wagt eine Bilanz

An den letzten Abenden dieses Jahres werden die Fernsehsender miteinander wetteifern, das zu Ende gehende 20. Jahrhundert mittels einer Fülle möglichst origineller Filmsequenzen noch einmal Revue passieren zu lassen. Wem jedoch dann der Sinn mehr danach stehen sollte, statt sich dieser Bilderflut auszusetzen, in aller Ruhe über Erlebtes und Erfahrenes nachzudenken, dem sei für diese Tage – wenn er nicht schon früher dazu gekommen ist – die Lektüre des neuen Buches von Günter Grass empfohlen.

Mein Jahrhundert ist kein Geschichts-, sondern ein Geschichtenbuch, aber es fordert dazu heraus, sich der Geschichte bewusst zu werden. Und zwar nicht mit Hilfe zusammenfassender Großbegriffe, hinter denen das gelebte Detail verschwinden muss. Vielmehr regt es an, dem Beispiel des Erzählers zu folgen und das Bild des Jahrhunderts aus vielen kleinen Mosaiksteinen zusammenzusetzen.

Für jedes der Jahre von 1900 bis 1999 hat Grass eine kurze Geschichte ge- beziehungsweise erfunden. An jedem Jahr hebt er mit ihr etwas hervor, was so oder so Konsequenzen für das alltägliche Leben vieler Menschen gehabt hat. Technische Neuerungen wie Rundfunk und Fernsehen, massenbewegende Sportereignisse wie Sechstagerennen und Fußballmeisterschaften kommen ebenso vor wie etwa die neuen Tänze der 1920er Jahre oder die erste Love Parade 1995 in Berlin.

Als leider die bestimmende aber hat sich eine andere Seite des Jahrhunderts erwiesen, in dem »alleweil Krieg war« oder die Folgen des einen noch zu erleiden waren, während auf den möglichen anderen schon wieder hingearbeitet wurde. Für das Jahr 1900 steht der Bericht eines Soldaten, der mit dem deutschen Expeditionskorps an der blutigen Niederschlagung des Boxeraufstandes in China beteiligt gewesen ist. Und das Schlusswort, das Grass seiner für dieses Buch fiktiv wieder zum Leben erweckten Mutter überlässt, fasst die Erfahrung eines über 100jährigen Lebens mit den Worten zusammen: »Krieg war, immerzu Krieg mit Pausen dazwischen.« Am Jahresanfang 1999 kommt für sie die Sorge hinzu: »Wenn nur nicht Krieg ist wieder [...] Erst da unten und dann überall«.

Als wenig später der Krieg in Jugoslawien wirklich begann, hatte Grass das Manuskript seines Buches bereits abgeschlossen. Es ist bekannt, dass er sich selbst vor eine »tragische Entscheidung« gestellt sah und glaubte, aus Solidarität mit »den verfolgten, mißhandelten und vertriebenen Kosovo-Albanern« die »Notwendigkeit dieser Militärschläge« einsehen zu müssen.

Nicht wenige seiner Leser werden jedoch nach allen bis heute hinzugekommenen Erfahrungen mit dem Agieren der NATO auf dem Balkan sich gerade auch durch die Lektüre von *Mein Jahrhundert* in einer anderen Position bestätigt fühlen. Sie werden zwischen der regierungs-offiziellen Aufforderung an die Bundeswehrpiloten, mit Bomben Menschenrechte zu sichern, und der von Grass zitierten Order Wilhelm II. an die nach China ausrückende Truppe: »Öffnet der Kultur den Weg ein für allemal!« eine makabre Parallele entdecken.

Dass wir Leser uns gedanklich in einen Disput mit dem Autor einlassen, gehört, wie mir scheint, durchaus auch zu der in seinem Buch angelegten Wirkungsstrategie. Denn Grass hebt Widersprüche hervor, macht auf die Komplexität von Vorgängen und Situationen aufmerksam, anstatt behrend eindeutige Urteile vorzugeben. Dies geschieht nicht zuletzt durch die Wahl des jeweiligen Ichs, dessen Erinnerung an ein Jahr in dieser oder jener Form zur Sprache gebracht wird. So wenn für 1993 ein ostdeutscher Polizist über rechtsradikale Gewalt gegen Ausländer reflektiert und dabei Einsichten und Vorurteile unentwirrbar miteinander einhergehen. Oder wenn von Brandts Kniefall 1970 in Warschau ein westdeutscher Boulevardjournalist berichtet, der ihm und seiner Ostpolitik feindlich gesonnen ist. An solchen Stellen ist das kritische Mitdenken des Lesers gefordert. Wobei der Autor ihm durch kleine sprachliche Akzentuierungen den Weg weist. Beispielsweise schwärmt ein begeisterter SA-Mann von der Begegnung mit seinem »Führer« bei der Gründung der Harzburger Front 1931: »Und als die Motor-SA [...] in endlosen Kolonnen die braunen Massen aus der Stadt Heinrich des Löwen wieder in unsere nahen und fernen Gaue brachte, nahmen wir alle jenes Feuer mit, das des Führers Blick in uns entzündet hatte, auf daß es brenne und brenne«.

Durch das Wissen darum, was dann alles tatsächlich gebrannt hat, im Mai 1933, im November 1938 und in den Jahren des Zweiten Weltkrieges, erhält dieses Bild gegen die Figurensicht eine hellsichtig-beschwörende Dimension.

An anderen Stellen ergeben sich historische Zusammenhänge allein schon aus Distanz und Beziehung zwischen dem Zeitpunkt, in dem das

Ich spricht, und dem Vergangenen, auf das es verweist. Für das Jahr 1938 steht der Bericht einer Esslinger Gymnasiastin über den »Ärger mit unserem Geschichtslehrer«. Dieser hatte die Fernsehbilder vom Fall der Mauer am 9. November 1989 zum Anlass genommen, mit seinen Schülern ausführlich darüber zu sprechen, was 51 Jahre früher am 9. November geschehen war. Weshalb ihm auf einer Elternversammlung der Vorwurf der »Vergangenheitsbesessenheit« gemacht worden war, gegen den er sich aber »ganz gut verteidigt« haben muss: »Er soll den Eltern erklärt haben: Kein Kind kann das Ende der Mauerzeit richtig begreifen, wenn es nicht weiß, wann und wo genau das Unrecht begonnen und was schließlich zur Teilung Deutschlands geführt hat.«

Ein zu starres Festhalten an der Formel ein Jahr = eine Geschichte = ein Ich hätte trotz allen Reizes gekonnter Rollenprosa auf die Dauer ermüdend wirken können. Doch Grass weiß dieser Gefahr zu entgehen. An einigen Stellen spannt er den Erzählbogen weiter, und zwar dort, wo ein sich über mehrere Jahre erstreckendes Geschehen wie die beiden Weltkriege nach einer die ganze Zeitspanne als Einheit reflektierenden Darstellung verlangt. Beide Male schafft ein glücklicher Einfall die Voraussetzung dafür. Die Jahre 1914 bis 1918 werden in einer fünfteiligen Folge aus einem fiktiven Gespräch rekonstruiert, das die beiden – in ihrer Haltung so gegensätzlichen – Schriftsteller Ernst Jünger und Erich Maria Remarque 1965 als Gäste eines Schweizer Forschungsinstituts miteinander führen. Die Jahre 1939 bis 1945 lassen die Diskussionen einer Gruppe ehemaliger Kriegsberichterstatter bei einem Treffen Anfang 1962 auf Sylt wieder aufleben. Unter ihnen mehrere »stramme Nazis – damals wie heute Chefredakteure«, die sich mit Vorliebe über »verschenkte Siege« auslassen.

Im zweiten Teil des Buches tritt ein Moment hinzu, das diese Tendenz zu größeren Erzählzusammenhängen fördert, ohne dass die Gliederung nach den einzelnen Jahren aufgegeben werden müsste. Vom Geburtsjahr 1927 an, vor allem aber seit Beginn seiner eigenen künstlerischen Aktivitäten, zu denen später politische hinzukommen, wird das Jahrhundert mehr und mehr auch im biographischen Sinne zu dem des Autors. Für die Jahre 1953 (mit dem Erlebnis des 17. Juni von Westberlin aus), 1959 (dem Jahr des *Blechtrommel*-Erfolges), 1965 (mit dem Wahleinsatz für die SPD), 1975 bis 1977, 1987 bis 1990 sowie 1996 und 1998 ist es Günter Grass selbst, der als erzählendes Ich auftritt. Ein Umstand, der dem Text neue Dimensionen erschließt. Einmal hinsichtlich der Authentizität der berichteten Erfahrungen, und zum anderen, weil hier nun Öffentliches und ganz Persönliches eine anrührende Verbindung eingehen.

Zehn Jahre danach ist es besonders aufschlussreich, wie sich Grass an den demokratischen Aufbruch in der DDR erinnert und an das »Wahl-desaster« von 1990, das er im Leipziger »Haus der Demokratie« aus nächster Nähe miterlebt hat. Da sind die »Vereinigungsschäden«, die nach 1989 zerbrochenen Freundschaften mit Autoren, die Mitte der 1970er Jahre Partner bei dem Versuch gewesen waren, durch regelmäßige Treffen in Ostberlin einen »aufs Intime reduzierte[n] Abklatsch der Gruppe 47« zu praktizieren. Da ist die Enttäuschung über das spätere Verhalten eines Wolf Biermann, der 1976 sein Programm für Köln in Grass' Atelier geprobt hatte: »Kaum war er ausgebürgert, hofften wir alle, daß solch ein Mut Folgen haben, sich dieser Mut nun im Westen erproben werde. Aber da kam nicht mehr viel. Später, viel später, als die Mauer kippte, war er beleidigt, weil das ohne sein Zutun geschah. Kürzlich hat man ihn mit dem Nationalpreis geehrt.«

Aber auch wenn der Autor nicht selbst spricht, sondern wieder Rollenprosa einsetzt, bleibt der Text oft in vielschichtiger Weise mit ihm und seinem Werk verknüpft. Für das Jahr 1994 steht ein innerer Monolog der ehemaligen Treuhandchefin, in dem sie gegen den Herrn, »der mich niederschreibt«, wegen seiner Darstellung ihrer Behörde im Roman *Ein weites Feld* polemisiert. Einen ähnlichen Rekurs gibt es auf den Roman *Die Rättin* von 1986: Hier hatte Grass in phantastischer Übersteigerung vorweggenommen, was 1996/1997 durch geklonte Schafe zum allgemeinen Diskussionsstoff werden sollte. So wird Literatur, die eigene und in nicht wenigen Episoden (wie der des fiktiven Treffens von Bertolt Brecht und Gottfried Benn am Grab Heinrich von Kleists) die seiner Kollegen, in die Geschichte des Jahrhunderts einbezogen. Für den interessierten Leser eine zusätzliche Quelle von Anregungen zum Weiterlesen und Weiterdenken.

Günter Grass: Mein Jahrhundert. Göttingen: Steidl Verlag 1999. 409 S.

EDMUND SCHULZ

Die DDR im Spiegel ihrer Literatur. Die DDR-Bibliothek von Faber & Faber liegt zur Hälfte vor

Gibt es sie nun oder gibt es sie nicht, die DDR-Literatur? Über diese Frage wird seit langem gestritten. Für den Verleger Elmar Faber stellte und stellt sich diese akademische Frage nicht. Er hat mit der DDR-BIBLIOTHEK eine praktische Antwort gegeben.

Es war im fünften Jahr des Faber & Faber-Verlages, als im Herbstprogramm eine auf etwa 40 Bände angelegte DDR-BIBLIOTHEK angekündigt wurde. Vier Jahre sind seitdem vergangen, und mit 19 Bänden ist (fast) die Hälfte des Vorhabens erreicht. Wenn in weiteren vier, fünf Jahren die BIBLIOTHEK abgeschlossen ist, dann, so sagt Elmar Faber, liege eine Art DDR-Kulturgeschichte vor, die Auskunft über alle Lebensbereiche der DDR geben kann. Zugleich würde sie dazu beitragen, die eingangs genannte Frage nach der DDR-Literatur, welche Geltung sie hat und was von ihr bleibt, zu beantworten.

Damit die BIBLIOTHEK diesen Ansprüchen entsprechen kann, sammelt sie literarische Texte, die zwischen 1949 und 1990 entstanden sind und die die innere Konfliktlage der DDR dokumentieren. »Sie gestalten im Spannungsfeld eines utopischen Gesellschaftsmusters das Lebensgefühl einiger Generationen von Deutschen, die schicksalhaft in die europäische Entwicklung eingebunden waren.« (Verlagsprogramm) Wie das im Konkreten zu verstehen ist, lässt sich an den bisher erschienenen Titeln und deren Autoren ablesen. Da finden sich mit Becher, Neutsch, Kant oder Otto Autoren, die sich unmissverständlich zur DDR bekannten. Vertreten sind aber auch Autoren wie Hilbig, Müller, Schlesinger oder Endler, die die DDR völlig oder weitgehend verneinten. Entscheidend für die Auswahl der entsprechenden Texte sei, dass sie zugleich Auskunft geben über Tendenzen und Vielfalt der literarischen Handschriften in der DDR. Wenn die Bücher der BIBLIOTHEK dann einst Rücken an Rücken stehen, so meint Elmar Faber, werden sich daraus manche »dubiose Nachbarschaften« ergeben.

Die Bibliothek wird vorrangig aus Romanen und großen Erzählungen bestehen, wobei von jedem Autor nur ein Titel aufgenommen wird. Das muss zudem nicht unbedingt sein bekanntester oder verbreitetster sein. So ist etwa Christa Wolf nicht mit *Kindheitsmuster* vertreten, sondern mit

dem *Geteilten Himmel*. Oder von Hermann Kant wurde nicht auf die *Aula* zurückgegriffen, sondern auf das *Impressum*.

Dramatische Werke hingegen werden in der Bibliothek nur vertreten sein, wenn sie bestimmte Zeitumstände reflektieren oder für einen literarischen Zeitabschnitt relevant sind. Beispielhaft steht dafür Heiner Müller mit seinen Stücken *Der Lohndrucker* und *Die Umsiedlerin*. Die nunmehr 19 vorliegenden Bände gliedern sich dementsprechend in 15 Romane, zwei Bände Erzählungen und jeweils einen Band Dramatik und Essays. Insgesamt sind fünf Anthologien geplant. Neben den bereits vorhandenen sollen noch ein Band Lyrik und ein Band Reportagen folgen. Am Ende der Edition, so Elmar Faber, werde dann eine neu verfasste Geschichte der DDR-Literatur stehen.

Viele der in die BIBLIOTHEK aufgenommenen Texte haben eine komplizierte Editions-geschichte oder lösten nach ihrem Erscheinen heftige literarische, aber auch politische Kontroversen aus. Davon berichten die jedem Band beigegebenen Nachworte, verfasst von sachkundigen Literaturwissenschaftlern. Ausführlich dokumentieren und kommentieren sie die Werk- und Verlagsgeschichte des Buches. Dabei können deren Verfasser auf Archivmaterialien zurückgreifen, die ihnen zuvor nicht zugänglich waren. So lesen sich denn manche der Nachworte wie Krimis, meint Elmar Faber.

Für den leidenschaftlichen Büchermacher war es selbstverständlich, dass eine solche BIBLIOTHEK auch einer entsprechenden Ausstattung bedarf. Dafür konnte er den bedeutenden Buchgestalter Juergen Seuss gewinnen. Als Einbandmaterial für die fadengebundenen Buchblöcke kam natürlich nur Leinen in Frage. Und auch das Lesebändchen fehlt nicht. Dass bei dieser Buchqualität die einzelnen Bände nur zwischen 29 und 39 Mark kosten, ist angesichts heutiger Buchpreise eine bestaunenswerte Leistung. Darüber hinaus werden von jedem Band 300 Exemplare als Vorzugsausgabe gestaltet – in Halbleder, mit Schuber und einer Originalgraphik, die von bedeutenden bildenden Künstlern speziell für das jeweilige Buch geschaffen wurde. Dass ein Buch mit dieser Ausstattung seinen Preis hat (98 Mark), versteht sich von selbst.

Ob die DDR-BIBLIOTHEK letztlich 40 Bände oder einige mehr oder weniger umfassen wird, lässt Elmar Faber offen. Die BIBLIOTHEK lebt, so sagt er, sie müsse immer wieder neu gedacht, neu gelesen werden. So bleibt es denn auch für den Leser spannend, wie dieses verdienstvolle verlegerische Unternehmen einmal enden wird.

HORST NALEWSKI

Ein notwendiges Jubiläumsbuch

Ein Jubiläum folgt dem anderen: Stadt-, Landes-, Staatsjubiläen; Dichter-, Musiker-, Malerjubiläen; Erfinder- und Entdeckerjubiläen usw. usf. Würden wir sie übergehen, wären wir ärmer; denn historisches Bewusstsein braucht die Bausteine des Erinnerns; benutzen oder ausbeuten wir sie zu Zwecken, die ihnen fremd sind – ideologischen oder kommerziellen –, so beschädigen, gar zerstören wir sie und nehmen uns die Chance, geistig und emotional befördert zu werden.

Natürlich musste das Erinnern des 250. Geburtstags Johann Wolfgang Goethes in diesem Jahr ein besonderes Ereignis sein; sonst hätte Europa nicht die Stadt Weimar zur »Europäischen Kulturstadt 1999« gewählt. Stadt und Land waren in der Pflicht, und so ist die Optik der Kulturstadt, außen und innen, von der Patina der Zeit befreit, in neuen Glanz versetzt. Vom Bahnhof über die Weimarahalle bis zum Goethe-Zeit-Museum – um nur dies zu nennen. Die rund sechs Millionen Besucher aus aller Welt – das Doppelte der vorangegangenen Jahre – werden es wahrgenommen haben.

Im Foyer des Goethe-Museums kann man eine Unmenge und dennoch nur einen Bruchteil von Literatur zu Goethe und seiner Zeit bestaunen: Interessantes, Nützliches, Preiswertes, doch auch Kurioses, Nichtiges, Überteuertes. Außerhalb des Hauses stößt man – oftmals peinlich berührt – auf Geschmackloses, Kitschiges, Reißerisches, was alles so diese Spaß- und Kauf-Gesellschaft in »Kultur«-Zusammenhängen hervorbringt. Noch möchte man sich daran nicht gewöhnen. –

Es ist selbstredend bedauerlich, dass der hier anzuzeigende Band erst im September heraus gekommen ist; denn ich bin überzeugt, von den buchinteressierten Besuchern hätte nach einem selbst flüchtigen Blick in das Inhaltsverzeichnis des fast 400-Seiten-Buches zum Preis von nur 30 DM so mancher diese Publikation erwerben wollen.

Zugegeben, die Stadt und Weimar sind Gegenwart, und so erlebt sie jeder Besucher. Doch das Besondere und Unverwechselbare an diesem deutschen Ort ist seine Geschichte, zumindest die seit 300 Jahren. Sie allein dürfte der Anlass sein, die Stadt anzuschauen und aufzunehmen. Deshalb war es das präzise Anliegen des Herausgebers Werner Schubert, so wie im Titel angekündigt, »Einblicke« – nicht ein Kompendium – »in die

Geschichte einer europäischen Kulturstadt« vorzustellen. Er gewann dafür 14 Mitarbeiter, die zum Großteil seit Jahrzehnten forschend mit dieser Thematik beschäftigt waren und sind und in Weimar leben oder lebten. Einige von ihnen sind international renommiert. In fünf großen Kapiteln, die meist in jeweils fünf Unterkapitel gegliedert sind, wird ein langer Zeitraum ausgeschritten: Von der Siedlung zur Stadt / Weimar im Kurfürstentum und Herzogtum Sachsen / Im Zeitalter der Aufklärung / Von der Großherzoglichen Residenz zur Thüringischen Landeshauptstadt / Weimar in der Deutschen Demokratischen Republik. In der Mehrzahl handelt es sich um Originalbeiträge; einige wenige konnten anderswoher übernommen werden. Der Herausgeber hat den Versuch geleistet, die fünf Kapitel durch dicht-informative Zwischentexte zu verbinden, so dass dennoch etwas wie ein geschichtlich-kulturelles Kontinuum entstanden ist. Dokumentiert wird, fast beiläufig auch durch die Anmerkungen, die Fülle des besonders in den letzten 100 Jahren Erforschten, wozu wesentlich Forschungsergebnisse der letzten 50 Jahre gehören. So kann einer der Mitarbeiter in zugleich selbstbewusster und polemischer Akzentuierung konstatieren: »Die archivarischen, editorischen, literaturwissenschaftlichen, bibliothekarischen, museologischen, museumspädagogischen und restauratorischen Arbeiten, die der würdigen und angemessenen Pflege und Rezeption des klassischen Erbes dienen, waren größtenteils Lebensinhalt von Menschen, die engagiert um der Sache willen arbeiteten, an ihren alltäglichen Beschäftigungen Freude fanden und ihre Freude weitergeben wollten.

Wenn heute darüber absprechend geurteilt wird, braucht das die davon Betroffenen nicht zu interessieren, denn ihre Leistungen gehören längst der Geschichte an.«

Beiträge wie die von Konrad Kratzsch *Die Bibliothek in Weimar, Die fruchtbringende Gesellschaft*, von Paul Saupe *Pädagogische Signale aus und für Weimar*, von Egon Freitag *Wielands Stellung im klassischen Weimar und seine Erinnerungsstätten*, von Günter Arnold *Johann Gottfried Herders Vermächtnis in Weimar* und Helmut Holtzhauers 1968 für die *Neue Zürcher Zeitung* geschriebener Beitrag *Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar* sowie Hans Mayers fulminante und enorm aktuelle Rede *Goethe in unserer Zeit* von 1949, gehalten vor jungen Menschen im Deutschen Nationaltheater Weimar, sind Glanzstücke dieser Sammlung, die noch ergänzt werden durch höchst informative Aufsätze zum Bauhaus, zu Weimar in der Zeit des NS-Regimes und zur Weimarer Bibliotheca Faustiana.

Schön die Ergänzung durch Briefstellen Schillers 1787–1805: »Sonst ist hier alles wie immer«. und Goethes 1776–1832: »ich bin immer gern nach Weimar zurückgekehrt«. Und des Nachdenkens wert ist Goethes Diktum aus den *Maximen und Reflexionen*, festgehalten auf der Rückseite des Bandes: »Die gegenwärtige Welt ist nicht wert, daß wir etwas für sie tun; denn die bestehende kann in diesem Augenblick abscheiden. Für die vergangene und künftige müssen wir arbeiten: für jene, daß wir ihr Verdienst anerkennen, für diese, daß wir ihren Wert zu erhöhen suchen.«

Weimar. Einblicke in die Geschichte einer europäischen Kulturstadt. Im Auftrag der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen hrsg. von Werner Schubert. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 1999. 387 S.

LEIPZIGS NEUE 25–26/1999

CHRISTA HERBER

Brechts »Primadonna im proletarischen Gewandt«

Sabine Kebir stellt ihrer Helene-Weigel-Biographie *Abstieg in den Ruhm* in einer Vorbemerkung den Gedanken voran, dass »diese Biographie, wie auch die von Brecht, die Geschichte einer künstlerisch-intellektuellen Symbiose ist, wie sie im 20. Jahrhundert wohl nur noch zwischen Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre bestand«. Dem Anspruch, dies zu erörtern und zu belegen, kommt Kebir in weiten Teilen ihres Buches nach.

Neue interessante Aspekte gewinnt sie durch die Analyse bislang kaum bekannter Prägungen, die die Weigel mit der kosmopolitisch und aufklärerisch bestimmten Erziehung in der Wiener Eugenie-Schwarzwald-Schule erfuhr, die sie ab 1915 besuchte. Eugenie Schwarzwalds engste Freundin war die aus Dänemark stammende Schriftstellerin Karin Michaelis, die der Schülerin Weigel Ende 1917 ein Vorsprechen beim Direktor der Wiener Volksbühne vermittelte.

1925 hatte die Weigel bereits ihren künstlerischen Durchbruch in Berlin, in den Kritiken fanden sich Hinweise auf die bildhafte Verwandtschaft des Weigelschen Spielgestus mit den Plastiken Ernst Barlachs. Es ist sehr

erfreulich, dass Kebir mit sichtlicher Sympathie für ihre Heldin einen Berg Material zutage fördert, um aufzuzeigen, dass die Weigel bis Ende der 1920er Jahre bereits im expressionistischen Theater große Erfolge hatte.

Gerade weil sie die wirklich herausragenden Punkte von Weigels Karriere so klug erörtert, bleibt ihre Feststellung erstaunlich: »Keine Quelle gibt Auskunft, warum Brecht und Weigel am 10. April 1929 [...] doch in den bürgerlichen Ehestand getreten sind.« (S. 64.) Dass Brecht am gleichen Tage die Neher vom Bahnhof abholte, wird doch zum Beispiel die Existenz des gemeinsamen Sohnes Stefan nicht etwa aufwiegen. Auch Helene Weigels Traditionsbewusstsein im Hinblick auf jüdisches Familienleben hatte Brecht bereits erkannt

Zuzustimmen ist Kebir unbedingt, wenn sie schreibt: »Dass die Weigel bei Brecht bleiben bzw. immer zurückkehren wird, hat mehrere Gründe. Keinesfalls beruhte das auf traditioneller weiblicher Unterwerfungshaltung, vielmehr auf einer Art dialektischer Listigkeit [...] Früh hat sie gehäht und bald durch eigene Experimente bestätigt gefunden, dass man niemand festhält durch Festhalten – sondern eher durch Loslassen.« (S. 59.)

Wie nicht anders zu erwarten, erweist sich die Analyse der Vielschichtigkeit des Spiels der Weigel als schwierig. Kebir versucht, hier zu differenzieren, indem sie mit folgender Beschreibung arbeitet: »Die jüdischen Züge ihres Gesichts, die österreichische Sprachfärbung und der erlernte asiatische Habitus sorgten als eine Art lingua franca des Theaters dafür, dass trotz des genauen sozialen Ausdrucks ihre Mutterrollen den Charakter des Universellen bekamen.« Besonders beschäftigt Kebir das Problem der Distanzierung, sie hält viele sehr gute Beobachtungen fest. So unterscheidet sie auch das Spiel von Helene Weigel und Therese Giehse, das Spiel der Letzteren sei unter anderem durch Humor und Ironie erzählend und distanziert gewesen, weit weniger stilisiert als das der Weigel. In der Distanzierung hingegen hätte sie diese übertroffen. Kebir wörtlich: »Der Giehse passierte es nicht, beim eigenen Spiel zu weinen.« (S. 215.) Wenn man das Habitus-Problem wie bei Kebir fasst (der Begriff »erlernter asiatischer Habitus« erscheint auf Seite 9 und wird durchgehend verwendet), wäre dann im Falle der Giehse womöglich ein süddeutscher Habitus zu benennen? Meines Erachtens ist die Begriffswelt der Brechtschen Verfremdungstheorie hier am ehesten für eine Analyse geeignet.

Den Exilteil des Buches leitet Kebir mit grundsätzlichen Betrachtungen ein. Sie wendet sich gegen landläufige Vorstellungen von den 15 Exiljahren des Brecht-Clans (mit Brecht reisten zwei Geliebte) und betont, dass

die meisten Kommentatoren sich heutzutage nicht klarmachen, dass im Exil Sexualität und Eifersucht gedämpft wurden durch Lebensangst und Solidarität (ebenda). Besonders in diesem Kontext möchte ich anmerken, dass mir der Begriff »Salon der Weigel« nicht verwendbar erscheint, dieser Begriff taucht auf Seite 113 auf: »Die Weigel unterhielt – ganz wie ihre Mentorinnen Eugenie Schwarzwald und Karin Michaelis – einen Salon, in dem es täglich Abendgäste, oft aber auch länger weilenden Besuch gab.« Kebir behält ihn bei, selbst für die Partys der Weigel in den USA.

Es ist möglich, dass Kebir die Salon-Kultur in ihrer spezifisch feminin-exklusiven Ausprägung nicht im Hinterkopf hat, es kann aber nicht übersehen werden, dass bei Brechts Betriebsamkeit oft eine eigentümliche Bedrückung und Lähmung in der Atmosphäre auftrat. Während Brecht mit seinen Gästen ausgiebig über Politik und Kunst debattierte, saß die Weigel oft schweigend dabei oder verharrte draußen in ihrer Absonderung, darauf wartend, dass die Besucher sich verabschiedeten.

Sehr schön – das sei betont – der DDR-Teil. Kebir wäre nicht Kebir, wenn sie nicht auch hier noch Traditionen der Wiener Schwarzwaldschule entdeckt hätte: »Weigels Intendantenzimmer hatte etwas von Eugenie Schwarzwalds stets offenem Direktionszimmer.« (S. 308.)

Sabine Kebir: Helene Weigel. Abstieg in den Ruhm. Eine Biographie. Mit 28 Abb. Berlin: Aufbau-Verlag 2000. 425 S.

KLAUS PEZOLD

»Welch sonderbares Geschick diese library hat!«
Mehrere Generationen MEGA-Bearbeiter haben
sich um seine Aufklärung bemüht

Der neue MEGA-Band *Die Bibliotheken von Karl Marx und Friedrich Engels. Annotiertes Verzeichnis des ermittelten Bestandes* gilt offiziell als »Vorauspublikation« zu Band 32 der vierten Abteilung. Mit ihm soll die Erfassung aller Exzerpte, Notizen und Marginalien aus der Hinterlassenschaft von Marx und Engels abgeschlossen werden. Was dann einmal vorliegen wird, kann der interessierte Leser heute schon erahnen. Denn bei jedem Titel ist genau vermerkt, wo Lesespuren der beiden zu finden sind: »textliche Marginalien« wie Worte, Buchstaben sowie Ausrufe- und Fragezeichen oder »graphische Marginalien« wie An- und Unterstreichungen. Dies ist bei 830 Titeln auf insgesamt nahezu 40 000 Seiten der Fall. Ein Beispiel dafür, wie intensiv Marx diese aktive Lektüre betrieben hat, sind etwa die zahlreichen Marginalien in seiner Ausgabe der Werke von Jonathan Swift. Ihre Erschließung wird mit Sicherheit auch die Frage, welche Bedeutung literarische Texte für seinen Erkenntnisprozess gehabt haben, in ein neues Licht rücken.

Bei all dem ist zu beachten, dass sein eigener »bookstall« als Arbeitsinstrument und Werkstatt für Marx immer nur eine Ergänzung zu seinen ausgedehnten Bibliotheksstudien darstellen konnte. Einerseits stand ihm in London mit dem British Museum die modernste Bibliothek ihrer Zeit zur Verfügung, andererseits stießen seine Möglichkeiten, Bücher zu sammeln, finanziell und räumlich auf enge Grenzen. Zudem hatte die erzwungene Emigration nach der Niederlage der Revolution von 1848/1849 zu schmerzhaften Verlusten auf diesem Gebiet geführt. Die in Köln zurückgelassenen Bücher gelangten erst Anfang 1861 unter großen Schwierigkeiten – und dazu noch unvollständig – wieder in Marx' Besitz. An Engels schrieb er am 27. Februar: »Die Kölner haben schön mit meiner Bibliothek gewirtschaftet. Den ganzen Fourier gestohlen, ditto Goethe, ditto Voltaire und, was mir das Scheußlichste, die ›Économistes du 18 siècle‹ (ganz neu, kosteten mir an 500 frs.) und viele Bände der griechischen Klassiker, viele einzelne Bände von anderen Werken.«

Nicht alle diese Verluste ließen sich ersetzen. Doch wurde die Bibliothek in den Folgejahren wesentlich erweitert. Nach dem Tod von Wilhelm

Wolff erbt Marx 1864 dessen 264 Titel umfassende Büchersammlung; in zunehmendem Maße erhielt er Widmungsexemplare anderer Autoren; besonders wichtige Titel wurden von Buchhändlern beziehungsweise Antiquariaten bezogen. Eine beachtliche Spezialsammlung stellten die mehr als 100 russischsprachigen Titel dar, die Marx 1881/1882 in einer gesonderten Aufstellung erfasst hat. Parallel dazu fand sich in Engels' Nachlass eine über 150 Titel umfassende Militaria-Sammlung – hier legt der Buchbestand Zeugnis ab, welche speziellen Erkenntnisinteressen bei beiden Freunden bestanden. Die Rangliste der in ihren Bibliotheken zusammengekommen am häufigsten vertretenen Autoren unterstreicht demgegenüber ihre gemeinsamen geistigen Wurzeln: an erster Stelle steht mit 16 Einzeltiteln Robert Owen, an zweiter mit 15 Bruno Bauer.

In einem weiteren Brief an Engels vom Februar 1861 hatte Marx von seiner auf dem langen Weg von Köln nach London gebeutelten Bibliothek gesagt: »Welch sonderbares Geschick diese library hat!« Damals konnte er nicht ahnen, dass dies nur ein bescheidenes Vorspiel zu jener Odyssee gewesen war, die den von ihm und Engels hinterlassenen Büchern bevorstand. Nach Marx' Tod wurde seine Bibliothek aufgelöst, da Engels nur deren wichtigste Teile übernehmen konnte. Andere Bücher erhielten die Töchter Eleanor und Laura beziehungsweise langjährige Gesinnungsfreunde von ihm. Engels wiederum vererbte seinen, um den Hauptteil der Bibliothek seines Freundes vermehrten Buchbesitz – 27 Bücherkisten! – der SPD für ihr Parteiarchiv. Dort behandelte man diesen aber nicht als geschlossene Sammlung, sondern wie gewöhnliche Zugänge, was die spätere Identifizierung ihrer Herkunft sehr erschwert hat. Begonnen wurde damit in den 1920er Jahren durch den Gründungsdirektor des Moskauer Marx-Engels-Instituts Rjazanow und seinen Vertrauensmann, den seit 1922 in Berlin lebenden russischen Sozialdemokraten Nikolajewskij. Bis 1929 waren etwa 1130 Titel als Bücher aus den Privatbibliotheken von Marx und Engels identifiziert. Doch dann kam das Jahr 1933. Welche abenteuerlichen Irrfahrten der Bücher durch die Machtergreifung der Nazis und den Zweiten Weltkrieg ausgelöst worden sind, kann hier nur angedeutet werden: Beschlagnahme eines großen Teiles durch die Nazis, Aufteilung auf verschiedene Archive und Bibliotheken, Rettung anderer Teile nach Amsterdam, von wo aus sie 1944 wieder nach Hitlerdeutschland zurückgeschafft wurden, und schließlich die Requirierungen durch Trophäenkommissionen der Sowjetarmee (zum Beispiel in der Preußischen Staatsbibliothek) – all das hat dazu geführt, dass sich die nun nachgewiesenen erhaltenen Bücher aus dem Besitz von

Marx und Engels auf mehr als 20 Standorte in verschiedenen Ländern verteilen.

Diese werden ebenso bei jedem Titel vermerkt wie die sichere oder wahrscheinliche Provenienz aus der Bibliothek von Marx oder von Engels beziehungsweise aus einer von beiden. Damit haben die in den 1950er Jahren auf Anregung von Bruno Kaiser wieder aufgegriffenen Bemühungen um eine Rekonstruktion dieser bedeutenden Gelehrtenbibliotheken aus dem 19. Jahrhundert durch die mit kriminalistischer Akribie betriebene Arbeit der heutigen MEGA-Bearbeiter zu einem beeindruckenden Ergebnis geführt. Für etwa zwei Drittel ihres geschätzten Umfangs von 2100 Titeln in 3200 Bänden konnte ein sicherer Nachweis erbracht werden, auf die Aufnahme von über 300 als dubios eingeschätzten Exemplaren wurde verzichtet.

Die Anordnung der Titel erfolgt in alphabetischer Reihenfolge und nicht wie bei manchen anderen Bestandsverzeichnissen bedeutender Personalbibliotheken nach Wissensgebieten. Wie klug diese Entscheidung der Herausgeber gewesen ist, belegt die im Anhang beigefügte »Aufgliederung der verzeichneten Titel nach Wissens- und Sachgebieten«. Diese kann zwar dem Benutzer in bestimmten Situationen die Orientierung erleichtern, sie zeigt aber zugleich, wie problematisch die Zuordnung des einzelnen Titels mitunter sein kann. Wesentlich erhöht wird sowohl der wissenschaftliche Wert des Bandes als auch das mit ihm verbundene Lesevergnügen durch die von Manfred Neuhaus und Hans-Peter Harstick verantwortete, reichlich 100 Seiten umfassende Einführung. Ihre Verfasser stellen auf spannende Weise den kriminalistischen Gang der Untersuchungen dar, die zu dem vorgelegten Ergebnis geführt haben. Zugleich bieten sie eine wissenschaftsgeschichtliche Abhandlung zum Umgang mit Gelehrtenbibliotheken aus dem 19. Jahrhundert, wobei sie mit großer Souveränität Marx und Engels den ihnen in diesem Kontext zukommenden Rang bestätigen.

Man sollte sich nicht entgehen lassen, diesen Band der MEGA bald einmal in einer Bibliothek in die Hand zu nehmen!

Karl Marx, Friedrich Engels: Gesamtausgabe (MEGA). IV. Abteilung. Bd. 32. Die Bibliotheken von Karl Marx und Friedrich Engels. Annotiertes Verzeichnis des ermittelten Bestandes. Bearbeitet von Hans-Peter Harstick, Richard Sperl und Hanno Strauß. Berlin: Akademie Verlag 1999. 738 S.

KLAUS PEZOLD

Adolf Muschg resümiert Erfahrungen seiner Generation

Ein neuer Roman von Adolf Muschg kann mit dem Interesse vieler Leser rechnen. Gehört der 1934 geborene Autor doch seit den 1970er Jahren zu den international be- und geachteten Repräsentanten der deutschsprachigen Literatur aus der Schweiz. Neben Erzählungen wie den *Liebesgeschichten* von 1972 waren es vor allem die Romane *Albissers Grund* (1974) und *Baiyun oder die Freundschaftsgesellschaft* (1980), die – hierzulande durch Volk und Welt bekannt gemacht – diesen Ruf begründet haben. Sie zeigten einen Erzähler mit hoher Sprachkultur und einem ausgeprägten psychologischen Einfühlungsvermögen, den die Konfrontation mit der 68er Bewegung politisiert hatte. Und der nun seinen kritischen Blick sowohl auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in seiner Welt als auch auf die eigene Prägung durch die ungebrochene kleinbürgerliche Tradition seines Herkommens richtete. Dies ging einher mit einem vielseitigen Engagement in der Öffentlichkeit: dem Einsatz für die Gründung der »Gruppe Olten«, einer linken schweizerischen Schriftstellervereinigung, der Kandidatur als Vertreter der Sozialdemokratischen Partei für den Ständerat oder der Mitarbeit in der Kommission für die Erneuerung der Schweizer Bundesverfassung.

All das muss bei der Lektüre des neuen Romans mitbedacht werden. Denn dieser fragt nicht zuletzt danach, was von jener Aufbruchstimmung am Ende des Jahrhunderts geblieben ist. Die Hauptfigur Sutter (wie ihn seine Frau genannt hat) darf nicht als autobiographisch gemeint missverstanden werden, aber dass Muschg sein Geburtsjahr auf sie überträgt, verweist nachdrücklich auf eine gemeinsame Generationserfahrung. Zudem befindet sich Sutter als langjähriger Gerichtsreporter, der sich durch kritische Auseinandersetzung mit der Rechtspflege einen Namen, aber nicht nur Freunde gemacht hat, in einer der des Schriftstellers ähnlichen Lage. Die Romanhandlung setzt im November 1999 ein, fünf Wochen nach dem Freitod seiner Frau. Sie war an Darmkrebs erkrankt, den sie nicht behandeln lassen wollte, und hatte sich der letzten Phase des Verfalls durch ein selbst gewähltes Ende im Silser See entzogen.

Für den Zurückgebliebenen ein Anlass, nicht nur den Nachlass, sondern vor allem auch seine Erinnerungen zu ordnen. Verstärkt wird dieser Impetus durch eine Reihe mysteriöser Vorkommnisse, die in einem

Mordanschlag auf Sutter gipfeln. Wie schon in früheren Romanen nutzt Muschg Krimi-Elemente, ohne deshalb dieses Genre direkt zu bedienen. Sie sind für ihn Auslöser von Reaktionen seiner Figuren, die Zugang zu tieferen Schichten ihrer Psychologie eröffnen. Im persönlichen Bereich verweisen die Erinnerungen Sutters auf Beziehungsprobleme aller Art, auf die Grenzen der Kommunikation selbst in einer harmonischen Ehe, die durch »eine gemeinsame Kultur der Diskretion« geprägt war. Im gesellschaftlichen Umfeld konstatieren sie den allgemeinen Abfall von den alternativen Idealen seiner Generation aus den 1970er Jahren zugunsten von Erfolg und Karriere in der »real existierenden« Welt. Deren Zustand bringt eine Romanfigur auf die Formel, »sie ist nicht nur beschissen«, sie »will auch noch betrogen sein«.

Anregend machen die Lektüre des Romans in erster Linie die genau beobachteten Details psychologischer wie sozialer Natur, die Muschg aus der Perspektive seines Helden vorführt. Weniger geglückt ist der Versuch, Sutters Geschichte zu dramatischen Momenten zu verhelfen.

Anfang der 1990er Jahre war es ihm gelungen, mit seinen Artikeln den Ausgang eines spektakulären Prozesses gegen eine Frau kalmückischer Herkunft zu beeinflussen, die ihren aus der DDR stammenden Ehemann getötet hatte. Nun schlägt der Eingriff in ein fremdes Schicksal auf ihn selbst zurück, wobei es zu einer solchen Häufung von Zufällen und Überhöhungen kommt, dass die innere Glaubwürdigkeit des Romans darunter leiden muss.

Adolf Muschg: Sutters Glück. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. 335 S.

LEIPZIGS NEUE 4/2001

DIETMAR ENDLER

Eulogius – eine zutiefst tragische Gestalt

Am 15. Dezember 1793 wurde der deutsche Jakobiner Eulogius Schneider, seit einigen Monaten öffentlicher Ankläger des elsässischen Revolutionsgerichtes, in Straßburg auf dem Markt an den Pranger gestellt; am 2. April 1794 starb er, von Jakobinern verurteilt, in Paris unter der Guillotine.

In die erregende Schilderung dieses Leidensweges, der mühseligen Überführung nach Paris und der wochenlangen quälenden Haft wird zugleich das bewegte Leben dieses Mannes hereingeholt, der der Sohn eines kleinen fränkischen Weinbauern war, in Würzburg Theologie studierte, nach der Relegierung in ein Franziskaner-Kloster eintreten musste, dann Hofprediger beim Herzog in Stuttgart und später Professor der Schönen Wissenschaften in Bonn wurde, der Aufklärer, Dichter und Freigeist war, ständig im Konflikt mit Herrschenden und Konventionen. Er hatte den Sturm auf die Bastille begrüßt, ging 1791 nach Straßburg, um für die Freiheits- und Gerechtigkeitsideale der Revolution zu streiten, wurde zu einem Führer der Jakobiner im Elsass, zog 1793 mit einer fahrbaren Guillotine durch das Land, um die Feinde der Revolution zu vernichten, wurde zum Werkzeug der Terreur und schließlich – desillusioniert – ihr Opfer

Dargeboten wird das Geschehen durch einen vom Autor eingesetzten Erzähler, der vier Jahrzehnte nach Eulogius' Tod dessen Aufzeichnungen sowie Aufzeichnungen und Briefe von dessen Freunden und Gegnern ordnet, kommentiert und mit eigenen Erinnerungen sowie mit Beobachtungen zur weiteren nachrevolutionären Entwicklung ergänzt, um »die Geschichte seines Freundes« fernab jedes Denkens in »Schwarz-Weiß-Kategorien« aufzuschreiben. Eine Fülle von einprägsamen Schicksalen, von Ereignissen, Begegnungen, scharfsinnigen Disputen und Massenszenen an unterschiedlichsten Handlungsorten werden zu einem faszinierenden Roman-Ganzen verwoben, in dem sich die Eulogius-Figur in kräftigen Konturen und zugleich facettenreich abhebt.

Mit seinem Eintreten für politische, für soziale und nationale Befreiung, in seiner Hingabe für revolutionäre Ziele, die bis zur Beschädigung der eigenen Integrität und zum moralischen Fall führt, nicht zuletzt mit seinen Leidenschaften ist dieser Eulogius eine zutiefst tragische Gestalt, die zum Nachdenken über Wege, Irrwege und Scheitern sozialer

Befreiungsbestrebungen auch in unserer Zeit und zu einer differenzierenden Sicht auf die Geschichte herausfordert.

Michael Schneider, Professor an der Filmakademie in Ludwigsburg, wurde unter anderem bekannt mit der Untersuchung *Das Ende eines Jahrhundertmythos. Eine Bilanz des Staatssozialismus* und mit der Novelle *Das Spiegelkabinett*. Die zentrale Gestalt dieses neuen historisch-biographischen Romans geht auf den authentischen deutschen Jakobiner Eulogius Schneider zurück. Der Roman überzeugt auch mit seiner klaren Sprache, mit den lebhaften, geschliffenen Dialogen der Figuren sowie mit vorzüglichen kulturhistorischen Schilderungen. Er besitzt einen Vorzug, der manchen Romanschreibern heute nicht mehr wichtig erscheint – er vereint die spannende Handlungsführung mit der geistigen Spannung anspruchsvoller Dispute und Reflexionen.

Michael Schneider: Der Traum der Vernunft. Roman eines deutschen Jakobiners. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 2001. 629 S.

LEIPZIGS NEUE 14/2001

GÜNTER MIETH

Eine Ohnmacht, die die Erinnerung nicht löscht

Die Ohnmacht, Jorge Semprúns zweiter Roman, der in französischer Sprache schon 1967 erschien, wurde nunmehr als letztes seiner Werke ins Deutsche übertragen. Seit seinem ersten Werk, *Die große Reise*, das seit 1964 in deutscher Sprache vorliegt und in dem die Deportation des Autors in das KZ Buchenwald gestaltet ist, gehört er zu den international anerkannten Schriftstellern. Seine eindrucksvolle Biographie, die in seinen Romanen immer wieder durchschlägt, ist in ihren wichtigsten Stationen in jedem einschlägigen Lexikon nachzulesen. Dem Leipziger Publikum wird seine Persönlichkeit spätestens seit seinem Auftritt – nach der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels – im Alten Rathaus am 20. Oktober 1994 in Erinnerung sein. Nicht verschwiegen sei, dass der Rezensent ihm schon 1989 begegnet ist: anlässlich der gemeinsamen Ehrenpromotion der Universität Lumières in Lyon. Damals war er spanischer Kulturminister.

Nunmehr liegt dank Suhrkamp sein gesamtes Werk in deutscher Sprache vor. Auch *Die Ohnmacht* bedarf der besonderen Aufmerksamkeit.

Wenn man dieses Buch mehrfach liest – und dies ist durchaus zu empfehlen –, entdeckt man immer neue Schichten, Aspekte, Perspektiven in ihm; es erfordert also keineswegs nur eine einfache Lektüre, obschon ihm permanente Spannung innewohnt. Da gibt es die reale, sich um den Sturz aus dem Zug am 6. August 1945, der in einer »Ohnmacht« endete, rankende Handlung. Da gibt es von Beginn an die psychischen Folgen, die diese Ohnmacht für das Gedächtnis und die Erinnerung ausgelöst hat. Auf diese Weise wird assoziativ Vergangenheit und Gegenwart in die Geschichte geholt: die Widerstandsarbeit in Frankreich mit den Folterungen durch die Gestapo, der Aufenthalt im KZ Buchenwald und der Abwurf der Atombombe auf Hiroshima genau an dem Tage, da die Hauptfigur aus einem Vorortzug von Paris stürzte. Aber auch die Kindheit wird erinnert und die illegale Arbeit in der Heimat Spanien unter Franco. Das alles hat natürlich mit der Autobiographie Jorge Sempruns zu tun, freilich ohne dass hier ein autobiographischer Bericht gegeben würde. Mit der Aufspaltung der Hauptfigur in Manuel und den Erzähler und der sich daraus ergebenden wechselnden Erzählperspektive, mit den Unwägbarkeiten des Gedächtnisses und der Erinnerung wird die Wirklichkeit – so kann man wohl sagen – ins gleichsam Irreale erhoben. Nichtsdestotrotz geht es keineswegs um von der Realität losgelöste Phantasmen. Thematisiert werden auf höchst eindrucksvolle Weise existentielle Themen wie etwa der reale oder erzählerische Tod. Dies geschieht freilich nicht mit Hilfe der Montagetechnik oder der eingesprengten Reflexion, sondern alles ist immer existentiellpsychologisch begründet. Darin besteht vielleicht überhaupt der Reiz des Buches: konkrete geschichtliche Realität wird in höchst individueller, zeitlich genau fixierbarer Verfassung aufgehoben. Dass dabei die Wirklichkeit selbst ins Gleiten gerät, weist nicht nur auf die reale Ohnmacht der Hauptfigur hin, sondern wohl auch auf die geschichtlich erfahrene Ohnmacht des Erzählers. Was aber bleibt, ist das Gedächtnis, ist die Erinnerung an eine Epoche, in der der Mensch im Innersten zerrissen war. Da die menschliche Entfremdung immer noch nicht aufgehoben ist, ergeben sich vielfältige »Lesarten« dieses Buches. Es kann nur auf das wärmste zur Lektüre empfohlen werden und wäre einer eingehenden Analyse würdig.

Jorge Semprun: Die Ohnmacht. Roman. Aus dem Franz. von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. 197 S. (Bibliothek Suhrkamp. Bd. 1339).

KLAUS PEZOLD

Freude über ein lange erwartetes Nowotny-Buch

Spätestens seit 1998, dem Jahr des 65. Geburtstages von Joachim Nowotny, wusste man, dass der Autor an einem größeren epischen Projekt zu »Kindheitserinnerungen« arbeitete (siehe LN 6/98 und 12/98). Doch bereits 1985, beim Erscheinen des Erzählungsbandes *Schäfers Stunde*, hatte sich eine derartige Schreibabsicht angedeutet. Zwei Geschichten daraus, *Kurzer Weg* und *Unsichere Entfernung*, erzählten im Präsens Episoden aus der Kindheit des Autors in der Endphase des Zweiten Weltkrieges. Und das bedeutete eine Wiedergabe seiner damaligen Erlebnisse und Empfindungen, ohne diese nachträglich aus späterer historischer Einsicht zu kommentieren oder gar zu korrigieren. In einem Interview hatte Nowotny 1985 hierzu angemerkt: »Das Schreiben über Kindheit und Jugend betrachte ich als eine Möglichkeit, Vereinfachungen entgegenzutreten, die sich im Laufe der Zeit beim Betrachten der damaligen Umstände ergeben haben.«

Als Rezensent des Erzählungsbandes für die »Leipziger Volkszeitung« meinte ich damals, der »Autor sollte darin bestärkt werden, diese Linie in seinem Schaffen fortzusetzen und vielleicht zu einem Roman seiner Kindheit und Jugend ausbauen«. Nun – ein Roman, wie der Literaturhistoriker vorschnell spekuliert hatte, ist es nicht geworden. Aber der Ansatz von damals erscheint folgerichtig weitergeführt und vertieft, die gewählte Erzählform der eher lockeren Verbindung einzelner Episoden erweist sich als Stoff und Anliegen adäquat.

Die Erzählung setzt im Moment der Heimkehr in das von letzten Kriegshandlungen versehrte Heimatdorf ein, dessen Bewohner vor der heranrückenden Roten Armee noch »auf den Treck gegangen« waren. Der autobiographische Ich-Erzähler ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz zwölf Jahre alt. Und sie endet mit dem Erlebnis der ersten Tanzveranstaltung des 15jährigen Lehrlings Silverster 1948, umfasst also genau die Zeit zwischen Kindheit und Erwachsenwerden mit ihren spezifischen Erfahrungen und Konflikten. Zugleich aber ist es die Zeit eines sich unter Schwierigkeiten langsam normalisierenden Lebens im Frieden, über dem jedoch immer noch die Schatten des gerade erst Vergangenen liegen. Nowotnys Erzählerfigur ist hiervon in einem besonderen Maße betroffen. Gunda, die sympathische Fremde, »noch Mädchen, schon Frau«, die heimliche Liebe

des Jungen, der ein Mann werden möchte, wird auf eine erschreckende Weise von dieser Vergangenheit eingeholt. Ein dissonanter Schlussakkord, der den Leser, falls er die schlimmen Kriegsbilder vom Anfang der Erzählung schon verdrängt haben sollte, wieder nachdenklich werden lässt. Die vom Autor gezeichnete Welt seiner Kindheit und Jugend wird also keineswegs nostalgisch verklärt. Doch wird sie in vielen Details liebevoll und mit feinem Humor geschildert. Gestalten wie die Großmutter und der Großvater prägen sich dem Gedächtnis ein. Eine sparsame, aber gerade deshalb besonders wirkungsvolle Verwendung des oberlausitzer Dialekts tut ein Übriges, um den von seinen Lesern so geschätzten Nowotny-Ton zu erzeugen. Die zahlreich zur Buchpremiere des Verlages Faber & Faber erschienenen Freunde des Autors haben es sichtlich genossen, ihn wieder hören zu dürfen.

Joachim Nowotny: *Als ich Gundas Löwe war*. Leipzig: Faber & Faber 2001. 204 S.

LEIPZIGS NEUE 20/01

KLAUS PEZOLD

Scharfsichtige Analyse und spannende Erzählung. Der Brecht-Biograph Werner Mittenzwei über 55 Jahre Literatur und Politik in Ostdeutschland

Für den Abschluss seines großen Editions-Vorhabens »Die DDR-Bibliothek« hat der Verlag Faber & Faber Leipzig eine »neu verfasste« Geschichte der DDR-Literatur angekündigt. Auf dem Weg dahin hat er nun ein wichtiges Etappenziel erreicht. Denn mit dem gerade erschienenen umfangreichen Buch von Werner Mittenzwei *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945–2000* ist ein großes Stück jener Grundlagenforschung geleistet worden, die eine unabdingbare Voraussetzung für jede spätere literaturgeschichtliche Zusammenschau darstellt. Indem Mittenzwei »Geschichte und Schicksale« der »literarischen Intellektuellen in der DDR« erzählt, entwickelt er gleichsam den roten Faden

dieser künftigen Literaturgeschichte. Und er gibt damit zugleich ein Niveau der geistigen Durchdringung des Stoffes vor, das von nun an nicht wieder unterschritten werden darf.

Die von Mittenzwei erbrachte Leistung basiert auf der glücklichen Verbindung mehrerer günstiger Faktoren. Zum einen war hier einer am Werk, der sich durch sein früheres wissenschaftliches Œuvre wie die große Brecht-Biographie längst als Meister seiner Zunft ausgewiesen hatte. Zum anderen entstand das Buch auf einer gründlich genutzten neuen Materialbasis. Nach 1990 öffentlich zugänglich und zitierbar gewordene Archivbestände sowie autobiographische Darstellungen wichtiger Zeitzeugen ergaben Hintergrundinformationen, die bekannte Ereignisse und Entwicklungen in ein neues Licht rücken. Und schließlich ist die Perspektive, aus der sich der Autor seinem Gegenstand genähert hat, nicht die eines distanzierten Historikers aus einer anderen Welt, sondern die eines Mitbeteiligten und -betroffenen. 1927 geboren, gehört Werner Mittenzwei selbst zu jener Generation literarischer Intellektueller der DDR, deren produktive Biographie 1945 in Ostdeutschland begann und die dann alle Höhen und Tiefen der Folgezeit bis zum Ende des 20. Jahrhunderts durchlebt hat. Hinzu kommt, dass er wie kaum ein anderer DDR-Literaturwissenschaftler als Mitglied sowohl der Akademie der Wissenschaften als auch der der Künste enge Arbeits- und Diskussionskontakte zu Schriftstellern und Theaterschaffenden gehabt hat. All das trägt dazu bei, seinem Text bei aller Wissenschaftlichkeit der Argumentation über weite Strecken den Charakter farbiger Erzählung zu verleihen.

Die chronologisch angelegte Darstellung der Beziehungen zwischen Literatur und Politik seit 1945 beleuchtet die besondere Ausprägung des alten Gegensatzes zwischen Geist und Macht unter den spezifischen Bedingungen im Ostteil Deutschlands. Dabei mischen sich im Detail absurde und tragische Momente. Denn nicht nur, dass dieser Gegensatz offiziell stets gelehrt wurde, es hätte ihn eigentlich auch nicht geben müssen. Sowohl die aus dem antifaschistischen Exil in die spätere DDR zurückgekehrten Autoren wie Becher, Brecht oder Hermlin als auch die meisten Vertreter der ersten hier zum Schreiben gekommenen Autorengeneration wie Christa Wolf, Heiner Müller oder Volker Braun waren in ihrer Grundhaltung Sozialisten. Doch die Machtinteressen der Sowjetunion, die der im stalinschen Apparat herangebildete Wladimir Semjonow wie »ein römischer Prokonsul« wahrnahm, und die der von Walter Ulbricht geprägten Führung der SED, zielten auf Disziplinierung der Intellektuellen, anstatt ihrem Anspruch auf gesellschaftliche Mitgestaltung Raum zu geben. Die

zu diesem Zweck veranstalteten Kampagnen wie die Formalismus-Debatte in den frühen 1950er Jahren oder das 11. Plenum von 1965 wirken nachträglich, da nun ihre Hintergründe bekannt gemacht werden können, wie spannende, aber zugleich äußerst deprimierende Polit-Krimis.

Mittenzwei analysiert, wie sich die literarischen Intellektuellen im Spannungsfeld zwischen Erfahrungen dieser Art und ihrer grundsätzlichen Parteinahme für den sozialistischen Versuch in der DDR (und nicht zu vergessen: gegen die Bundesrepublik der restaurativen Adenauer-Ära!) zu behaupten versuchten. Er sieht die gefährlichen Konsequenzen einer Rezeption des Marxismus unter den Bedingungen der Nachkriegszeit, als der »Glaube an die menscheitsbewegende Idee des Sozialismus« über »die kritische Methode« triumphierte. Er zeigt aber auch, welches Widerstandspotential gegen stalinistischen und poststalinistischen Dogmatismus sich zu den verschiedensten Zeiten innerhalb der literarischen Intelligenz entwickelt hat. Besonders eindringlich zu belegen ist dies mit Blick auf die Jahre 1953 bis 1956, für die der Autor eine »Oppositionsbewegung« konstatiert, »die wesentlich von Intellektuellen getragen wurde« und innerhalb derer sich »Bertolt Brecht, Johannes R. Becher, Wolfgang Harich und Anton Ackermann mit Menschen unterschiedlicher Gesinnung zusammenfanden«. Eine streng vertrauliche ZK-Analyse »der Feindtätigkeit innerhalb der wissenschaftlichen und künstlerischen Intelligenz« von 1957, »eine ebenso gründliche wie denunziatorische Darstellung, die fast ausschließlich Personen der sozialistisch orientierten Intelligenz umfasste«, belegt, wie ernst Walter Ulbricht diese Opposition nahm, gegen die er dann ja auch mit drakonischen Maßnahmen vorging. In diesem Zusammenhang verweist Mittenzwei nicht zuletzt auf die besonders schwer wiegenden Folgen dieser »Ausschaltung der Reformwilligen« für die Universität Leipzig.

So wie hier am Beispiel der 1950er Jahre skizziert, gelingt es dem Autor auch mit Blick auf die erste Nachkriegszeit und die 1960er und 1970er Jahre, die jeweils für sein Thema relevanten Ereignisse und Personen so komplex wie nötig und so differenziert wie möglich vorzuführen. Er kommt dabei zu neuen, teilweise überraschenden und mitunter sicher auch manchen Widerspruch hervorrufenden Urteilen, was die Lektüre jedoch nur noch anregender macht. Einen generelleren Einwand möchte ich allerdings gegenüber der Darstellung der 1980er Jahre erheben. Auch diese enthält kluge Analysen – so die der Prenzlauer-Berg-Szene – und benennt wichtige Konflikte innerhalb oppositioneller Strömungen. Es verwundert aber, dass Ereignisse unberücksichtigt bleiben, die damals in der

Öffentlichkeit und ganz besonders in Kreisen der Intelligenz eine große Resonanz gefunden haben. Und zwar, weil mit ihnen – letztlich allerdings illusorische – Hoffnungen auf ein Aufbrechen verkrusteter Strukturen verbunden wurden: die von Stephan Hermlin initiierte Begegnung deutscher Schriftsteller aus Ost und West zur Friedensförderung und das gemeinsame Papier von SED und SPD *Der Streit der Ideologien und die gemeinsame Sicherheit*.

Mit den beiden letzten Kapiteln seines Buches und einem Epilog stellt sich Werner Mittenzwei den Erfahrungen der 1990er Jahre, den »Demütigungen« und »neuen Möglichkeiten«, die sie gebracht haben. Hier verschiebt sich der Schwerpunkt von der historischen Analyse hin zum engagierten Eingreifen in Debatten, die für alle, denen Vergangenheit und Zukunft der sozialistischen Bewegung nicht gleichgültig sind, höchste Aktualität besitzen. In diesem Sinne ist das Buch kein Schlusswort, sondern ein wichtiger, bedenkenswerter Beitrag zur weiteren Diskussion.

Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. Leipzig: Faber & Faber 2001. 591 S.

LEIPZIGS NEUE 24/2001

HORST NALEWSKI

Rainer Maria Rilke – ein Dichter von Weltrang

Am 29. Dezember vor 75 Jahren starb Rainer Maria Rilke. Dieses Datum ist für den das dichterische Werk Rilkes seit 1900 betreuenden Verlag, den Insel-Verlag Leipzig, heute Frankfurt und Leipzig, Anlass, mit Neuem aufzuwarten.

Ein Blick in die jüngsten Prospekte mit den lieferbaren Rilke-Titeln verweist auf die kontinuierliche und breit gefächerte Arbeit des Verlages mit »seinem« Autor; schauen wir allein auf die letzten drei Jahrzehnte.

Neben zwei gewichtigen Werk-Ausgaben zählt man staunend rund 90 Einzeltitel: Lyrik, Prosa, Schriften, Übertragungen, Sammlungen und allein 28 Briefbände.

Aus Anlass des Gedenkens kamen nun eine Biographie des US-Amerikaners Ralph Freedman und *Gesammelte Werke in neun Bänden* hinzu. Es sind die Hauptwerke des Dichters; kenntnisreich, wo nötig ausführlich benachwortet, in einer besonders hochwertigen Jubiläumsausstattung. Blaue, handliche Bände, mit einer auf jeden Band aufgelegten Reproduktion einer Porträtplastik: streng griechisch-römisch, schön klassizistisch, verspielt rokokohaft. Man kann – so man will – das Bild als Eröffnung des jeweiligen Bandes ansehen.

Und da finden sich die noch immer beliebten Titel des Frühwerks: *Mir zur Feier, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (nebst der Weißen Fürstin), einige der ersten Erzählungen, *Einsam in der Fremde* (darin die bedeutende Turnstunde), *Das Buch der Bilder, Das Stunden-Buch* (1905). Eben dieser dreiteilige Zyklus begründete Rilkes Dichterruhm. (*Der Cornet*, 1899, trat seinen Siegeszug in der Publikums-gunst erst 1912 an, als er in der Insel-Bücherei als Nr. 1 erschien. Heute beträgt die Auflagenhöhe über eine Million!) So dann die Werke, die Rilkes Weltrang ausmachen: *Die Neuen Gedichte I, II, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, die *Duineser Elegien* und *Die Sonette an Orpheus*. Der neunte Band, *Von Kunst und Leben. Schriften*, enthält die unverzichtbaren Texte der dichterischen Selbstverständigung Rilkes aus den Jahren 1898–1922.

Mir scheint, diese Kasette bietet in Auswahl und Ausstattung, verbunden mit den informativen und gut lesbaren Kommentaren, eine Rilke-Ausgabe, die für lange gültig sein wird, sowohl für die mit Rilkes Werk schon Vertrauten wie für jene, die Lust auf die Entdeckung einer unvergleichlichen und großen Dichtung hätten.

Mit Ralph Freedmans *Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875–1906* liegt eine weitere beachtenswerte Biographie des Dichters vor. Die amerikanische Ausgabe ist in einem Band 1996 unter dem Titel *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke* erschienen. Die deutsche mit den Untertiteln *Der junge Dichter / Der Meister 1906–1926* erscheint in zwei Bänden (den zweiten verspricht die Insel für 2002).

Auch in diesem Fall muss man das Engagement des Verlags für »seinen« Autor bewundern. Sind doch in den letzten beiden Jahrzehnten drei große Rilke-Biographien beziehungsweise -Monographien herausgekommen: Wolfgang Leppmann *R. M. Rilke. Leben & Werk*, 1981, Scherz Verlag, Horst Nalewski *R. M. Rilke in seiner Zeit*, 1985, Insel Verlag Anton Kippenberg Leipzig (in erweiterter und überarbeiteter Form 1992 im Insel Verlag Frankfurt und Leipzig), Donald A. Prater *Ein klingendes Glas*.

Das Leben R. M. Rilkes, 1986, Hanser Verlag. Bemerkenswert: Die Darstellungen von Leppmann und Prater sind Übersetzungen aus dem Amerikanischen beziehungsweise Englischen; nun die von Freedman abermals eine Übersetzung.

Im anglo-amerikanischen Raum ist die Biographie bedeutender Persönlichkeiten ein eigenständiges und gern gelesenes Genre; anders als in Deutschland, wo sie wohl oft ein Zwitter zwischen Wissenschaft und Roman geworden ist. Doch das scheint sich zu ändern.

Dem Freedman-Band (Ralph Freedman, 1920 in Hamburg geboren, 1939 nach England, dann in die USA emigriert, emeritierter Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Princeton University) sind 46 Fotos beigegeben. Es sind die bekanntesten, doch eben ansprechendsten: Nr. 28 identifiziert eine bisher unbekannteste Person. Ein schön gestalteter Umschlag mit dem 1930 posthum gemalten Rilke-Bildnis von Helmut Westhoff, dem Bruder von Clara Rilke-Westhoff, fängt den Blick.

Der Verlag hat die Zeitspanne vom Erscheinen der amerikanischen bis zur deutschen Ausgabe genutzt, um – wie es im Vorwort des Verfassers dankend heißt – eine »gründlich revidierte und aktualisierte« Fassung herzustellen. Das wird allein schon an dem Anhang von 75 Seiten offenkundig. Eines, im Sinne eines Mankos, wird aber auch ersichtlich: Von den Rilkeforschungen einst in der DDR – also im deutschsprachigem Raum – hat der Autor keinerlei Kenntnis genommen. Da muss ein Vorurteil sich verfestigt haben. Spätestens seit 1975 waren die Publikationen von und zu Rilke in der DDR zahlreich und, wie ich meine, gewichtig: Arbeiten von Ursula Münchow, Silvia Schlenstedt, Dieter Schiller, Hans Richter, Horst Nalewski, Hans Kaufmann, Klaus-Dieter Hähnel und anderen.

Der Titel der amerikanischen Ausgabe *Life of a Poet* setzt den beabsichtigten Akzent. Freedman schreitet den undankbaren, wenn auch im Ende spannenden Weg aus, den Rilke bis zu seiner Erkennbarkeit 1903, der Monographie *Auguste Rodin*, und 1905, dem *Stunden-Buch*, gegangen ist. Denn selten hat sich ein schließlich großer Dichter aus so unbedeutenden, ja peinlichen Anfängen intuitiv und bewusst herausgearbeitet wie eben Rilke.

Es geht Freedman um die biographische Linie, aus der eine menschliche und dichterische Individualität entsteht. Und so folgt er den Lebensstadien Rilkes, die schon von Anfang an eine große, suchende Unruhe erkennen lassen: Der Beginn in Prag, die Anlehnungen in München und Berlin, die herausfordernden Aufenthalte in Italien und Russland, das Intermezzo Worpsswede und der anhaltende Lebensort Paris.

Freedman nutzt die Quellen akribisch: die Rilke-Chronik von Ingeborg Schnack, die Materialien des Rilke-Archivs in Gernsbach, die entlegenen Passagen aus den Briefen. So fügt sich das Psychogramm eines um seine soziale Existenz ringenden, im Zwischenmenschlichen gefährdeten, von seiner Berufung besessenen Menschen. Hier wird nichts beschönigt und auch nicht idealisiert. Dazu trägt eine im Amerikanischen seit langem tragende Komponente geistesgeschichtlichen Verstehens bei: die fast obsessiv freudianische Deutung des Menschen. Manchmal erhellend, oftmals konsternierend. Auch wenn Rilke selbst, in großer Lebenskrise während des Ersten Weltkrieges, an eine psycho-analytische Behandlung dachte, doch dann davon Abstand nahm, weil mit den »Teufeln« auch die »Engel« ihm ausgetrieben würden: Die Dinge sollten besser unerhellte bleiben.

Es gibt vieles in dieser biographischen Schau, das den Leser überzeugen wird: die verwirrende Begegnung mit Stefan George, das verklärte Russland-Bild, das spannungsgeladene Verhältnis zu Lou Andreas-Salomé (nun auch aus der Sicht der Frau), das Rilkesche Ehe-Drama, die nie entkrampfte Beziehung zur Mutter.

Gegen Ende des Bandes weiß Rilke sich in ebenbürtiger Partnerschaft mit Hugo von Hofmannsthal, dem schon lange berühmten Dichter der Wiener Moderne. Er steht nun selbst vor den Toren der Meisterschaft.

Der Leser darf gespannt sein auf den zweiten Teil der Biographie, der, wie der Autor im Vorwort des hier besprochenen Bandes ankündigt, »die eingehende Schilderung der markantesten Ereignisse von Rilkes Leben gleichgewichtig mit der vertieften Lektüre seiner Gedichte und Prosatexte, in denen sie sich künstlerisch umgeformt spiegeln«, leisten will.

Rainer Maria Rilke: Gesammelte Werke. In neun Bänden. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 2000f. 1600 S.

Ralph Freedman: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter. 1875 bis 1906. Aus dem Amerikan. von Curdin Ebner. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel-Verlag 2001. 434 S.

KLAUS PEZOLD

Die unbequemen Fragen des Günter Grass

Wer befürchtet (oder etwa gehofft?) haben sollte, nach der Ehrung mit dem Nobelpreis könnte sich der Autor Günter Grass in die Höhen zeitlosen Dichtertums zurückziehen, muss sich eines Besseren belehren lassen. Denn selten hat in den letzten Jahren ein literarisches Werk so provokant den Nerv der Zeit getroffen wie seine neue Novelle *Im Krebsgang*.

Anstieg rechter Straftaten in Sachsen, Zunahme neonazistischer Propaganda im Internet – Nachrichten dieser Art gehören zur täglichen Lektüre des Zeitungslesers. Grass stellt die Frage nach Ursachen dieser Entwicklung. Er ist skeptisch gegenüber allgemeinen Appellen gegen rechts, begegnet er dabei doch auch dem »Bedauern von Politikern, die den Gewalttätern in Nebensätzen verpackten Zunder lieferten«. Besonders aber geht es ihm um die Mitverantwortung jener, die ehrlich darüber erschrocken und entsetzt sind. Er stellt die Frage danach so, dass es weh tun kann, und er schont sich dabei selber nicht.

Der Erzähler, der die Geschichte des KdF-Schiffes »Wilhelm Gustloff« bis zur Katastrophe des Untergangs am 30. Januar 1945 recherchiert, hat einen Auftraggeber. Einen »Alten«, der es als »sein Versäumnis«, ja als »sein Versagen« empfindet, nach dem Erscheinen »des Wälzers *Hundejahre*« nicht auch das Schicksal der aus seiner Heimatstadt Danzig und Umgebung geflüchteten Menschen weiter literarisch verfolgt zu haben: »Er und kein anderer hätte [...] von allem, was das Schiff angehe, berichten und so auch vom Ende auf der Höhe der Stolpebank erzählen müssen. Niemals hätte man über so viel Leid, nur weil die eigene Schuld übermächtig und bekennende Reue vordringlich gewesen sei, schweigen, das gemiedene Thema den Rechtsgestrickten überlassen dürfen.«

Dank einer kunstvollen Verknüpfung verschiedener Handlungslinien vermag die Novelle beides zu leisten: die Folgen der Verdrängung eines solchen Themas schmerzhaft bewusst zu machen und gleichzeitig vorzuführen, wie es zu behandeln ist, um es dem Missbrauch durch rechte Demagogie zu entziehen. Die im Auftrag des »Alten« recherchierte Geschichte stellt Zusammenhänge her. Von den Aktivitäten des aus Schwerin stammenden Wilhelm Gustloff als Chef der Auslandsorganisation der NSDAP in der Schweiz, dessen Ermordung durch einen jüdischen Studenten den Nazis Gelegenheit bot, ihn zum »Blutzeugen« zu stilisieren,

bis zur Taufe des ersten, mit geraubten Geldern der Gewerkschaften gebauten KdF-Schiffes auf seinen Namen. Von dessen Norwegen- und Sizilienfahrten für sorgsam ausgewählte Volksgenossen über die Generalprobe als Truppentransporter bei der Rückführung der Legion Condor nach dem Sieg Francos bis zur Nutzung als Kasernenschiff der Kriegsmarine. Als die »Gustloff« dann Ende Januar 1945 mit tausend jungen Marinesoldaten und Tausenden von Flüchtlingen, meist Frauen und Kindern, an Bord von der Danziger Bucht aus auf Westkurs ging, bot sie »mit ihrem grauen Kriegsanstrich« einem sowjetischen U-Boot »ein nicht eindeutig zu definierendes Ziel«. Ihr Untergang in der eisigen Ostsee kostete mehr Menschenleben als der der »Titanic«; was »im Schiffsinneren geschah, ist mit Worten nicht zu fassen«. Die Opfer »bleiben abstrakte Zahl« wie all die Millionen Opfer des von Hitlerdeutschland entfesselten Krieges.

Unter die namentlich erfassbaren und die namenlosen Passagiere der letzten Fahrt der »Gustloff« mischt Grass Figuren aus seiner Danziger Trilogie. Tulla Pokriefke, bekannt aus der Novelle *Katz und Maus* (1961) und aus dem Roman *Hundejahre* (1963), geht mit ihren Eltern in Gotenhafen (Gdynia) an Bord des Unglücksschiffes. Ihr Vater, der Tischlerei-Hilfsarbeiter August Pokriefke, hatte als verdienter Parteigenosse mit seiner Frau bereits einmal eine Fahrt nach Norwegen auf der »Gustloff« machen dürfen. Für beide *das* Erlebnis ihres Lebens, für das sie nun mit ihrem Leben bezahlen müssen. Ein Sinnbild für Wirkung und Folgen der sozialen Demagogie der Nazis, das keines Autorenkommentars bedarf.

Tulla Pokriefke dagegen lässt Grass – anders als im Roman *Die Rätin* angedeutet und wegen des irrlichtartigen Charakters der Figur für die Glaubwürdigkeit mancher Partien der Novelle nicht unproblematisch – überleben. Sie ist hochschwanger und bringt im Moment des Untergangs einen Sohn zur Welt. Er, ein angepasster und wenig erfolgreicher Journalist, ist es, der im Auftrag des »Alten« – und schon immer von seiner Mutter dafür vorgesehen – nun nach einem halben Jahrhundert die Geschichte der »Gustloff« erzählt. Bei seinen hierzu unternommenen Recherchen im Internet stößt er auf »Hompages, in denen sogenannte Vorgestrigge, aber auch frischgebackene Jungnazis ihren Stumpfsinn auf Hasseiten abließen«. Zuerst ahnt, dann weiß er, dass sich hinter der einen, die den »Blutzeugen« Gustloff beschwört, sein eigener Sohn verbirgt. Nach seiner Scheidung hatte er kaum Kontakt zu ihm gehabt und er fragt sich nun: »Ist es möglich, dass sich jemand, der halbwegs linksliberal erzogen wurde, so weit nach rechts hin verirren kann?« Seine Ex-Frau, eine in der Gewerkschaft engagierte Lehrerin, steht dem ebenso hilflos gegenüber. Viel

zu spät erst, als sich ihr Sohn bereits so in seinen »in sich schlüssigen Irrsinn« verrannt hat, dass dieser ein Menschenleben kostet, werden ihnen Versäumnisse bewusst. Hätten sie sich nicht dafür einsetzen müssen, dass ihr Sohn seinen Vortrag über »die positiven Aspekte der NS-Gemeinschaft ›Kraft durch Freude« im Gymnasium hätte halten dürfen, den die Lehrer »wegen abwegiger Tendenz« nicht zugelassen hatten? Wäre eine sachkundige detaillierte Diskussion darüber in diesem Rahmen nicht eventuell noch eine Möglichkeit gewesen, den intelligenten Schüler für einen kritischen Diskurs über die Nazizeit zu gewinnen?

Fragen über Fragen. Die neue Novelle von Grass kann keine Antworten auf sie geben. Aber sie zwingt uns Leser, selbst weiter nach ihnen zu suchen.

Günter Grass: Im Krebsgang. Eine Novelle. Göttingen: Steidl Verlag 2001. 216 S.

LEIPZIGS NEUE 4/2002

CHRISTA HERBER

»Es ist so unheimlich echt, daß es einem graut«.

Eine neue Hans-Fallada-Biographie aus irischer Sicht

Die irische Germanistin Jenny Williams verfolgte mit der vorliegenden Fallada-Biographie »ursprünglich vor allem die Absicht, einem englischsprachigen Publikum einen vernachlässigten deutschen Schriftsteller vorzustellen«. Nachdem 2002 eine deutsche Ausgabe von *More Lives than One* (London 1998) möglich wurde, hat sie weitere neue Forschungsergebnisse aufgenommen und zudem versucht, »kulturelle, geschichtliche und literarische Kenntnisse« einer deutschsprachigen Leserschaft zu berücksichtigen. Dieses Streben ist in *Mehr Leben als eins* deutlich und erfrischend spürbar.

Jenny Williams Zugang zu Ditzgen-Fallada ist unkonventionell. Sie betont, dass sie sich bewusst veröffentlichter wie unveröffentlichter Primärquellen bedient. Ihre Quellen sind Briefe, Schriftstücke und neues

Material, das dem Fallada-Archiv Carwitz in den letzten Jahren gestiftet wurde. Zudem haben Mitglieder des ehemaligen Fallada-Freundeskreises in Privatbesitz befindliches Archivmaterial zur Verfügung gestellt. Schließlich hatte die Verfasserin das Glück, sich bei drei Gelegenheiten ausführlich mit Anna Ditzen – 16 Jahre lang Falladas Frau – unterhalten zu können.

Ein Problem der Biographie freilich sei benannt: Auf beinahe jeder beliebigen Seite von Williams Buch ist von Rudolf Ditzen (1893–1947) beziehungsweise von Ditzen die Rede, den Fallada gibt es hingegen nur im Titel. Das Wesen des Künstlernamens wird durchaus erläutert: »Hans ist der sorglose Einfaltspinsel aus *Hans im Glück* und Fal(1)ada jenes Pferd in *Die Gänsemagd* (Brüder Grimm), welches fortfährt, die Wahrheit zu künden, obwohl ihm der Kopf abgeschlagen und unter das finstere Tor hingenagelt ist.« Auch der Anlass für die Wahl des Pseudonyms wird genannt: 1920 erscheint Rudolf Ditzens erster Roman *Der junge Goedeschal* bei Rowohlt. Ditzens Vater – ein Reichsgerichtsrat – verlangt einen anderen Namen, da sein Sohn mit 18 Jahren einen nahen Freund bei einem Duell getötet und weit wirkendes Aufsehen erregt hatte. Resümierend heißt es schließlich bei Williams: »Wie wir sehen werden, ist alles, was unter dem Namen Hans Fallada veröffentlicht wurde, Fiktion – auch die vorgeblich autobiographischen Werke. In der vorliegenden Lebensbeschreibung, die nicht nur den Autor, sondern auch den Landwirt, den Angestellten, den Ehemann und Familienvater zum Gegenstand hat, wird sich die Verfasserin daher stets auf Rudolf Ditzen beziehen.« Man stelle sich eine Stefan-Heym-Biographie vor, in der ständig nur von Helmut Flieg die Rede ist

Die irische Germanistin ist bemüht, Klischees und Legenden über den Autor in Frage zu stellen. Sie präsentiert viele Erkenntnisse darüber, wie Fallada über die Jahre 1934 bis 1947 – nicht selten buchstäblich – hinweg gekommen ist.

Kurt Tucholsky hatte in einer Rezension zu *Bauern, Bonzen und Bomben* geschrieben: »Dieses Werk hier habe ich in zwei Nächten gefressen, weil es uns politisch angeht, nur deswegen [...] Beinahe nur deswegen [...] Wenn sie dich kriegen, Hans Fallada, wenn sie dich kriegen: sieh dich vor, daß du nicht hangest!« Fallada verstand Tucholskys Warnung nicht. Das änderte sich, als ihn am 12. April 1933 ein SA-Trupp in »Schutzhaft« nahm. Laut Williams, die diese Daten von Anna Ditzen (»Suse«) erhalten hat, war er bis zum 22. April in Haft, wurde am 23. jedoch schon wieder von der SA aufgesucht, entkam danach nach Berlin,

erlitt einen Nervenzusammenbruch und wurde in die Klinik Waldsiedersdorf eingewiesen. Die Familie, aber auch Rowohlt versuchten, Anfeindungen vor ihm zu verbergen, so den Artikel im *Stürmer* über Will Krauses neuen Roman *SA-Kamerad Tonne*: »Ich wollte ein Buch schreiben, das den Geist von Remark [sic!] und Mann und Fallada überwinden sollte. Der pessimistisch kränklichen, zweifelnden, verneinenden Grundhaltung dieser Leute [...] wollte ich die einfache, unverlogene und gesunde Lebensbejahung der deutschen Jugend entgegenstellen.«

Jenny Williams bezieht grundsätzlich die Thomas-Mann-Tagebücher ein. Als Mann im Schweizer Exil *Wer einmal aus dem Blechnapf frisst* liest, ist er verblüfft, dass Fallada dem Roman eine Vorrede voranstellt, um die NS-Literaturbehörden versöhnlich zu stimmen: »Um in Deutschland möglich zu sein, muss ein Buch seine menschenfreundliche Gesinnung in einer Einleitung verleugnen und in den Boden treten.« Sechs Tage später fragte er sich: »Handelt es sich einfach um einen deutschen Umschreibungs-Jargon, der sich die Miene gibt, das Humane zu beschimpfen, um hinten herum dafür eintreten zu können, wie es schließlich auch nach einer antihumanen Revolution die Aufgabe und der natürliche Beruf des Schriftstellers bleibt?« Williams hierzu: »Ditzen war taub gegen Rowohlts Bitten, eine so offensichtliche Anbiederung, die ihm unschwer als explizites Bekenntnis zu den Nazis ausgelegt werden könne, zu unterlassen, und beteuerte, ihm bleibe keine andere Wahl, er könne nicht emigrieren, da all sein Geld in dem Haus in Carwitz stecke«.

»Falladas Werk ist so unheimlich echt, daß es einem graut«, schrieb Tucholsky. Wenn Williams meint, dass das seltsamerweise wieder so sei, ist sie gewiss nicht im Unrecht.

Jenny Williams: Mehr Leben als eins. Hans Fallada Biographie. Aus dem Engl. von Hans-Christian Oeser. Berlin: Aufbau-Verlag 2002. 391 S.

HÖHEPUNKTE UND ENTWICKLUNGEN
IM LEIPZIGER KULTURLEBEN

HELGE SCHELLENBERGER

Oper in Leipzig seit 1945

Gefragt, ob ich nach Dokumenten einen Artikel über die Leipziger Oper seit der Wiedereröffnung im Juli 1945 schreiben könnte, sagte ich, noch nicht einmal 30jährig, spontan, das müsse jemand tun, der diese Zeit insgesamt miterlebt hat. Nachdem ich aber in den mir vorgelegten Bündeln von Programmheften, Broschüren, Rezensionen und Artikeln zu blättern begann und mir die Unterlagen zum *Ring des Nibelungen* in die Hände fielen, geriet meine schnelle Ablehnung ins Wanken

»Jahrhundert-Ring«

Immerhin hatte ich, von meinem Musiklehrer angeregt, in den letzten 13 Jahren alle Neuinszenierungen und Erstaufführungen besucht und von älteren Theatergängern so manches über vorherige Aufführungen, auch über den *Nibelungen-Ring* erfahren. Nachdem ich das Material zum »Ring« studiert und mir auch die Video-Bänder von der als »Jahrhundert-Ring« bezeichneten Bayreuther Einstudierung Patrice Chéreaus und Pierre Boulez' angesehen und angehört hatte, fragte ich mich, ob nicht eigentlich die Inszenierung von Joachim Herz in Leipzig schon der »Jahrhundert-Ring« war. Denn ich fand in der Konzeption und in den Beschreibungen eigentlich alles, was bei Chéreau – für mein Gefühl überdimensional – gezeigt wird. Warum die Leipziger Inszenierung so schnell wieder vom Spielplan verschwand, ist mir allerdings unbegreiflich.

Nach diesem »Nibelungen-Abenteuer« zogen mich die Programme der ersten Nachkriegsjahre (eigentlich sind es nur Besetzungszettel mit kurzen Inhaltsangaben) unweigerlich an. Die Gespräche, die ich mit meinen beiden Programmsammlern führen konnte, waren dann für mich fast so aufregend wie meine eigenen Opernerlebnisse seit 1980. Mit leuchtenden Augen erzählten sie von der Wiedereröffnung im Behelfshaus »Dreilinden«, der heutigen Musikalischen Komödie, mit Beethovens *Fidelio* am 29. Juli 1945.

»Wir hatten noch die keifende Rede des Nazi-Ministers Goebbels zum totalen Krieg im Ohr. Sinngemäß hatte er erklärt, es sei besser, für den Endsieg die Theater kurze Zeit zu schließen, statt sie für immer von den

bolschewistischen Horden zerstören zu lassen. Nun waren Offiziere der Roten Armee, die die Wiedereröffnung mit Rat und Tat gefördert hatten, Ehrengäste dieser Vorstellung. Es läßt sich heute schwer beschreiben, welchen gewaltigen Eindruck das Schlußbild mit der Befreiung der Gefangenen auf uns machte.«

Nach weiteren herausragenden Erlebnissen befragt, erzählten sie von der *Tristan*-Premiere mit August Seider und Margarete Bäumer in den Titelpartien, Johanna Blatter als Brangäne, Walter Streckfuß als Marke unter Leitung von Paul Schmitz am 1. Juni 1947. Ebenso lebendig war die Schilderung von der Premiere der *Elektra* von Richard Strauss (April 1948) mit Margarete Bäumer in der Titelpartie, Erna Westenberger als Klytämnestra und Willi Schwenkreis als Orest und mit Paul Schmitz als Dirigenten, der auch 1945 den *Fidelio* geleitet hatte. Auch die Inszenierung Mary Wigmans von Glucks *Orpheus und Eurydike* wurde mit großer Bewegtheit beschrieben.

Als damals führende Sänger wurden Margarete Bäumer und August Seider zuerst genannt, außer den schon erwähnten Maria Lenz, Rita Meinl-Weise, Willi Wolff, Theodor Horand und manche andere. In den Programmen und Rezensionen der ersten Nachkriegsjahre weiter gelesen, weckt die Zahl der Inszenierungen Staunen. In der ersten Nachkriegsspielzeit 1945/1946 wurden 13 Opern einstudiert, in den nächsten beiden nochmals 14 sowie zwei Ballettprogramme. Noch im Herbst 1945 wurden Tschaikowskis *Eugen Onegin* und Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* als von den Nazis verbotene Werke herausgebracht. Schon im Februar 1947 erlebte auch die große Choroper *Boris Godunow* von Mussorgski unter Paul Schmitz' Leitung eine Neueinstudierung. Weihnachten 1952 wurden sogar Wagners *Meistersinger von Nürnberg* auf der kleinen Bühne im Haus »Dreilinden« in den Spielplan aufgenommen.

Stimmgewalt und Ideenreichtum

Auf die Frage, wie es denn möglich war, solche Opern sogar mit verstärktem Chor aufzuführen, wurde mir gesagt: »Natürlich konnte sich der Chor auf dieser kleinen Bühne nicht so lebhaft und in so verschiedenen Gruppen bewegen wie in der *Boris*-Inszenierung von Joachim Herz im neuen Opernhaus, doch er wirkte durch seine Stimmgewalt. In den *Meistersingern* hatte man für den verstärkten Chor auf der Festwiese Gerüste gebaut, damit alle Sänger auf der Bühne unterzubringen waren. Da Holz und selbst Pappe in

den ersten Nachkriegsjahren absolute Mangelware waren, mussten die Bühnenbildner sowieso mit wenig andeutenden Kulissen auskommen. Doch es war erstaunlich, welche Ideen Max Elten immer wieder hatte.«

Nach der Einstudierung von Repertoireopern Mozarts, Lortzings, Verdis, Wagners, Puccinis und einst verbotener Werke waren, wie die Programmhefte verraten, bald neue Opern zu erleben. Sogar ein regelrechter Opernskandal um die Uraufführung *Die Nachtschwalbe* von Boris Blacher nach einem Libretto von Friedrich Wolf ist in den Zeitungsberichten festgehalten. In der Fachzeitschrift *Melos* heißt es, der Musikhochschulprofessor und Musikkritiker Hermann Heyer habe einer trillerpfeifenden jungen Frau eine gelangt und habe von dieser wieder eine gelangt bekommen.

Bestaunenswerte Produktivität

Vieles könnte noch aus der Programmsammlung und den Rezensionen geschildert werden. Erwähnt seien hier nur noch einige Aufführungen neuer oder selten gespielter Opern: die Erstaufführung von Hindemiths *Cardillac* im November 1948, *Christelflein* von Pfitzner im Dezember 1948, *Schwanda, der Dudelsackpfeifer* von Jaromír Weinberger, die Erstaufführungen von Tschaikowskis Opern *Die Zauberin* und *Mazeppa*, die Händel-Opern *Julius Caesar*, *Rodelinde* und *Agrippina*, Ottmar Gersters *Enoch Arden* und *Die Hexe von Passau*, *Der Günstling* von Rudolf Wagner-Régeny, die Uraufführung von *Wat Tyler* des englischen Komponisten Alan Bush. Mit Paul Dessaus Brecht-Oper *Die Verurteilung des Lukullus* gastierte das Ensemble auch in Paris.

Aus den Rezensionen ist zu entnehmen, dass in den 1950er Jahren der damalige Operndirektor Heinrich Voigt und der Oberspielleiter Friedrich Ammermann für bewegte szenische Gestaltung sorgten. Nach dem Weggang von Paul Schmitz 1951 wirkten Helmut Seidelmann als Generalmusikdirektor und die damals jungen Dirigenten Heinz Fricke, Kurt Masur, Ude Nissen, Hans Wallat, Klaus Tennstädt zeitweilig und mit viel Erfolg im Hause »Dreilinden«.

Als Sänger gewannen in dieser Zeit Elisabeth Rose, Christa Maria Ziese, Ernst Gruber, Ferdinand Bürgmann, Kurt Seibt, Hans Krämer, Helmut Eyle Anerkennung. Mit der Einstudierung abendfüllender Ballette wie *Die Flamme von Paris* von Assafjew, *Aschenbrödel* und *Romeo und Julia* von Prokofjew erreichte auch das Ballett im Haus »Dreilinden« bereits ein beachtliches Niveau.

Im neuen Haus

Die Leistungen, die unter Leitung von Joachim Herz als Operndirektor im neuen Opernhaus ab 1960 erreicht wurden, konnten sich also auf eine bedeutsame Arbeit im Hause »Dreilinden« stützen. Begeisterung, aber auch Streit gab es um die Eröffnungspremiere mit Wagners *Meistersingern* in der Regie von Joachim Herz unter Leitung von Helmut Seidelmann. *Fidelio* von Beethoven (Regie Erhard Fischer, Dirigent Franz Konwitschny), *Radamisto* von Händel (Heinz Rückert, Hans Wallat), das Ballett *Dornröschen* von Tschaikowski (Choreographie Emmy Köhler-Richter, Dirigent Hans Wallat), Gastspiele der Dresdener Staatsoper, des Staatstheaters Brno und der Staatsoper Berlin standen im Eröffnungsprogramm. Andere wichtige Inszenierungen wie Verdis *Fallstaff* und Strauss' *Rosenkavalier*, die ins neue Haus übernommen wurden, hatte Joachim Herz bereits in »Dreilinden« herausgebracht.

Viel Anerkennung finden in den Rezensionen die Inszenierungen von Opern Mozarts und Wagners durch Joachim Herz in den folgenden Jahren, ebenso die Erstaufführungen von Prokofjews *Krieg und Frieden* und Schostakowitschs *Katerina Ismailowa*. Als andere herausragende Inszenierungen nannten meine Gesprächspartner Janáčeks *Katja Kabanova* (mit Václav Neumann als Dirigenten) und Richard Strauss' *Die Frau ohne Schatten* mit Paul Schmitz, beide von Herz inszeniert. Auch die nach 1945 einzige Einstudierung einer Oper von Giacomo Meyerbeer, der *Hugenotten*, ist Herz zu danken.

Als ständiger Gast erweckte der langjährige Chefregisseur des Moskauer Bolschoi-Theaters, Boris Pokrowski, mit Inszenierungen von Opern Tschaikowskis, Rimski-Korsakows und Prokofjews Aufmerksamkeit. Noch im Haus »Dreilinden« waren mit dem Blick auf das neue Opernhaus neue Sängerinnen und Sänger gewonnen worden, so Hanne-Lore Kuhse, Ursula Brömme, Sigrid Kehl, Ruth Asmus, Walter Schmidt, Rolf Apreck, Rudolf Riemer, Rainer Lüdeke.

Ertragreiche Jahre

Neben dem nach dem Tod von Helmut Seidelmann und Franz Konwitschny 1964 wieder für Leipzig gewonnenen Paul Schmitz und Václav Neumann (1964–1968) wird immer wieder Rolf Reuter mit genauen Einstudierungen und temperamentvollen Dirigaten genannt. Als Regisseure

führten nach dem Weggang von Joachim Herz im Jahre 1976 dessen Schüler Günter Lohse und Uwe Wand die Arbeit in dessen Sinne weiter.

Für mich waren die Inszenierungen von Wagners *Tristan*, Glinkas *Ruslan und Ludmila*, Janáceks *Die Sache Makropoulos* und *Jenufa*, Strauss' *Die schweigsame Frau*, Mozarts *Idomeneo* (mit Dieter Schwartner und Bettina Denner), Udo Zimmermanns *Die wundersame Schustersfrau*, die Uraufführung von Karl Ottomar Treibmanns *Der Idiot* (mit Jürgen Kurth), Brittens *Ein Sommernachtstraum*, Wolfgang Rihms *Jakob Lenz* (mit Jürgen Kurth und Konrad Rumpf) und vor allem Bergs *Wozzeck* große Erlebnisse. Auch meine Gesprächspartner äußerten sich voller Zustimmung.

Ich finde, die Leipziger Oper braucht sich mit dem zwischen 1945 und 1990 unter oft schwierigen Bedingungen Geleisteten nicht zu verstecken.

LEIPZIGS NEUE 0/1993

RITA JOREK

Die »kursächsische Moderne« des Lucas Cranach

Wer sich in Sachsens oder Thüringens Kirchen und Domen umschaute, begegnet oft Bildern von Lucas Cranach. Kunstmuseen in Leipzig oder Dresden können Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik mit seinen Initialen oder dem Zeichen der geflügelten Schlange vorweisen. Um so verführerischer ist die Möglichkeit, im Leipziger Bildermuseum »Cranachs« sehen zu können, die sonst in München oder Washington zu Hause sind. Die in Kronach, des Malers Geburtsort, konzipierte und dort zuerst gezeigte, für Leipzig aber aus verschiedenen Gründen variierte Bilderschau ist nicht nur Augenschmaus. Sie bezeugt auch – vom umfangreichen Katalogbuch unterstützt –, wie sich Bildkunst in einer früheren Wendezeit behauptete. Druckgraphik, Zeichnungen und Gemälde entstanden vor, während und nach der Reformation, als sich sowohl geistig als auch wirtschaftlich und politisch sehr viel veränderte, was die einen mut- und die anderen ratlos und auch kopflos machte.

1505 trat Lucas Cranach als Hofmaler in den Dienst Friedrich des Weisen und verstand es in den 45 Jahren seines dortigen Wirkens, in dem nicht gerade durch hohe Kultur geprägten Wittenberg eine besondere »kursächsische Moderne« in die Welt zu bringen. Er wurde als Künstler Geschäftsmann, der eine Druckerei und eine Buchhandlung betrieb, eine Apotheke sowie die Lizenz als Wein- und Bierlieferant für den kursächsischen Hof besaß. All diese Unternehmungen beförderten seine Kunst-Werkstatt, in der er einer Reihe von Mitarbeitern vorstand. So wurde er zum spiritus rector einer umfangreichen rationalisierten Produktion von Bildern, die Glanz und Toleranz des reformfreudigen Hofes bezeugen. Sie dürften als eine Art Massenmedium gewirkt haben, indem sie den Betrachter mit dem eigenen Dasein, aber auch mit den eigenen Wünschen konfrontierten, wie in den Bildern vom goldenen Zeitalter, in den Gärten der Lüste. Es finden sich die damals traditionellen Themen wie Maria mit dem Kinde, Christus mit der Samariterin am Brunnen, David und Bathseba oder jene Dreieinigkeit des Leipziger Museums, die nach komplizierter Restauration wieder in alter Schönheit existiert. Selbst dieses Bild der »Verklärung« – ein Auftragswerk wie fast alles aus Cranachs Werkstatt – verbindet sich mit drastisch Irdischem. Drastisch sind vor allem auch die Märtyrer- und Passionsszenen, die oft vielfältige differenzierte Personage und als Hintergrund heimatliche Landschaft aufweisen.

Cranachs Leistung bestand aber auch darin, dass er nicht nur die üblichen Themen unkonventionell bearbeitete, sondern dass er neue hinzu gewann. Das waren viele antikische Darstellungen, die ihm wie Venus mit Amor, das Parisurteil oder die liegende Quellnymphe unbefangene Akt-darstellungen erlaubten. Paradiesbilder oder Adam und Eva ermöglichten Gleiches. Cranach besaß nicht den Ehrgeiz, die Körper anatomisch genau wiederzugeben. In jenen pruden Zeiten konnten sowieso fast nur antike Statuen und andere Vor-Bilder genutzt werden. Aus der Not eine Tugend machend, sah er trotz genauer Detailstudien von anatomischer Korrektheit ab. Schnell und zuverlässig erfüllte er die Forderung seiner Klientel nach »Bildschönheit« und Ausdruckskraft in hoher, ziemlich gleichbleibender Qualität. Kein anderer deutscher Künstler der Renaissance – auch Albrecht Dürer nicht – wagte dieses massenweise »kunstvolle Zur-Schau-Stellen reizvoller Nacktheit«. Anne-Marie Bonnet schlussfolgert, dass er so die Kategorie der »Schaulust« in die Malerei einführte, vor deren Verführungs-Kunst dann wiederum eingefügte Sprüche warnten: »Bezwinge mit ganzer Anstrengung deine Liebesgelüste, damit nicht Venus dein umnebeltes Herz besitzt.«

Die Bildnisse, zu denen auch jene gehören, die Martin Luther darstellen und sein Bild für die Nachwelt festlegten, dringen tief in das Wesen der Dargestellten ein oder sie sind – wie viele spätere – einem eleganten Schema unterworfen. Zu den ersteren gehört neben den Luther-Porträts auch das des Georg Spalatin, das das Leipziger Museum unlängst durch finanzielle Unterstützung der Sparkasse seiner Sammlung zuordnen konnte. Aber Cranach malte nicht nur den Reformator, sondern auch den Kardinal Albrecht von Brandenburg aus dem katholischen Lager. Neben den vielen dekorativen Frauenbildnissen gibt es auch solche von vornehmer Würde als ebenbürtiges Pendant zu Männern. In jenen verworrenen Zeiten entschied sich die Ungleichheit im Schicksal der Geschlechter; denn viele Frauen konnten in den katholischen Klöstern eine bedeutende Rolle spielen. »Einst waren die Klöster in den Zeiten roher Barbarei die Zufluchtsstätten für Gewerbe und Kunst, für Bildung und Wissenschaft, und zwar für Frauen wie für Männer, sie boten beiden Geschlechtern das Gleiche – [...] gaben ihnen auch die gleichen Bildungsmomente und Rechte [...], die Äbtissin hatte die gleiche Macht wie der Abt – die gefürstete hatte sogar gleich ihm auf dem Reichstag Sitz und Stimme – solche Rechte und zugleich das Bewusstsein, eine hohe Bestimmung zu erfüllen, dankten die Frauen der römischen Kirche.« So schrieb vor über hundert Jahren Louise Otto-Peters, die sich in anderen Büchern durchaus sehr kritisch mit dem Katholizismus auseinandersetzte.

Aber Lucas Cranach läutete mit seiner Bilder-Produktion eine neue Zeit ein. Sie zerstörte die Vorherrschaft der Kirche, befreite Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst aus alten Zwängen. Doch mit der neuen Freiheit wurde die Frau konsequenter noch als bisher unter die Herrschaft des Mannes gestellt. Die Schlange vom Baum der Erkenntnis diffamiert sie als die Sünderin. Von nun an durfte sie Jahrhunderte lang nur Gattin, Mutter, Hausfrau oder Dirne sein. Nach der naiven Sinnenfreude eines Lucas Cranach, die ein »intellektuelles Spiel für Eingeweihte« pikant machte, etablierten sich philisterhafte Prüderie und Herabwürdigung des einen Teils der Menschheit.

WERNER WOLF

Das Gewandhaus mit neuem Chef

Vorüber ist die cheflose Zeit des Gewandhauses mit der Amtseinführung Herbert Blomstedts am letzten August-Sonntag. Doch kopflos war diese Phase des Orchesters nach Kurt Masurs Rücktritt Ende 1996 nicht. Mit seinem Nachfolger waren Stadt und Orchester ja schon im Frühsommer 1996 übereingekommen, dass er mit Beginn der Spielzeit 1998/1999 als Gewandhauskapellmeister nach Leipzig kommt, und Kurt Masur hatte eigentlich seine Leipziger Tätigkeit bis Ende der Saison 1997/1998 geplant, ehe er dem kunstsparrwütigen damaligen Oberbürgermeister endgültig die Zähne zeigte.

Seine vorgesehenen Konzerte leitete Masur ab Januar 1997 bis zum Frühjahr 1998 als Ehrendirigent, also mit einem in der 255jährigen Geschichte des Orchesters erstmals verliehenen Titel. Mit den noch von seiner Handschrift geprägten Mendelssohn-Festtagen zum 150. Geburtstag dieses großen Künstlers am 4. November 1997 schuf er nochmals einen großartigen Höhepunkt in seinem alles in allem 28jährigen Wirken am Gewandhaus. Mehr noch, mit der Einweihung des restaurierten und in den Besitz einer internationalen Stiftung überführten Mendelssohn-Hauses erhielt während dieser Festtage Leipzig eine neue, einzigartige Gedenk- und Begegnungsstätte.

Wie das Neue Gewandhaus wäre sie ohne Masurs Beharrlichkeit und unermüdlichen Einsatz auch bei der vom vorigen Oberbürgermeister geführten Stadtverwaltung nicht geschaffen worden. So kann der jetzige künstlerische Direktor und Chefdirigent der New Yorker Philharmoniker mit großer Genugtuung auf sein Wirken als Gewandhauskapellmeister zurück blicken. Sein Nachfolger Herbert Blomstedt übernahm von ihm ein in aller Welt anerkanntes Orchester und zwei großartige Gebäude.

Der wie Masur 1927 geborene schwedische Dirigent weiß das in jeder Hinsicht zu schätzen. Dass er seinen Leipziger Wohnsitz in jenem Haus in der Goldschmidtstraße nahm, ist als deutliches Bekenntnis zum Gewandhaus und seiner Tradition zu verstehen. Schon in seinen ersten Anrechtskonzerten bewies er aber auch, dass er Tradition als Verpflichtung und Bewegung versteht. Sein erstes eröffnete Blomstedt mit Arthur Honeggers *Liturgischer Sinfonie*, einem der gewichtigsten Antikriegswerke des zentralen 20. Jahrhunderts. Ihr ließ er die in der Gewandhaus-Tradition fest

verwurzelte *Dritte* von Anton Bruckner folgen. Doch wählte er an Stelle der bisher favorisierten Drittfassung von 1890 die inzwischen wieder erschlossene urwüchsige, alle damaligen Konventionen sprengende Erstfassung von 1873, die in Gewandhauskonzerten noch nicht zu hören war.

Auch im zweiten Anrechtskonzert wartete Blomstedt mit einer Erstaufführung auf, mit der dritten Sinfonie des dänischen Meisters Carl Nielsen. Er machte deutlich, dass es von diesem Generationsgenossen Mahlers, Richard Strauss', Debussys, Sibelius' als ihnen Ebenbürtigem für Leipzig noch Gewichtiges zu entdecken gibt.

Die ersten Wochen Blomstedts bewiesen zugleich wie bei Masur das Zugehen auf Konzertbesucher. Im ersten Auftreten unmittelbar nach der offiziellen Berufung durch den neuen Oberbürgermeister Wolfgang Tiefensee schwang er auf dem Leipziger Markt nicht nur den Taktstock, sondern führte die zahlreichen Zuhörer mit geistreichen, zugleich vernünftig stimmenden Worten, Motive vorsingend, auch Tanzbewegungen originell andeutend, in das Konzert ein. So erlebten auch Gäste, die nicht unbedingt zum Stammpublikum des Gewandhauses gehören, bildhaft *Till Eulenspiegels lustige Streiche* von Richard Strauss, die *Mittsommernachtswache* des schwedischen Komponisten Hugo Alfvén, die von Modest Mussorgski musikalisierten *Bilder einer Ausstellung* des russischen Malers und Architekten Viktor Hartmann und Maurice Ravel's *Bolero*.

Auch im ersten der Sonnabend nachmittags stattfindenden, von Blomstedt neu eingerichteten Familienkonzerte mit Beethovens siebenter Sinfonie und in der Eröffnung der diesjährigen Schülerkonzerte mit Mussorgskis *Bildern* erreichte der moderierende Gewandhauskapellmeister große Aufgeschlossenheit. Noch viel Großes und Interessantes erwartet die Besucher des Gewandhauses in dieser von Blomstedt eröffneten Saison.

KLAUS PEZOLD

Schillers *Räuber* in Leipzig. Sinnliches Theater mit gedanklichem Tiefgang

Das zeitliche Zusammentreffen war sicher zufällig: Wiedereröffnung des Schiller-Hauses in Gohlis nach langjährigen Renovierungsarbeiten und Premiere der *Räuber* in der Inszenierung von Konstanze Lauterbach am Schauspielhaus. Gemeinsam aber ist beiden Ereignissen, dass sie in unserer Stadt begrüßenswerte Möglichkeiten geschaffen haben, Friedrich Schiller in einer Phase seiner Entwicklung näher zu kommen, in der er noch weit von klassischer Ausgeglichenheit entfernt war. Dass er nach den Jahren der Flucht und Unsicherheit, die der Uraufführung seines Jugendwerkes 1782 in Mannheim gefolgt waren, im Frühjahr 1785 durch die Freundschaft Körners gerade in Leipzig einen ersten Ruhepunkt für sein weiteres Leben und Schaffen fand, ist zudem nicht frei von Ironie der Geschichte. Hatte er doch in den *Räubern* das ihm damals fremde, aber eben als Universitätsstadt (im 18. Jahrhundert!) berühmte Leipzig zum Ort der studentischen Eskapaden seines Karl Moor gemacht.

Es ist also nicht lokalgeschichtlich inspiriert, wenn auf der Bühne des Schauspielhauses der Name Leipzig fällt. Wie überhaupt Konstanze Lauterbach es nicht nötig gehabt hat, durch aufgesetzte Anspielungen Aktualität zu suggerieren. Ihre in sich zwingende und daher überzeugende Konzeption erwächst vielmehr aus einer genauen und kritischen Lektüre des Textes, der nicht in seiner Oberfläche reproduziert, sondern auf Hintersinn und innere Widersprüche befragt wird. Befragt selbstverständlich aus einer heutigen Perspektive, was zu ebenso überraschend neuen wie schlüssigen szenischen Ergebnissen führt. Da genügt dann mitunter eine winzige Veränderung (wie an einer Stelle die Ersetzung »Perus« durch »Osten«), um Schillers kritischer Sicht auf seine Zeit gegenwärtige Brisanz zu verleihen.

Zwei grundlegende Einfälle strukturieren die Inszenierung. Zum einen die Parallelführung der beiden Handlungsstränge um die Brüder Karl und Franz Moor (bis zur Konsequenz eines Doppelmonologs im vierten Akt), deren Gemeinsamkeit jenseits aller charakterlichen Unterschiede beider Hauptfiguren in der Frontstellung gegen die Ansprüche der Vaterwelt besteht. Zum anderen die Assoziierung gewaltbetonter Formen heutigen Jugendprotestes bis hin zum Rechtsextremismus mit den Handlungen der

Räuber, die sich Karl Moor zu ihrem Hauptmann gewählt haben. Von diesen beiden Prämissen leitet sich alles ab – von der Rollenbesetzung (zum Beispiel Schauspielstudenten und -studentinnen als Räuber) über die Bühnengestaltung bis zum synchronen Ablauf des Geschehens an verschiedenen Handlungsorten.

Faszinierend in seiner Konsequenz und Vieldeutigkeit gleich der Beginn: Auf der in den Zuschauerraum hineingezogenen Bühne links ein Durcheinander alter Möbel, in dem sich Karl Moor und seine Freunde aus der Universitätszeit wie in einem besetzten Abbruchhaus bewegen. Vom Bühnenhintergrund bis rechts vorn im Halbrund schäbige Büroschreibtische, die den Eröffnungssatz Karls vom »tintenklecksenden Säkulum« bildlich ins 20. Jahrhundert hinüberführen. An sie gebunden agieren der alte Moor und der von ihm herumgeschubste jüngere Sohn Franz. Und: Diese Mauer aus gegenständlich gewordener bürokratischer Einschränkung müssen Karl und seine Freunde übersteigen, wenn sie – wie es ihnen scheint – in die Freiheit einer Existenz jenseits gesellschaftlicher Zwänge aufbrechen. Doch erweist sich ihre Welt am Ende als ähnlich brutal und mörderisch wie die Herrschaftsstrukturen, gegen die sie angehen wollten. Hatten sie sich anfangs allein schon durch ihr äußeres Erscheinungsbild bewusst von jenen abgesetzt, so verschwindet am Schluss ihre behauptete Individualität unter den gleichen stilisierten langen grauen Mänteln, wie sie die Repräsentanten des Establishments tragen. Und die letzten Worte Karl Moors, der sich bei Konstanze Lauterbach nicht mehr der Justiz stellt, um den von ihm gefährdeten »Bau der sittlichen Welt« (welcher denn auch?) zu versöhnen, lauten: »Wir wollen alles um uns herum ausrotten, was uns einschränkt.« Genau nach dieser Maxime hatte aber sein (von Jochen Noch großartig gespielter) Bruder Franz in seinem über Leichen gehenden Machtstreben gehandelt, für dessen Konsequenz das Löschen aller Lichter auf der Bühne eine eindringliche Metapher ist.

KLAUS PEZOLD

Nun auch in Leipzig: *Warten auf Godot*

Im Mai 1956 ließ sich Bertolt Brecht Samuel Becketts *Warten auf Godot* ins Krankenhaus bringen und begann mit einer Bearbeitung dieses Stückes. Ihm schwebte, wie sich Käthe Rüllicke erinnert hat, eine Inszenierung vor, »bei der – während Estragon und Wladimir auf Godot waren – im Hintergrund Filme über Revolutionen in aller Welt laufen«. Ein Vierteljahr später starb Brecht, und es dauerte noch reichlich drei Jahrzehnte, bis Becketts Stück seine erste Aufführung in der DDR erlebte. Brecht hatte zu unterscheiden gewusst. Er, dessen Grundforderung lautete, die »heutige Welt [...] als eine veränderbare Welt« zu beschreiben, konnte sich nicht damit befreunden, dass der Mensch »als Objekt einer unbekanntenen, aber fixierten Umwelt« dargestellt wurde. In diesem Sinne war er ein Gegner des Absurden Theaters, als dessen Flaggschiff *Warten auf Godot* seit seiner Uraufführung 1952 in Westeuropa Furore machte. Aber er sah in Becketts erstem Stück zugleich einen genialen Entwurf für das Theater, den man sich nicht entgehen lassen sollte.

Soviel Verständnis und Toleranz brachten DDR-Kulturpolitiker in der Folgezeit nicht auf. Aber auch wir Literaturwissenschaftler dieses Landes, denen Autoren wie Frisch oder Dürrenmatt in ihrem Verständnis von den Möglichkeiten und der Verpflichtung zeitgenössischer Dramatik natürlich sehr viel näher standen als Beckett oder Ionesco, sahen in der Regel vor allem das aus unserer Sicht Problematische dieser literarischen Strömung und ihrer Instrumentalisierung in der geistigen Auseinandersetzung zwischen West und Ost. Daraus ergab sich zwangsläufig ein Vor-Urteil, das eine unbelastete Begegnung mit dem einzelnen Text verhindern musste. Bei *Warten auf Godot* kam erschwerend hinzu, was alles an existenzphilosophischem und theologischem Ballast dem Stück durch Spekulationen aufgebürdet worden war, wer oder was denn nun mit dem erwarteten, aber nicht erscheinenden Godot gemeint sein könnte.

Herbert Königs Inszenierung in der Neuen Szene ist das bestmögliche Korrektiv für derartige Bedenklichkeiten. Er geht mit Becketts Stück in der klassischen Übersetzung von Elmar Tophoven um wie ein guter Dirigent mit einer Mozart-Partitur. Er hält sich genau an den Text, Becketts choreographische Regieanweisungen eingeschlossen, und lässt jeder Stimme ihr volles Recht. Das Resultat ist ein heutzutage eher seltenes Fest des

Sprechtheaters und zugleich aller mimischen und gestischen Mittel, die guten Schauspielern zur Verfügung stehen. Und Friedhelm Eberle als Wladimir, Bernd Stübner als Estragon, Michael Mechel als Pozzo sowie Günter Schoßböck als Lucky sind solche guten Schauspieler, die dieses Angebot der Regie zu nutzen wissen.

König gelingt es auf diese Weise nicht nur, dem Zuschauer die von ihm bewunderte »musikalische Schönheit« des Beckett-Textes nahe zu bringen, er eröffnet ihm auch einen unbelasteten Zugang zu dem Geschehen auf der Bühne. Nicht das *Warten auf Godot* wird akzentuiert, sondern *das Warten* auf Godot. Die beiden Clocharfiguren Estragon und Wladimir verbringen ihre Zeit sowieso mit nichts anderem. Sie verkürzen sie sich auf die vielfältigste Weise, vor allem aber damit, »dummes Zeug« über Gott und die Welt »zu quatschen«, was viele den Zuschauer erheiternde Details einschließt. Doch gewinnt die Situation auch immer wieder eine bedrohliche Dimension. Sie »quatschen«, um »nicht denken« und »um nicht hören zu müssen«; von toten Stimmen ist die Rede, von »all diesen Leichen«, diesen »Gebeinen«.

Beckett, der an der Résistance teilgenommen hatte, verfasste das Stück im Paris der ersten Nachkriegsjahre. In stark verschlüsselter Form ist ihm die Erfahrung des Grauens eingeschrieben, dessen Schauplatz Europa kurz zuvor gewesen war. Und es stellt die Frage, wie sich Menschen verhalten, wenn sie mit Unmenschlichkeit konfrontiert werden. Wladimir und Estragon kommen durch den Auftritt Pozzos, der seinen Diener Lucky wie einen Lastesel an einer Leine führt und ihn schlechter behandelt als einen Hund, genau in diese Situation. Die Regieanmerkung an dieser Stelle: Sie »schauen ihn an und sind unschlüssig, ob sie ihm zu Hilfe eilen oder ob sie sich aus Angelegenheiten, die sie nichts angehen, heraushalten sollen«. Auch wenn Wladimir zuerst spontan ausruft: »Es ist eine Schande. Einen Menschen [...] so zu behandeln«, nehmen sie schließlich die in Becketts Augen charakteristische Haltung der Gattung ein »mit verstränkten Armen beim Abwägen der Für und Wider«.

Brecht wollte das Verhalten der Figuren sozial begründet sehen, wie seine Ergänzungen des Personenverzeichnisses belegen. Für Beckett dagegen sind die sozialen Zuordnungen eher zufällig, er verweist auf menschliche Verhaltensmuster, die verändern zu wollen ihm als trügerische Hoffnung erscheint.

KLAUS PEZOLD

Gelungene Wiederentdeckung.

Das »Theater hinterm Eisernen«

zeigt *Pelléas und Mélisande* von Maurice Maeterlinck

Gewaltig war die europäische Wirkung des französischsprachigen belgischen Autors Maurice Maeterlinck (1862–1949) an der Wende zum 20. Jahrhundert. Sein 1893 in Paris uraufgeführtes Stück *Pelléas und Mélisande* hatte keinen geringen Anteil daran. Claude Debussy nahm es zur Textgrundlage seiner gleichnamigen Oper von 1902, Arnold Schönberg regte es zu einer sinfonischen Dichtung an, Jean Sibelius komponierte eine Szenenmusik dafür. Schreibende Zeitgenossen wie Thomas Mann zeigten sich beeindruckt: Mit seiner entschiedenen Abkehr von naturalistischer Tradition und der Bevorzugung eines dem Unbewussten Gehör verschaffenden Schwebestands zwischen Traum und Realität entsprach der führende Dramatiker des französischen Symbolismus einer Grundstimmung des Fin de Siècle.

Zeit und Ort der Handlung sind unbestimmt wie im Märchen. Auch die Ausgangssituation scheint in diese Richtung zu verweisen. Ein Prinz, der sich auf der Jagd im Wald verirrt hat, trifft an einem Brunnen ein Mädchen, dessen Herkunft und Geschichte rätselhaft bleiben. Er heiratet es dennoch und kehrt später mit ihm in das Schloss seiner Familie zurück.

Doch ist dieser Golaud ein Witwer mit ergrauemdem Haar, und König von Allemonde ist sein Großvater Arkel, während der Vater seines Stiefbruders Pelléas als unheilbar Kranker im Verborgenen gehalten wird. Eine Familienkonstellation, die nichts von märchenhafter Schlichtheit hat, sondern innerlich zerrissene moderne Menschen vorführt, die unter der Langeweile einer unproduktiven Existenz leiden.

Mélisande, die geheimnisvolle schöne Kindfrau, bringt Unruhe und Bewegung in diese erstarrten Verhältnisse. Zwischen ihr und dem jungen Pelléas entwickelt sich eine schicksalhafte Liebesbeziehung, die sich in »Tristan«-Höhen erhebt. Die Musikalität ihrer sprachlichen Realisierung hat nicht zuletzt dazu beigetragen, die genannten Komponisten für dieses Werk zu begeistern. Es ist daher ein schönes Detail der Aufführung, wenn die Regisseurin Konstanze Lauterbach die erste der großen Liebesszenen im französischen Original sprechen lässt. Überhaupt wird dem Schönheitsstreben Maeterlincks durchaus Genüge getan. Nicht zuletzt auch

durch die Choreographie (Mitarbeit: Werner Stiefel) und durch die Bühnengestaltung Franz Koppendorfers, die mit sparsamen Mitteln die Atmosphäre des Stückes, den Gegensatz zwischen der Enge der menschlichen Verhältnisse und der Weite der Landschaft am Meer als Ausdruck unerfüllter Träume, räumlich realisiert.

Doch ist Konstanze Lauterbachs Inszenierung zugleich weit davon entfernt, in jugendstilhafter Schönheitstrunkenheit zu versinken. Sie schafft vielmehr bewusst Gegengewichte, die das Geschehen immer wieder ins Irdisch-Alltägliche zurückholen.

Dies gelingt oft durch kleine Akzentsetzungen, beispielsweise wenn der alte Arkel (Friedhelm Eberle) seiner Begeisterung für Mélisandes Jugendllichkeit auf höchst drastische Weise Ausdruck verleiht. Vor allem aber gelingt es durch die Ausdeutung der Figur der Mélisande als einer am Ende kompromisslos auf der eigenen Identität bestehenden Frau. Von Susanne Buchenberger überzeugend dargestellt, lässt sie sich von Golaud nicht auf die Knie zwingen, auch wenn sie seiner brutalen Gewalt ausgeliefert ist. Golaud, nach Franz Moor wieder eine Glanzrolle für Jochen Noth, ist in der »Tristan«-Konstellation des Stückes kein weiser König Marke. Er schwankt zwischen beruhigendem Selbstbetrug und dem Ausbruch hemmungsloser Eifersucht, die in der großartigen Szene kulminiert, in der er seinen kleinen Sohn aus erster Ehe zwingt, Mélisande und Pelléas (Peter Ehrlich) durch ein Fenster zu beobachten. Seinen Stiefbruder tötet er schließlich, weil das so üblich ist, sein ganzer Hass aber gilt der Frau, die sich der Unterwerfung unter männliche Herrschaft und Familienhierarchie zu entziehen versucht hat.

Unterstützt von einem Ensemble, das bis in alle Nebenrollen hinein (etwa Marylu Poolman als erste Dienerin) mit Präzision und Einsatz aufwartet, ist es Konstanze Lauterbach gelungen, Maeterlincks Stück wieder für das Sprechtheater aktuell zu machen. Eine Leistung, die bei der Premiere mit langem herzlichen Beifall für alle Beteiligten belohnt wurde.

WERNER WOLF

Klangvolle Konzertsaison, aber wenig Gegenwärtiges

Wirbel wie im gegenüberliegenden Musentempel der Oper gab es im ersten Amtsjahr des neuen Gewandhauskapellmeisters Herbert Blomstedt nicht. Der setzt wie sein gleichaltriger Vorgänger Kurt Masur auf kontinuierliche Arbeit. Auch in der Programmgestaltung verfolgt er die gleiche Grundkonzeption: Sie stellt die Meisterwerke der Musikentwicklung seit 1700 in den Mittelpunkt und bezieht bedacht, aber leider recht zaghaft Neues ein. Dennoch sind andere Akzente in der Werkauswahl und Interpretation nicht zu verkennen.

Das wurde sogleich in den ersten Anrechtskonzerten deutlich. Mit der 1945/1946 entstandenen, von mahnender Friedenssehnsucht erfüllten dritten Sinfonie Arthur Honeggers setzte sich Blomstedt zur Saisoneroöffnung für einen der hier zu wenig beachteten bedeutenden Komponisten des 20. Jahrhunderts ein. Ihr folgte als Bekenntnis zur Bruckner-Tradition des Gewandhauses die *Dritte* des österreichischen Meisters. Im zweiten Konzert stellte der Dirigent die im Gewandhaus noch nie gespielte ausdrucksgeballte dritte Sinfonie des dänischen Mahler- und Strauss-Zeitgenossen Carl Nielsen der *Siebenten* von Beethoven gegenüber.

Zu den langfristigen Vorhaben Blomstedts gehört die Aufführung aller Sinfonien Gustav Mahlers in chronologischer Folge. Die Interpretation der ersten beiden Sinfonien setzte hohe Maßstäbe und erweckt freudige Erwartungen für die Weiterführung dieses Zyklus. Außerdem beeindruckte Blomstedt mit Werken von Schumann, Brahms, Mussorgski, Tschaikowski, Strauss, Sibelius und Bartók.

Wie bei Bruckners *Dritter* und (zum Ausklang der Spielzeit) *Vierter* erwies das genaue Durchleuchten der Struktur, die klare, aus dem Blick auf das Ganze erfolgende Entwicklung der Einzelstimmen, das Erfassen der inneren Dynamik eines jeden Werkes besonders bei Mahler seine Vorzüge. Der Klang wirkt elastischer, schlanker, auch farbiger, ohne an Kraft zu verlieren.

Diese auf Klarheit bedachte Musizierweise kommt aber auch den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens zugute, deren Klangbild im Laufe der Zeit aus unterschiedlichem Traditionsverständnis verdickt wurde. Und sie erschließt in den von Blomstedt dirigierten Werken von Schumann,

Brahms, Strauss, Sibelius und Bartók manche Feinheiten, die nicht bei jedem Dirigenten zu hören sind.

Insgesamt zeigten die 24 Anrechtskonzerte, von denen Blomstedt auch künftig die Hälfte dirigieren wird (seit Konwitschny war der Gewandhauskapellmeister nur noch zu acht Anrechtskonzerten verpflichtet), die Handschrift des neuen Chefs. Die neu eingeführten, sich regen Zuspruchs erfreuenden Familienkonzerte Sonnabend nachmittags werden auf vier erweitert. Lebendig und mit viel Humor stellt Blomstedt da mit dem Orchester zunächst die Hauptthemen vor, deutet deren Entwicklung an, erläutert den Formenbau, bevor das ganze Werk erklingt.

Gastdirigenten und natürlich Solisten bereicherten das Gesamtprogramm. Über den Eisler-Abend mit Rolf Reuter wurde bereits berichtet. Hervorgehoben seien noch die Aufführung der in Leipzig erstmals gespielten äußerst knappen fünf Fragmente und die 1938 entstandene, von schlimmen Erlebnissen in jener Zeit geprägte sechste Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch mit Heinrich Schiff als Dirigenten sowie die Erstaufführung des auf andere Art schmerzlichen Violakonzertes von Sofia Gubaidulina mit Juri Bashmet als Solisten und Kent Nagano am Pult. Dieses Violakonzert war allerdings das einzige Werk aus jüngster Zeit, und auch der Spielplan für die Saison 1999/2000 zeigt sich auf diesem Gebiet ziemlich zag. Leipziger Gegenwartskomponisten fehlen auch da wieder gänzlich.

LEIPZIGS NEUE 16/1999

WERNER WOLF

Musiksommer mit Masur und Mutter

Die frühere Sommerpause gibt es im Leipziger Musikleben schon seit 20 Jahren nicht mehr. Seither erfreuen sich die Sommerkonzerte am Bachdenkmal solcher Beliebtheit, dass sie auch die Wendewirren durch den selbstlosen Einsatz der Künstler überstanden. Inzwischen kann Leipzig aber auch noch vom vor acht Jahren begründeten MDR-Musiksommer

profitieren. Von dessen diesmal 84 Konzerten in 33 Spielorten zwischen Hamersleben, Meiningen, Schneeberg und Görlitz fanden immerhin sieben in Leipzig statt. Allein von den Leipziger Klangkörpern des Rundfunks wurden 22 gestaltet, sieben weitere von anderen Leipziger Ensembles.

Vier der Leipziger Konzerte waren als Hörfenster zeitgenössischer Musik gewidmet, zwei Johann Sebastian Bach. Dass Kurt Masur als New Yorker Philharmoniechef und Ehrendirigent des Gewandhauses jetzt nicht als Gast seines langjährigen Stammhauses, sondern des MDR-Musiksommers mit dem Jeunesses musicales Weltorchester ins Gewandhaus kam, mag zunächst verwundern. Doch es war sein Vorschlag, in der ersten Spielzeit seines Nachfolgers Herbert Blomstedt kein Gewandhauskonzert zu dirigieren. Inzwischen gibt es aber Gespräche über Termine mit »seinem alten« Orchester.

Diesmal wurde er mit dem internationalen Jugendorchester genau so stürmisch gefeiert wie die internationale Spitze mitprägende Geigerin Anne-Sophie Mutter als Solistin. Wenn Künstler dieses Ranges Beethovens Violinkonzert gestalten, geschieht Außergewöhnliches, das herkömmliche Vorstellungen vergessen lässt. Einzigartig war, wie zart und leise bis an die Grenze der Hörbarkeit die Geigerin entsprechend bezeichnete Abschnitte spielte, welche ruhige Tempi sie für den ersten und zweiten Satz wählte und mit welcher Spannung sie diese weiten Bögen erfüllte. Doch auch die Wiedergabe des tänzerisch bewegten Finalsatzes zeichnete solch beispielhafte Klangkultur aus. Das aber kann nur eine Künstlerin, die das Werk geistig wie spieltechnisch vollkommen beherrscht und zu feinsten Nuancen der Klanggebung fähig ist. Und es gehört ein Dirigent wie eben Kurt Masur dazu, der mit dem Orchester so feinfühlig auf jede Nuance eingeht, diese Spannung nicht nur mithält, sondern auch mit-erzeugt. Eine musikalische Sternstunde.

Mitreißend ließ Kurt Masur im zweiten Programmteil mit dem ebenso begeisterungsfähigen wie disziplinierten Jugendorchester die zweite Sinfonie Peter Tschaikowskis erklingen. Er führte zu kraftgeballten Steigerungen und legte zugleich Wert auf Klangkultur. Die verhaltenen, wehmütigen, zarten Abschnitte waren nicht weniger eindringlich zu erleben. Ganz den Absichten Tschaikowskis entsprechend formte Masur die enormen Gegensätze zu einer höheren Einheit und bewies, dass diese Sinfonie mehr Beachtung verdient, als ihr außerhalb Russlands gewidmet wird.

Noch bevor der MDR-Musiksommer und die Sommerkonzerte am Bachdenkmal ausklangen, eröffnete das Gewandhaus mit einem Extrakonzert und dem Gewandhaustag im Stadtzentrum seine neue Spielzeit.

Das abendliche Marktkonzert erhielt sein besonderes Gepräge, indem Herbert Blomstedt in die temperamentvoll gespielten Stücke von Tschaikowski, Dvorák, Grieg und Ravel höchst geistreich und dabei humorvoll einführte.

Am folgenden ersten September-Donnerstag begannen die Gewandhaus-Anrechtskonzerte sogleich mit einem Höhepunkt. Die in Berlin lebende Amerikanerin armenischer Abstammung Kim Kashkashian ließ als Solistin in idealem Zusammenwirken mit Blomstedt und dem Gewandhausorchester das von tiefer Trauer, berührender Sehnsucht nach Harmonie und beklemmenden Ausbrüchen erfüllte Bratschenkonzert des im Vorjahr gestorbenen deutsch-russischen Komponisten Alfred Schnittke zu einem nachhaltigen Erlebnis werden. Mit einer alle Hintergründe und Feinheiten erhellenden Interpretation der ersten Sinfonie von Jean Sibelius wusste Blomstedt Klänge zu erschließen, die in dieser Sinfonie im Gewandhaus so noch nicht zu hören waren.

LEIPZIGS NEUE 19/99

KLAUS PEZOLD

Wolfgang Engels *Faust* im Schauspielhaus. Mehr als ein »Event«

Beide Teile von Goethes *Faust* an einem Abend (der allerdings schon 14 Uhr beginnt), Auerbachs Keller und der alte Johannfriedhof als Nebenspielstätten – die Ankündigung dieses speziellen Leipziger Projekts zum Goethejahr hat von vornherein großes Interesse geweckt. Der Wunsch des Direktors im »Vorspiel auf dem Theater«, die Menge möge sich an der Kasse drängen und sich »wie in Hungersnot um Brot an Bäckertüren, um ein Billet« fast die Hälse brechen, ist in Erfüllung gegangen. Es mussten zusätzliche Vorstellungen eingeplant werden, die inzwischen auch weitgehend ausverkauft sind. Und dass sich die Erwartung eines Theater-Festes zumindest für die Premierenbesucher erfüllt hat, beweist deren lebhafter, von keiner Missfallensäußerung getrübt Beifall in der Bosestraße. Er galt

weniger den lokalgeschichtlich inspirierten Extras, von denen ja das zweite (und gewichtigere) den Zuschauern erst noch bevorstand, sondern der überzeugenden Theaterversion des inkommensurablen Goethe-Werkes, die Wolfgang Engel, seine Mitarbeiter und das *Faust*-Ensemble von sechs Damen und neun Herren, das alle Rollen bestreitet, auf die Bühne des Schauspielhauses gebracht haben.

Die notwendigen radikalen und sicherlich für manchen erwartungsvollen *Faust*-Kenner zum Teil schmerzlichen Kürzungen, ohne die es bei der gewählten Spieldauer nun einmal nicht abgeht, sind nicht willkürlich vorgenommen worden, sie ergaben sich vielmehr zwingend aus der gewählten Grundkonzeption. Diese zielt darauf, die Geschichte eines widersprüchlichen einzelnen Menschen, Faust, vorzuführen, ohne sie mit zu viel allgemeiner oder gar menscheitsgeschichtlicher Bedeutung zu belasten. Der »Prolog im Himmel« ist in das Satyrspiel nach der Tragödie verlegt, für das auf dem Gelände des Johannisfriedhofs Jahrmarktsbühnen aufgeschlagen sind. An die »Zueignung«, Goethes persönlichstes Wort in seiner Dichtung, gesprochen vom Darsteller des Faust, schließt sich überganglos dessen Studierzimmermonolog an. Matthias Hummitzsch spricht ihn mit dem Gestus eines innerlich zerissenen heutigen Intellektuellen. Der Spielort hat nichts Mittelalterliches, er verweist als mit klassizistischen Bauelementen umgrenzter Raum (Bühne: Horst Vogelsang) auf die Entstehungszeit der endgültigen Fassung von Goethes Hauptwerk. Die Grundfarbe von Bühne und Kostümen (Katja Schröder) ist schwarz, farbige Akzente werden nur sparsam gesetzt, alle Aufmerksamkeit ist auf Bewegung und Sprechen der Akteure gelenkt.

Nebenhandlungen wie der Anfang des Osterspaziergangs, die Schülerzene oder Auerbachs Keller fallen weg. Es gibt keine Unterbrechung des Handlungsgangs, dafür eigenwillige, in sich aber schlüssige, weil Zusammenhänge erhellende Übergänge. So wird beispielsweise der berühmte Faustmonolog des Osterspaziergangs zum Bestandteil der Erinnerung an das Ostererlebnis seiner Jugend, das ihn vom Freitod abhält. Dafür gesellt sich dann – mit Szenenbeifall bedacht – ein echter dressierter Pudel zu Faust und Wagner. Ein Beispiel dafür, dass Engel das konzentrierte Bemühen um Fausts innere Welt durchaus mit dem souveränen Einsatz aller Theatermittel zu verbinden weiß, die dazu angetan sind, »daß die Menge staunend gaffen kann«, wie es der Direktor im »Vorspiel auf dem Theater« nachdrücklich fordert.

Bei aller Sparsamkeit der Bühneneinrichtung gelingen einprägsame bildliche Lösungen. So wenn in der Walpurgisnachtsszene auf zwei miteinander

kommunizierenden Ebenen das von Mephisto inszenierte ungehemmt sinnliche Sichausleben und das Leiden des verlassenen Gretchens simultan ablaufen und dabei auch der Kindesmord selbst darstellbar wird. Oder die Szene in Frau Marthes Garten, der ja vom Bühnenbild her keiner ist und wo die im Spielraum stehenden Stühle genutzt werden, ein beziehungsreiches Spiel von Annäherung, Zurückhaltung und Sich-Finden vorzuführen. Hier agiert schon als der von Mephisto ohne Mithilfe der Hexe durch den Zaubertrank verjüngte Faust Johann von Bülow. Er und das Gretchen Bianca Nele Rosetz', die an ihr berührendes Spiel als Lämmchen in *Kleiner Mann – was nun?* anknüpfen kann, sind ein Paar, das der elementaren Gewalt der Liebe verfällt und deren Höhen und Tiefen überzeugend zu gestalten vermag. Allerdings gibt Bülow eher einen jungen als einen verjüngten Faust; von ihm scheinen alle Probleme des alten abgefallen zu sein, was einen Verlust an Vielschichtigkeit der Figur zur Folge hat.

Im Zentrum der Aufführung stehen so unangefochten Hummitzsch als alter Faust und Peter Kurth als ein Mephistopheles, der mit sinnlich-plebejischer Lebensfülle seinen Part bravourös ausspielt. Im Helena-Akt des zweiten Teils steigert er die komödiantische Wirkung noch, wenn er als Phorkyas und falsche Schaffnerin im Palast des Königs Menélaos die Fäden zieht. Faust wird hier zum Gesellschaftsmenschen im Frack, der das von Lisa Martinek im Claudia-Schiffer-Look gespielte Schönheitsidol Helena gewinnen, aber nicht halten kann. Da auf den zweiten Akt mit der klassischen Walpurgisnacht aus guten Gründen verzichtet wurde, bleiben vom Antikebezug im *Faust* nur Andeutungen übrig. Einen überraschenden Akzent setzt die Inszenierung durch ihre Sicht auf die Figur des aus der Verbindung Fausts mit Helena hervorgehenden Euphorion. Nicht als Verkörperung der Poesie, als »Genius ohne Flügel«, wird er dem Zuschauer präsentiert, sondern als blutverschmierter erwachsener Neugeborener, der in den Krieg drängt und im blutigen Geschehen sein Leben wegwirft. Hatte Goethe bei dieser Gestalt an den Dichter Byron und seinen Einsatz für den griechischen Freiheitskampf gedacht, so liegen heute eben andere den Südosten Europas betreffende Assoziationen näher.

Ein derart deutlicher Gegenwartsbezug bleibt in Engels Inszenierung allerdings die Ausnahme. Er hat es nicht nötig, gewaltsam Aktualität zu erzwingen. Der Text selbst erweist sich immer wieder als gleichermaßen zeitlos wie aktuell. So werden nicht wenigen Zuschauern bei der Debatte des Kaisers mit dem Kanzler und anderen Größen seines Reiches über dessen Zustand heutige Auseinandersetzungen um Sparprogramme in den Sinn gekommen sein. Nur dass man nicht noch einmal das Papiergeld als

Lösung aller Probleme erfinden kann, wie das Mephisto im ersten Akt des zweiten Teils tut.

Wolfgang Engels erklärte Absicht, Faust als Gestalt und den *Faust* als Goethes Hauptwerk ideologischen Vereinnahmungsversuchen zu entziehen, bestimmt in besonderem Maße die Gestaltung des Schlusses der Tragödie. Wenn Faust seinen berühmten letzten Monolog spricht, den einmal Walter Ulbricht als Zukunftsvision in den Kanon sozialistischer Programmschriften aufgenommen sehen wollte, dann bleibt, wie es der Kontext Goethes eindeutig vorsieht, dies die Illusion eines Erblindeten, der nicht wahrnehmen kann, dass ihm in Wirklichkeit sein Grab gegraben wird. Doch auch christliche Erlösungshoffnungen werden durch die Inszenierung nicht bedient. Die Grablegung Fausts auf dem Johannisfriedhof ist – wie der »Prolog im Himmel« – als Farce angelegt. Mephisto verliert den Kampf um Fausts Seele, weil er der derb gezeichneten sinnlichen Verführungskraft der Engel nicht widerstehen kann. Die Szene »Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde« fehlt, von Erlösung dessen, der »immer strebend sich bemüht«, ist nicht die Rede.

Der Zuschauer hat die bis zum Äußersten getriebene Sinnsuche eines bedeutenden Einzelnen miterlebt – an ihrem Ende stehen die Vanitas-Verse von Andreas Gryphius, mit denen der Chor auf der großen Bühne das Geschehene kommentiert.

Keine erhebende, aber eine ehrliche Schlussbotschaft, die zudem nicht pathetisch verkündet wird, sondern eingebettet ist in ein Theater-Vergnügen voller witziger und poetischer Details, das man sich nicht entgehen lassen sollte. Übrigen: Wer Auerbachs Keller kennt, kann sich die Ausgabe für eines der hier angebotenen Menüs ruhig sparen. Das »Vorspiel auf dem Theater« wird in der großen Pause nicht nur dort, sondern auch im Garderobenraum des Schauspielhauses aufgeführt.

WERNER WOLF

Schostakowitschs *Fünfte*: die sowjetische Tragödie

Dass hellhörige, Dmitri Schostakowitsch wohlgesonnene Zeitgenossen 1937 den Schlussabschnitt seiner *Fünften Sinfonie* als optimistisch interpretierten, erweist sich heute als Schutzbehauptung nach der verheerenden, von Stalin diktierten Prawda-Kritik »Chaos statt Musik« an der großartigen und bis dahin erfolgreichen Oper *Lady Macbeth von Mshensk (Katarina Ismailowa)* im Jahre 1936. Nicht anders ist Schostakowitschs damalige Bemerkung zu werten, die Sinfonie sei »die schöpferische Antwort eines sowjetischen Künstlers auf eine berechnete Kritik«; denn es war seine Erwiderung auf nicht nur ihm angetanes furchtbares Unrecht.

Im ersten, entgegen klassischer sinfonischer Tradition langsamen Satz charakterisiert der Komponist zwischen Themen erschütternder Trauer die damals in der Sowjetunion viele Leben vernichtende furchtbare Brutalität. Der einem Intermezzo ähnliche zweite Satz beschwört den von Tragik und bitterer Ironie durchsetzten ländlerischen Gestus Gustav Mahlers. Dem folgt ein weiterer langsamer Satz, der unsägliche Klagen mit den Empfindungen bedrückender Einsamkeit verbindet. Und im Finale werden die wenigen D-Dur-Takte des Schlusses mit schneidenden Dissonanzen und dämonischen Paukenschlägen herbeigequält und -geprügelt, um in den letzten drei Takten mit noch drohenden Schlägen aufgehoben zu werden. Die Einbeziehung von Intonationen des hilflos klagenden Gottesnarren aus Modest Mussorgskis *Boris Godunow* erschließt zudem große historische Zusammenhänge.

Fern naturalistischer Lautmalerei gestaltete der Komponist dieses Geschehen mit bezwingender geistig-musikalischer Kraft. Seine eigene Tragödie wirkt heute als die Tragödie seiner noch immer gequälten russischen Heimat.

Wie der 1980 in die USA ausgewanderte estnische Dirigent Paavo Järvi mit dem ausdrucksgeballt musizierenden Gewandhausorchester im Konzert der Vorwoche die ungeheuren Spannungen dieser einzigartigen, beklemmenden, Menschlichkeit und Gerechtigkeit beschwörenden Sinfonie erleben ließ, war eines der größten Ereignisse der letzten Jahre.

WERNER WOLF

Phrasenhafte Fiktionen um Kunst und Macht.
Leipziger Oper: Uraufführung des *Dmitri*
von Hans-Klaus Jungheinrich und Luca Lombardi

In diesem neuen, in Leipzig uraufgeführten Bühnenwerk *Dmitri oder Die Künstler und die Macht* kommt dem Alternativtitel eher größere Bedeutung zu als dem erstgenannten. Denn in dieser im Auftrag der Leipziger Oper von Hans-Klaus Jungheinrich textierten und Luca Lombardi komponierten »Fiktion in dreizehn Szenen« geht es selbst in einer Unter-richts-Szene um von der Macht diktierte dogmatische »Grundsätze« fürs Komponieren.

Neu ist diese Problematik nicht. Im Gegenteil. Wenn sie auf Philosophen erweitert wird, lässt sie sich über Jahrtausende verfolgen. Es sei nur an die Giftbecher erinnert, die Sokrates und Seneca im alten Rom zu trinken gezwungen wurden.

Für ihr absichtlich nicht als Oper bezeichnetes Stück wählten die Autoren Geschehnisse aus einer der tragischsten und furchtbarsten Phasen der jüngeren Geschichte aus, nämlich Wirkungen des Stalinschen Terrors auf Künstler der zerfallenen Sowjetunion, ausgehend vom Komponisten Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch. Für den näher mit der Biographie dieses Meisters Vertrauten sind Episoden aus dessen Leben unschwer erkennbar. Doch um verallgemeinern zu können, wurde schließlich für den Titel nur der Vorname Schostakowitschs gewählt und im Text als Vatersname Sergejewitsch (als Hinweis auf ähnliche Probleme im Leben Sergej Prokofjew?) genannt. Nicht nur die das Stück umschließenden Szenen der Angst könnten jedenfalls auch für Prokofjew und andere Komponisten des Landes stehen.

Der entscheidende Mangel des Librettos liegt in der Beschränkung auf das damals zum offiziellen Ritual erhobene Phrasenvokabular. So werden Dmitri für die Kritik eines zwölftönigen Schülerstücks Formulierungen zugewiesen, die von einem der demagogischen Kritiker Schostakowitschs stammen könnten. Ähnlich phrasenhaft geht es auch in den Szenen um die erste, siebente (Leningrader) und neunte Sinfonie wie auch in der fiktiven Begegnung Schostakowitschs mit Bach in Leipzig zu. Derartige sprachliche Verengungen verhindern es weitgehend, die Doppelbödigkeit,

die Zwiespältigkeit der Situation zu zeigen, die Musik Schostakowitschs in ihrer Vielgestaltigkeit und Hintergründigkeit zu verstehen.

Umgekehrt wird aber auch die verhängnisvolle Gefährlichkeit, die nicht wenige Menschen faszinierende Gewalt Stalins bagatellisiert, wenn diese Gestalt zuweilen wie in einer spaßigen Operette herumstolziert. Bei aller Aufgeschlossenheit und allem Bemühen, dem Thema gerecht zu werden, vermochte der als Musikkritiker und -publizist in Frankfurt am Main lebende Librettist sich nicht (oder doch nur partiell) von den in der alten Bundesrepublik üblichen Klischees zu lösen.

Dagegen drang der mit der italienischen Linken aufgewachsene Komponist Luca Lombardi mit seiner Musik wohl viel tiefer in die Problematik ein. Mit Ausnahme der von Schostakowitsch wiederholt selbst verwendeten Initialen D-(E)-S-C-H bedient er sich keiner Zitate. Wohl aber prägt das Idiom der Musik Schostakowitschs untergründig (und gelegentlich mit zitattähnlichen Wendungen auch vordergründig) seine kompositorische Gestaltung. In den Szenen mit Stalin aber führt er die offensichtlich mit Jungheinrich übereinstimmende Sicht auf den Diktator zu einem Sarkasmus, der ein ganzes Stück hinter Schostakowitsch zurückbleibt. Doch über ganze Strecken vermag diese Musik nachhaltig zu beeindrucken, auch dank der eindringlichen Gestaltung durch das Gewandhausorchester unter Leitung von Martin Fratz von der Deutschen Oper am Rhein. Hector Guedes (Dmitri), Wolfgang Newerla (Stalin) als Gäste und Mitglieder des Leipziger Ensembles vermögen mit ihrem Gesang zu überzeugen.

Schwerer hat es der Leipziger Chefregisseur Uwe Wand, diesen phrasenhaften Fiktionen Leben und Glaubwürdigkeit zu verschaffen. Glücklicherweise vermag er als Mann genauer Personenführung und bewegter szenischer Gestaltung großes Können und inzwischen reiche Erfahrung einzusetzen. Wenn er aber anfangs in der Angstszene Dmitri vom Schauspieler Hans-Dieter Heuter im Krankenbett am ganzen Körper zitternd vorführt und Hector Guedes auf der anderen Bühnenseite sich an einem schräg gekanteten Flügel festhaltend singen lässt, irritiert das eher. Und die ziemlich genauen Masken für die beiden Hauptgestalten stehen einer Verallgemeinerung des Geschehens entgegen.

Ob diese komplizierte Problematik nicht besser in einem Sprechstück zu erfassen ist, bleibt zumindest zu fragen. Wenn sie aber auf das Musiktheater gebracht wird, verlangt sie auf alle Fälle eine entschieden differenziertere textliche und auch dramaturgische Gestaltung.

WERNER WOLF

Ein großes Fest mit und um Bachs Musik. 72 000 beim Bachfest 2000 in der Bachstadt Leipzig

Dass Leipzig die Bachstadt ist, halten die meisten auswärtigen und ausländischen, aber auch die Leipziger Bachverehrer für selbstverständlich. Für sie bedarf es nicht der Vermarktung Bachs, sondern für sie gelten einzig der Kunstwert und die Atmosphäre der Stadt mit ihren Bach-Kirchen, mit dem heutigen Gewandhaus und anderen Kulturstätten, mit Kulturdenkmälern ihres Umlandes. Zu den 43 500 Käufern von Eintrittskarten für über 90 Veranstaltungen standen bei den meisten Konzerten noch viele Besucher vergeblich nach Restkarten an. Dazu kamen noch etwa 30 000 in eintrittsfreien Veranstaltungen in morgendlichen Metten, Gottesdiensten, Wandelkonzerten und Openairs. Allein etwa 15 000 versammelten sich am Abend des 28. Juli zu Swinging Bach auf dem Marktplatz.

Doch fraglos standen die großen Chorwerke des Jubilars im Zentrum des Festes: die *Messe h-Moll* und die beiden Passionen. Und zum Abschluss folgte dem Credo aus Bachs *Messe h-Moll* das 1998 vollendete *Credo* von Krzysztof Penderecki mit der Gächinger Kantorei und dem SWR Radio-Sinfonie-Orchester unter der souveränen und beflügelnden Leitung Hellmuth Rillings als heutiges Bekenntniswerk. Der polnische Komponist schöpft in ihm in beeindruckender Weise aus der Fülle des Klangmaterials von einfachen Durklängen und kantablen melodischen Wendungen bis zu beklemmenden Klangballungen. Er wurde enthusiastisch gefeiert.

Große Aufmerksamkeit wurde der Interpretation gewidmet. Nach den in den letzten Jahrzehnten oft erregt geführten Debatten um die »authentische« Wiedergabe hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass es – wie schon zu Bachs Zeiten – mehrere Möglichkeiten gibt. So konstatierte Gustav Leonhardt, einer der Senioren der historisch orientierten Aufführungspraxis, zur Eröffnung der Podiumsdiskussion: es seien inzwischen so reiche Kenntnisse angesammelt worden, vieles sei aber auch noch kritisch und unklar geblieben, so dass sich zumindestens jeweils zwei Möglichkeiten eröffnen.

Obgleich alle Künstler bestrebt waren, Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis umzusetzen, war eine erstaunliche Vielfalt zu verzeichnen. Dabei wurde die Fragwürdigkeit von Joshua Rifkins Auffassung,

Bachs Chöre seien nur solistisch aufzuführen, mit seinem Bach-Ensemble in der Thomaskirche deutlich. Dagegen beeindruckten die Kantatenkonzerte mit dem Amsterdam Baroque Orchestra & Choir unter Toni Koopman, dem Bach Collegium Japan unter dem Koopman-Schüler Masaaki Suzuki, der Rheinischen Kantorei und dem Kleinen Konzert unter Hermann Max, dem Windsbacher Knabenchor und den Deutschen Kammer-Virtuoson Berlin unter Karl-Friedrich Beringer sowie nicht zuletzt mit den Thomanern und der Akademie für Alte Musik Berlin unter Georg Christoph Biller nachhaltig.

Zu einem der Höhepunkte gestaltete Philippe Herreweghe mit dem Chor und Orchester des Collegium Vocale Gent die Aufführung der *Matthäus-Passion*. Dieses auf Musik dieser Zeit spezialisierte Ensemble beherrscht die historische Aufführungspraxis so überlegen, dass es sich ganz auf die musikalische Gestaltung konzentrieren kann. Da klingt alles so natürlich und erfüllt, als könne es nur so sein.

Gegenüber solchen Spezialensembles haben es die Thomaner als Knabenchor und das Gewandhausorchester mit allwöchentlich oder täglich anderen Aufgaben schwerer, denn ihr umfangreiches Repertoire verlangt eine enorme Wandlungsfähigkeit des Klanges wie der Artikulation. Angesichts der Kantaten- und Motetten-Darbietungen in anderen Konzerten des Bachfestes durch die Thomaner verdient deren zweimalige Aufführung der *Messe h-Moll* schon großen Respekt für die physische Leistung. Wie ausdrucksstark und kultiviert Biller mit ihnen und dem Gewandhausorchester den fast 75 Minuten währenden Chorspart der Messe gestaltete, war in der von mir gehörten Aufführung am Todestag Bachs denkbar beeindruckend und nachhaltig zu erleben. Das Gewandhausorchester führte unter Herbert Blomstedt in seinem ersten Konzert auf den Spuren Bachs die *Psalm-Sinfonie* von Igor Strawinski und die *Neunte Sinfonie* von Anton Bruckner großartig auf. In Parallelbesetzung zur *Messe a-Moll* erklang mit dem Berliner Rundfunkchor die *Johannes-Passion* unter Blomstedts Leitung ausgesprochen dramatisch und bewegend, wenn auch nicht in allem stimmig.

Der MDR-Chor bot als einer der weltbesten Berufschöre zuerst in Gemeinschaft mit der MDR-Kammerphilharmonie unter Leitung seines Chefs Howard Arman das Passionsoratorium *Der Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun in einer bis ins feinste die Eigenheiten dieser empfindsamen Musik erfassenden Wiedergabe. Fabio Luisi führte diesen Chor mit dem MDR-Sinfonieorchester zu einer furiosen, in jeder Hinsicht mitreißenden Gestaltung von Felix Mendelssohn Bartholdys *Elias*, die

selbst vor mancher Übersteigerung der Mendelssohnschen Vorgaben nicht zurückschreckte.

Auch die Vielzahl kammermusikalischer, solistischer sowie Jazz-Konzerte zog viele Besucher an, so dass manche in größere Räume verlegt werden mussten. 68 Ensembles und 157 Solisten waren insgesamt beteiligt. In drei Besetzungsvarianten war *Die Kunst der Fuge* zu erleben. Die überzeugendste Version bot der Thomasorganist Ulrich Böhme auf »seiner« neuen Bachorgel. Es war insgesamt ein großes Fest der Musik und des freundschaftlichen internationalen Miteinander.

LEIPZIGS NEUE 16/2000

WERNER WOLF

Blomstedt: »Endlich September ...«

Freudig bewegt begrüßte Herbert Blomstedt mit diesem Slogan die Besucher des ausverkauften Eröffnungskonzertes der neuen Gewandhaus-Spielzeit. Er freute sich spürbar, mit seinem Orchester vor so vielen Zuhörern wieder Musizieren zu können. Mit Mozarts *Divertimento* zum Namenstag seiner Schwester Nannerl, den Mozart huldigenden Rokoko-Variationen Peter Tschaikowskis mit Jürnjakob Timm als überlegenem Solisten und Antonín Dvoráks *Sinfonie aus der neuen Welt* boten sie vertraut Klingendes. Die elastische und klare Ausformung des scheinbar so Vertrauten ließ erleben, wie unerschöpflich Meisterwerke sind, wie immer wieder neue Nuancen zu entdecken sind.

Eine Fülle von Erlebnissen bescherten dann die ersten Anrechtskonzerte. Peter Serkin war unter Blomstedts Leitung der großartige, souverän aufspielende Solist der Klavierkonzerte von Johann Sebastian Bach (d-Moll), Igor Strawinsky und Max Reger. Wann wird Regers (vom Orchester zu kompakt gespieltes) Werk und das ebenfalls im Gewandhaus unter Arthur Nikischs Leitung uraufgeführte Violinkonzert dieses Meisters endlich seinen längst verdienten festen Platz im Repertoire erhalten? Werke aus der ersten Hälfte des nun unweigerlich zu Ende gehenden

20. Jahrhunderts prägten außer der unter Blomstedt geistvoll und blitzsauer gespielten Sinfonie Nr. 67 von Joseph Haydn auch die nächsten beiden Konzerte: die fünf Rückert-Lieder von Gustav Mahler mit dem stark beeindruckenden Matthias Goerne, die fünfte Sinfonie von Jean Sibelius, mit dem jungen englischen Dirigenten Daniel Harding und Kolja Blacher als feinsinnig und makellos musizierendem Solisten, das ähnlich Regers Konzerten vielgestaltige Violinkonzert von Edward Elgar, drei mit blühendem Klang gespielte Sätze aus Alban Bergs *Lyrischer Suite* und die überschäumend und üppig gebotene *Sinfonische Fantasie* aus der Oper *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss.

Das aufregendste und erschütterndste Werk zu Beginn dieser Saison erklang im ersten Konzert des MDR-Sinfonieorchesters, die erste Sinfonie *Versuch eines Requiems* von Karl Amadeus Hartmann. Dieses 1936 begonnene Werk nach bewusst ausgewählten und frei geformten Worten des amerikanischen Dichters Walt Whitman ist eines der wenigen und mit anderen Werken Hartmanns herausragenden musikalischen Dokumente entschiedenen antifaschistischen Widerstands, die in jener Zeit in Deutschland (und zwar ohne Chancen zu einer Aufführung) geschaffen wurden. Die vor Spannung fast berstende Orchestereinleitung und die ersten Worte »Ich sitze und schaue auf alle Plagen der Welt« erweisen sich als bestimmend für das gesamte fünfsätzig, von entschiedenem Protest, erschütternder Anklage und tiefer Trauer geprägte Werk. Fabio Luisi gestaltete es mit der Altistin Brigitte Balleys mit atembeklemmender Ausdrucksdichte auch bei den leisesten Worten. Da wirkten anschließend die immer wiederkehrenden, ausgedehnten Bitten des »Kyrieeleison« der mit dem MDR-Chor, Orchester und Solisten insgesamt ebenfalls ausdrucksgeballt und reich nuanciert aufgeführten *Sinfonie d-Moll* von Anton Bruckner, obwohl 60 Jahre vorher entstanden, fast wie eine Fortsetzung der Gedanken Hartmanns.

Noch ehe die MDR-Kammerphilharmonie zum Spielzeitbeginn in Leipzig zu hören war, wartete Fabio Luisi mit ihr in Magdeburg auf und eröffnete den dortigen »Zauber der Musik« mit der vor zwei Jahren vom Akademischen Orchester erfolgreich uraufgeführten Orchestersonate *Klangwanderungen* des Leipziger Komponisten Karl Ottomar Treibmann. Die Magdeburger spendeten dem mit viel Klangsinn eindringlich und ausgewogen gespielten Werk ebensolchen Beifall wie Arnold Schönbergs klangschwelgerischer *Verklärter Nacht* und Mozarts musikantischem vierten Hornkonzert. In Leipzig präsentierte sich die Kammerphilharmonie an den folgenden beiden Sonntagen mit dem österreichischen Pianisten

Rudolf Buchbinder. Vom Klavier aus zugleich dirigierend spielte der Künstler die fünf (nummerierten) Klavierkonzerte in jeder Hinsicht meisterlich. Den Charakter eines jeden Werkes genau erfassend, ließ er den gedanklichen und musikalischen Reichtum Klang werden und weckte manche Erinnerungen an andere große Pianisten.

LEIPZIGS NEUE 20/2000

JOACHIM HERZ

K. K. und ein funkelnagelneues Opernhaus. 40 Jahre nach der Eröffnung

Er konnte ein Ekel sein und ein Vater, ein sturer Parteiknüppel und ein souveräner Patriarch – K. K., Mitglied der Volkskammer der Deutschen Demokratischen Republik, Mitglied des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Mitglied des Zentralvorstandes der Gewerkschaft Kunst, mehrfacher Nationalpreisträger und und – und er ließ uns gewähren.

Dass Musik nicht sein Hauptfach war, daraus hat er nie einen Hehl gemacht. Nachdem er sich einmal abgenabelt hatte von seinem beflissenen Berater in musicis, einem bedeutenden Beethoven-Improvisator bei abgedunkeltem Saal, galt nicht mehr die Alternative »Was wollt ihr – den singenden Sänger oder den springenden Sänger?« Sie wurde abgelöst von einem Bekenntnis zum Musiktheater. Eine Berliner *Turandot*, die er besuchte an der Komischen Oper, hat da Wunder gewirkt. Besonders angegan hatte es ihm dort der Chor, und alsbald wurde unser Leipziger Opernchor, man möchte fast sagen, unser bestes Stück – wäre da nicht gewesen ein Team (pardon, ein Kollektiv!) mit Helmut Ernst als gewaltigem Technik-Boss, Dieter Menz als feinfühligem Chef der Beleuchtung, Andreas Pieske als Chordirektor, Marion Schurath als Choreographin, Roland Schmidt vom guten Ton und den Künstlern von Bild und Kostüm und den unermüdlichen Kollegen der technischen Sparten, der Werkstätten – Persönlichkeiten auch sie! Und, last but not least, ein Ballett, das die

Waberlohe und die Walküren verkörpert hat (ich höre die Schmährufe der Puristen), ungeachtet seiner klassischen Erfolge.

Unser selbst gestelltes Ziel (es ist immer noch schwer, unseren Brüdern und Schwestern beizubringen, dass *wir* es waren, die sich ein Ziel gestellt hatten): ausprobieren, ob die Methoden des Musiktheaters, wie die Berliner Komische Oper sie praktizierte, sich übertragen ließen auf ein Theater mit stabilem Spielplan, breit gefächert, Namen umfassend wie Kurt Weill, Giacomo Meyerbeer und – Richard Wagner!

Eben hatten wir uns fürchterlich gekracht, da machte K. K. mich zum Operndirektor – falls ich bereit sei, »auch« Richard Wagner zu inszenieren. Zwar hatte ich, als ich noch zur Schule ging, dessen Opern von der ersten bis zur letzten Note ins Klavier gehämmert, sicher nicht zur Freude der Nachbarn – aber an der Wanderbühne, wo ich dann anfang, da ließ sich kein Richard Wagner auf die Dörfer wuchten, und Walter Felsenstein, an seiner Komischen Oper, mochte ihn nicht. »Wenn ich den Rudolf Heinrich kriege als Bühnenbildner!« Rudolf Heinrich ließ sich angeln, erfüllt wie wir alle von der großen Stunde: in des Meisters Geburtsstadt, ganz neu, seine *Meistersinger*!

Als persönliches Ziel hatte ich mir gesteckt: Mal sehen, ob die (scheinbar) so konträren Methoden Brechts und Felsensteins sich vereinigen ließen – also: die *Meistersinger* als Renaissance-Komödie auf einer Hans-Sachs-Bühne; und damit auch jeder wusste, wo er sich befand, schrieben wir im zweiten Akt auf unser Bodentuch mit großen Buchstaben PEGNITZ. Leichte Bedenken bei K. K., ob das wohl die hohe Obrigkeit schlucken würde – die hohe Obrigkeit schluckte, wir waren akzeptiert.

Na, und die Solisten! Nicht wenige davon herangefischt von kleinen und kleinsten Bühnen oder vom Studium; die Leipziger Luft (!) schien ihnen zu bekommen. »Wisst ihr eigentlich, das ihr Weltklasse-Sänger habt?« Meinung eines norwegischen Gastes nach *Frau ohne Schatten*. Unser gemeinsamer Stolz: als schwer verständlich verschrieene Werke wie dieses oder bis dahin kaum Experten Bekanntes wie *Krieg und Frieden* zu Publikumsrennern gemacht zu haben – was ja wohl, wie auch das Gegenteil, etwas zu tun haben muss mit der Art und Weise, wie man spielt.

Außer Sachs und Siegfried alle aus dem eigenen Ensemble, fanden wir uns zusammen zu einer verschworenen Truppe, die – »Trinkt, ihr Augen, was die Wimper hält!« – mit unseren Paradekomödien, voran unserem König *Xerxes*, Europa bereiste nebst einem tüchtigen Schluck Karibik.

Technisch bestens ausgestattet, präsentierte sich die neue Bühne zu den Gesamtkosten von 44,5 Millionen Mark; Bausumme nicht überschritten,

und alles Eigenbau! Stolz habe ich meine Gäste hoch hinaufgeführt bis auf die obersten Galerien, wo keiner mehr hindarf. 1682 Plätze, damals. Bis auf die beiden Spaß-Logen (die eine davon einmal benutzt, am 8. Oktober 1960, und dann nie wieder) von allen Plätzen gleich gute Sicht, auf allen Plätzen gleich gute Akustik. Aber: Die Besucher sehen sich gegenseitig nicht. Wenn in einem neu-barocken Hufeisen-Theater vorn im Proscenium ein Paar gute Lacher sitzen, dann ist die Komödie gelaufen. Bei uns, da musste man schon arg gut sein, um Resonanz zu spüren. Und das ungewöhnlich große Portal! Der Vergrößerungseffekt einer Guckkasten-Bühne stellt sich nicht ein. 250 Chorsänger wie bei unserer *Boris*-Premiere – wenn die einmal, ein einziges Mal, eng zusammengepfertcht standen, dann meinte man, was für ein klein Häuflein! Alles wie in natura, 1:1.

Natürlich schickte man die Vorstände vor der Eröffnung erst einmal nach Moskau, auf dass sie lernen, wie man große Oper macht. Ich flog nicht mit, ich war eben erst dort gewesen mit der Komischen Oper. Bei Rückkehr meinte der Verwaltungsdirektor: »Wir sind in Ihrem Kometenschweif gereist – alle haben uns gefragt: Wie macht ihr das, dass ihr so toll Oper spielt?«

Die ersten Jahre jeden Abend ausverkauft, beim Wahnsinn von acht Vorstellungen in der Woche, stufenweise reduziert auf sechs. 4,91 Mark Zuschuss (Gewandhaus nicht mitgerechnet) für die verkaufte Karte. Ein vergleichsweise reichhaltiges Repertoire – gut probiert, hielt sich so mancher schwere Brocken wacker auch bei zuweilen nur zwei Vorstellungen in der Spielzeit. Und warum? Musik und Szene gingen eine harmonische Ehe ein, so wie Oper und Gewandhaus sich gefunden hatten zu gemeinsam fruchtbarem Tun, nicht zuletzt dank unseren Maestri mit ihren so unterschiedlichen persönlichen Valeurs, dank aber auch der sorgsam Pflege seitens des »künstlerischen Hilfspersonals«, das eines Tages von der Obrigkeit befördert wurde in den Rang von »künstlerischen Mitarbeitern«, nicht minder dank den in ihrer Arbeit aufgehenden Helfern der Regie.

Besonnte Vergangenheit? Ich meine nicht. Dass es ohne Krawall nicht abgeht, auch damals nicht abging, halte ich für normal am Theater. Unser noch heute allenthalben hoch gepriesener *Nibelungenring* wäre nicht bis zur Premiere *Rheingold* gediehen ohne K. K. (den wir eben ein wenig aus den Augen verloren hatten): Eine der blödsinnigsten Erfindungen, propagiert von unserer »Fachzeitschrift«, war das Probentagebuch. »Schreib das auf, Jutta, was er jetzt wieder gesagt hat!« Eine bedeutende Künstlerin griff nach dem gewerkschaftlichen Angebot des schöpferischen Dreinredens, auch in den Arbeitsstil, nach der »helfenden Kritik des Kollektivs«

– was bei anderer Gelegenheit als ein schöpferisches Miteinanderreden nur förderlich sein konnte! Gespannte Atmosphäre. K. K. bestellt die Solisten zum Kaffee, bestellte den Regisseur (gesondert!) zum Kaffee, und die *Nibelungen* waren gerettet

Er hat unsere Arbeit ermöglicht und hat ihr Bekanntwerden verhindert. Mehr als ein Jahrzehnt hat es gedauert, bis man »drüben« unser überhaupt gewahr wurde. Diejenigen weißen Raben, die – mit Messeausweis – uns jeweils eine Woche lang besuchten, die schrieben für Blätter, die sich nicht genug tun konnten mit Anführungsstrichen für die »sogenannte« DDR. Dass diese Kritiker trotzdem anerkennend über uns berichtet haben, das wollte nun wieder auf unserer Seite in so manchen Kopf nicht hinein.

Von den *Nibelungen* an habe ich die public relations, die K. K. sträflich unterschätzt hatte, selbst in die Hand genommen, mit freundlicher Duldung eines Herrn von der Stadtleitung – am Georgi-Ring feierte K. K., an der Goethestraße ich. (Die offene Wunde: von den *Nibelungen* existiert kein Meter Video, und unseren *Albert Hering*, in Starbesetzung, hat das Fernsehen zwar produziert, aber dann eines Tages, als gerade mal Band gebraucht wurde, gelöscht.)

Den Verkehr mit denen über uns absorbierte total und lückenlos K. K., stolz darauf, so viele »Bürgerliche« um sich geschart zu haben. Als ich, vor 1961, einen Bewerber akzeptierte als künftigen Assistenten – er kam aus Mecklenburg, wo er Molkereifacharbeiter gewesen war, hatte danach in Berlin Regie studiert – , als ich ihn akzeptierte, *obwohl* er, dort als Musterstudent gehandelt, nie die Gelegenheit genutzt hatte, auch Westberliner Aufführungen zu besuchen, da meinte K. K. breit grinsend: »Was, Sie haben einen Genossen engagiert?«

Der junge Mann, inzwischen – wie auch andere – längst ein gestandener Regisseur im In- und Ausland, bekam damals – als Genosse – 50 Mark mehr. Die Gehälter in den unteren Rängen würden heute wohl mehr als Obdachlosenunterstützung eingestuft werden; damals konnte man davon leben – mit zahllosen »Muggen, von denen der Herr Herz nichts weiß«.

Zwecks Abfederung bevorzugten K. K. und ich den Krach in Schriftform. Seine größten Pamphlete pflegte ich mir an den Spind zu heften. »Wisst ihr«, so der Allgewaltige zu seinen Sekretärinnen, »wisst ihr, warum der Herz das tut? Wegen eurer grammatischen Fehler!«

Kurz nach der Eröffnung, ich probierte auf der Bühne, schickte er mir seine Sekretärin, sie sollte mir irgendwas ausrichten. Ich blies sie an: »Richten Sie Ihrem Chef aus, ich hätte mich gerade vom Ärger über ihn

erholt!«, was sie pflichtbewusst auch tat. Hat der gelacht! Saurier unter sich

Zuletzt traf ich Karl Kayser in der Berliner Akademie, nach der Wende, schon recht krank. Aber strahlend. »Herr Herz, ich hab' wieder mal unsere Briefe durchgelesen – haben wir uns gekracht! War das eine schöne Zeit!«

Was ich seitdem so erlebt habe ...! Ehre seiner Asche! Trotz alledem

LEIPZIGS NEUE 20/2000

WERNER WOLF

Vierte Mendelssohn-Festtage im Geiste des Meisters

Jährliche Mendelssohn-Festtage haben (endlich) ihren festen Platz im Leipziger Musikleben erhalten. Vor drei Jahren begründete sie Kurt Masur mit der Einweihung des restaurierten Mendelssohn-Hauses und des Mendelssohn-Denkmals zum 150. Todestag des Meisters. Wie der Neubau des Gewandhauses bleiben auch diese Taten unermüdlichem und ideenreichem Einsatz dieses Künstlers zu danken, der wie sein berühmtester Vorgänger im Amt des Gewandhauskapellmeisters seine Aufgabe nicht allein in der Leitung der Konzerte erblickte, sondern als kulturpolitische Verpflichtung begriff. Herbert Blomstedt – schon 1997 mit einer großartigen *Paulus*-Aufführung dabei – führt nun als Masurs Nachfolger diese Festtage nahtlos weiter.

Im Eröffnungskonzert gestaltete er mit dem Gewandhausorchester ein beziehungsreiches Programm im Sinne Mendelssohns. Es begann mit Paul Hindemiths Konzert für Holzbläser, Harfe und Orchester, in dessen Schlusssatz die Klarinette den Hochzeitsmarsch aus Mendelssohns Musik zu Shakespeares *Sommernachtstraum* im Wettstreit mit den anderen drei Holzbläsern (alle Mitglieder des Gewandhauses) spielt – eine originelle Huldigung, die sich Hindemith für seine eigene Silberhochzeit ausdachte.

Dem folgten zwei im Alten Gewandhaus uraufgeführte Werke: das für den damaligen Konzertmeister Ferdinand David geschriebene, von ihm zuerst unter Leitung von Niels Wilhelm Gade gespielte Violinkonzert

Mendelssohns und die von Mendelssohn in einem Benefizkonzert Clara Schumanns mit »seinem« Orchester uraufgeführte erste Sinfonie von Robert Schumann. Die zarte, schmiegsame Tongebung und das technisch makellose Spiel des russischen Geigers Dmitrij Sitkowjetsky dürften den Vorstellungen Mendelssohns und Davids sehr nahe gekommen sein.

Im gleichen Geist gestaltete Morte Schuldt-Jensen auch das Abschlusskonzert mit dem aus Mitgliedern des Gewandhauses bestehenden Leipziger Kammerorchester. Da erklang eingangs die 1827 als erstes Werk Mendelssohns im Gewandhaus gespielte erste (1834) gedruckte Sinfonie des Meisters, gefolgt von der 1843 unter der Leitung Mendelssohns uraufgeführten ersten Sinfonie des damals gerade 25jährigen dänischen Komponisten Niels Wilhelm Gade. Doch auch Schuldt-Jensen demonstrierte Tradition als Weiterführung, indem er die *Kleine Suite op. 1* von Carl Nielsen und das *Trompetenkonzert* von Vagn Holmboe als bedeutendstem dänischen Komponisten des 20. Jahrhunderts aufführte. Gegenüber dem ausverkauften Eröffnungskonzert blieb hier der Besuch im großen Gewandhaussaal aber beschämend und zeigte wenig Entdeckungsfreude.

Die anderen Veranstaltungen gehörten mit nicht weniger originellen Programmen dem Gewandhaus-Kinderchor, Kammermusik-Gruppen und dem zweiteiligen dokumentarischen Film *Peter Ustinows Mendelssohn* mit dem von Kurt Masur geleiteten Gewandhausorchester und ausgezeichneten Solisten. Der würde bei Wiederholungen im Mendelssohn-Saal des Gewandhauses fraglos eine viel größere Besucherzahl anziehen, als der Vorlesungsraum im Garten des Mendelssohn-Hauses aufnehmen kann. Wenn auch fürs nächste Jahr keine Oratorien-Aufführung geplant sein sollte, wäre wohl ein Konzert der Thomaner mit Motetten und Orgelwerken von Bach und Mendelssohn in der Thomaskirche ein anderer Anziehungs- und Höhepunkt.

WERNER WOLF

Weihnachten

Geschehen, Geschichte und Musik

Die bevorstehenden Weihnachtstage haben die Menschen wieder fest im Griff. Die erste Reklame setzte bereits zu Herbstanfang ein. Weihnachtstollen gab es schon vorm Reformationstag zu kaufen. Inzwischen quellen täglich die Briefkästen über. Die Schaufenster reichen nicht aus, um knallig auch all das Überflüssige anzupreisen, das mit Weihnachten nichts zu tun hat, aber den Umsatz beträchtlich steigert. Diese zur Marktwirtschaft gehörenden Absonderlichkeiten haben in den letzten Jahren den Weihnachtsgedanken weit mehr profaniert als 40 Jahre atheistische Erziehung in der DDR. Rummel und Hektik herrschen. Weihnachtslieder dröhnen oder leiern in allen möglichen und noch mehr unmöglichen Arrangements.

Doch in Leipzig ereignet sich glücklicherweise auch anderes, das es in diesem Umfang in anderen deutschen Großstädten wohl kaum gibt. Schon am Vorabend des ersten Advents waren die ersten drei Kantaten von Johann Sebastian Bachs sechsteiligem *Weihnachtsoratorium* mit dem Universitätschor und dem Pauliner Kammerorchester in der Peterskirche zu erleben. Etwa 20 Aufführungen dieser drei für den 25., 26. und 27. Dezember geschaffenen Kantaten finden alljährlich in Leipzig statt. Die drei Konzerte der Thomaner mit dem Gewandhausorchester in der Thomaskirche bilden dabei das Zentrum. Wenn es zeitlich und kräftmäßig von den Thomanern zu schaffen wäre, fänden auch fünf oder sechs Aufführungen ihre keineswegs nur der Kirche verbundenen Zuhörer wie unmittelbar vor den Weihnachtstagen dreimaliges Weihnachtsliedersingen.

Schon Mitte der 30er Jahre des nun zu Ende gehenden Jahrhunderts bewies die damals von Hans-Jürgen Thomm geleitete Kantorei der Kleinzschocherschen Taborkirche, dass Bachs *Weihnachtsoratorium* nicht nur von den Thomanern zu meistern ist. So erklingt das Werk längst auch in Kirchen der zu Leipzig geschlagenen Vororte. Weit weniger gefragt sind allerdings auch bei Kirchenmitgliedern die für den Neujahrstag, den Sonntag nach Neujahr und das Epiphaniastag am 6. Januar geschriebenen, musikalisch auf gleicher Höhe stehenden Kantaten, die nach christlichem Brauch zu den zwölf Weihnachtstagen gehören. Heutige Gewohnheiten richten das Interesse vieler Leute nach dem 26. Dezember auf den Silvesterrummel und für Anspruchsvolle auf Beethovens *Neunte*.

Das Bedürfnis zum Feiern und wochenlang vorher schon Vorsorge zu treffen ist wohl bei der Mehrzahl der Menschen unabhängig von der Weltanschauung und dem religiösen Bekenntnis vorhanden und nicht erst mit dem Entstehen des Christentums gewachsen. Vieles ließe sich über alte Kulte berichten, über deren ursprünglichen Sinn, aber auch über das, was daraus geworden ist. Dass die Geburt Jesu am 25. Dezember und den Folgetagen gefeiert wird, entspricht nicht dem wirklichen, unbekannt gebliebenen Geburtsdatum, sondern einer Festlegung unter dem römischen Kaiser Constantius II. im Jahre 354. Nachdem unter der Herrschaft seines Vaters Constantius die vorher (besonders unter Kaiser Nero blutig) bekämpfte Lehre des Christentums zur Staatsreligion erhoben worden war, feierten die Römer nach heutigem Kalender am 25. Dezember weiterhin ihre alte, in den Augen der Christen heidnische Sonnenwende. Um dieses beliebte Fest zu verwandeln und zu verdrängen, erfolgte eben jene Festlegung. Die Entwicklung des Weihnachtsfestes bei den einzelnen Völkern nach ihrer Christianisierung erweist sich als ein langer, auch von der geographischen Lage beeinflusster Prozess. Es sei nur daran erinnert, dass im erst nach der spanischen und portugiesischen Kolonialisierung christianisierten Südamerika und in Christengemeinden des südlichen Afrikas, auch in Australien der 25. Dezember mitten im Sommer liegt. So tragen viele südamerikanische und südafrikanische Weihnachtslieder einen ausgesprochen lustigen, auch tänzerischen Charakter.

Wie Weihnachten gefeiert wird, hängt insgesamt von mancherlei Gegebenheiten ab. Neben den klimatischen Bedingungen spielen die mentale Eigenart, vor allem auch soziale Probleme eine Rolle. Für die sächsische Region sei das am Beispiel der spezifischen Erzgebirgsweihnacht erläutert. Vieles geht auf die Zeit des Erzbergbaus zurück. Die Bergleute in den einstigen Erzbergwerken arbeiteten unter denkbar primitiven Bedingungen mit Hammer und Meißel bei trübem Grubenlicht zwölf und mehr Stunden unter Tage. Das bedeutet, sie sahen im Winterhalbjahr die Sonne, wenn sie denn überhaupt schien, nur an Sonntagen. So wollten sie sich an den Winterabenden wenigstens zu Hause an etwas mehr Licht erfreuen. Dazu wurden Leuchter bevorzugt in der Gestalt eines Bergmannes geschnitzt. Auch für die ursprünglich nur aus Holz gearbeiteten Schwibbbögen gehörten Bergleute zu den Motiven. Ihr Licht wirft den Schein nach innen und außen, erhellt so auch die ehemals dunklen Dörfer. Ebenso war für die Weihnachtskrippen die Kerzenbeleuchtung von Bedeutung. Dass im schneereichen Erzgebirge die Weihnachtskrippe mit Maria, Josef, Engeln, den drei Königen und anderen Gestalten in einem verschneiten Erzgebirgshäusl

steht, ist für die Volksfantasie selbstverständlich. Die mit Kerzen betriebene Pyramide mit der Möglichkeit, auf mehreren Etagen verschiedene Bilder gestalten zu können, erweist sich als eine weiter entwickelte Form volkskünstlerischen Schaffens. Was wundert es da, wenn im Erzgebirge noch heute das Weihnachtsfest zugleich als Lichterfest gefeiert wird, wenn der Bergmannsleuchter auch zu einem Symbol für Weihnachten geworden ist. Als mit dem Rückgang des Bergbaus andere Verdienstmöglichkeiten gefunden werden mussten, bot sich das Holz des Erzgebirges für vermehrte manuelle Schnitzarbeiten (meist ganzer kinderreicher Familien) zum Weiterverkauf an. Allmählich entwickelte sich die industrielle Fabrikation, und erzgebirgische Weihnachtsstücke verbreiteten sich nach und nach im ganzen Land und über Deutschlands Grenzen hinaus.

Die Weihnachtsgeschichte selbst, die von den vier biblischen Evangelisten nur Lukas beschreibt, verrät mit ihren anrührenden Bildern ja auch schon beträchtliche, von der damaligen Zeit geprägte künstlerische Fantasie. Sie ermunterte im Laufe der Jahrhunderte zu neuen Bräuchen, die Befindlichkeiten, Sehnsüchte, Ängste, Hoffnungen der Menschen ausdrücken, die ernst genommen sein wollen. Seit der Renaissance erlebte die musikalische Gestaltung der Weihnachtsgeschichte und der Adventszeit in Europa eine großartige Ausformung, auch in Deutschland. In den zum Luthertum übergegangenen Ländern wurden neben neu entstehenden Texten und Melodien alte lateinische Gesänge der katholischen Kirche eingedeutscht oder auch gemischtsprachlich übernommen.

Zahlreiche Weihnachtsmotetten entstanden seit dem 16. Jahrhundert. Die in Krippenspielen dargestellte Weihnachtsgeschichte wurde musikalisch gestaltet. Eines der herausragenden deutschen Dokumente vor Bach bildet die *Historia der Geburt Jesu Christi* von Heinrich Schütz aus dem Jahr 1664. Immer wieder wurden je nach den Aufführungsmöglichkeiten für die beliebten Melodien neue Chorsätze geschrieben, auch von Leipziger Thomaskantoren vor Bach.

Eine der anrührendsten Weihnachtsmusiken schuf der tschechische Lehrer, Kantor und Komponist Jakub Jan Ryba um 1800. Diese *Tschechische Weihnachtsmesse* schöpft aus heimischer Folklore und zeigt sich zugleich dem Geist von Mozarts *Zauberflöte* verwandt. In tschechischer Sprache erzählt Ryba die Weihnachtsgeschichte aus der Fantasie einfacher Handwerker. Von Himmelsglanz fasziniert, mobilisieren sie das ganze Dorf. In ihrer Fantasie ziehen die Leute mit ihrer schönsten Musik und Dudelsack nach Bethlehem und erleben dort die Weihnachtsgeschichte auf ihre naive Weise.

Als Bach 1734 sein sechsteiliges *Weihnachtsoratorium* schrieb, konnte er auf eine lange, großartige Tradition und zudem auf sein eigenes Kantatenschaffen aufbauen. Zweifellos wollte er die Leipziger etwas Außergewöhnliches hören lassen. Die ersten beiden Kantaten führte er am ersten und zweiten Weihnachtsfeiertag sogar vor- und nachmittags auf, abwechselnd in der Nikolaikirche und in der Thomaskirche, die dritte und die fünfte allerdings nur einmal in der Nikolaikirche. Zweimal erklangen auch die vierte Kantate am Neujahrstag und die sechste zum Epiphaniastag. Wer die weltlichen Vorlagen zu diesem Weihnachtsoratorium nicht kennt, könnte denken, eine so großartige Musik kann nur für die Weihnachtstage erdacht und geschaffen worden sein. Doch Bach konnte für dieses Werk mit neuem Text wesentliche Teile aus prachtvollen weltlichen Kantaten übernehmen, die er 1733/1734 für die sächsische Kurfürstin, den Kurprinzen und für die Wahl des Kurfürsten Friedrich August II. zum König August III. von Polen geschrieben hatte, möglicherweise auch noch Teile aus anderen verschollenen Kantaten.

Das hat aber für Bach nichts mit Profanierung zu tun, sondern entspricht den musikästhetischen Auffassungen seiner Zeit. Der Ausdruck der Freude in einer *Geburtstagskantate* für die Kurfürstin mit den Worten »Ertönet ihr Pauken, erschallet Trompeten« unterschied sich nicht von dem angesichts der Geburt Jesu, wie sie im Eingangschor des *Weihnachtsoratoriums* mit den Worten »Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage« besungen wird. Das gilt auch für Arien, so wenn statt »Kron' und Preis gekrönter Damen« nun »Großer Herr und starker König« oder die wiegende Arie »Schlafe, mein Liebster« statt für den jungen Kurprinzen für das Jesuskind gesungen wird. Unmittelbar Vertrautes bezog Bach mit beliebten, von ihm aber kunstvoll gesetzten Choralmelodien ein. Mit unerschöpflicher Fantasie und einzigartiger Meisterschaft schuf Bach die wahrhaft einzigartige Vertonung der Weihnachtsgeschichte. Deren Vorformen eröffnen wiederum Raum für weiterführende Fantasie.

WERNER WOLF

Ergreifendes Drama völliger Entfremdung.
Claude Debussys *Pelléas und Mélisande*
in Leipzigs Oper

Dieses jetzt in Leipzigs Oper inszenierte lyrische Drama von *Pelléas und Mélisande* wird wohl auch künftig ein selten zu erlebendes, doch großartiges Ausnahmewerk bleiben. Während um die Wende zum 20. Jahrhundert Giacomo Puccini mit *Tosca*, Richard Strauss mit *Salome*, Leoš Janáček mit *Jenufa* hochdramatische Opern mit geradezu berstenden Konflikten und ausdrucksgeballter, von Leidenschaft erfüllter Musik schufen, komponierte Claude Debussy nach dem symbolistischen Drama Maurice Maeterlincks ein Werk der leisen Töne, des endlichen Verstummens. Während die Musik der anderen Meister beschwörend die Theaterbesucher anpackt und zum Mitdenken herausfordert, setzt Debussy ein waches Hineinhören in seine Klänge voraus, verlangt die an Symbolen reiche Dichtung ein tiefes Eindringen in jeden Satz.

Wie in Richard Wagners *Tristan und Isolde* geht es um einen Dreiecks-konflikt Liebender. Doch im krassen Unterschied zu den aktiv handelnden, zueinander drängenden Titelgestalten Wagners zeigen sich die Maeterlincks und Debussys gänzlich passiv. Der Zufall oder das Schicksal fügt alles Geschehen. Alles in diesem alten Schloss und seiner Umgebung, auch das nahe liegende Meer, zeigt sich düster, bedrückend, unbegreiflich, fremd. Die Begegnung von Pelléas' Halbbruder Golaud mit Mélisande entspringt dem Zufall wie auch die rührend naiven Begegnungen von Pelléas und Mélisande. Die Unfähigkeit zum Verstehen anderer führt Golaud zum Mord an Pelléas und zum Tod Mélisandes.

Das alles könnte auf den ersten Blick als ziemlich weltfremd, ja als esoterisch verstanden werden. Doch beim genaueren Hinsehen und -hören erweist sich diese Oper als ein erregender und erschütternder Ausdruck von Einsamkeit und Entfremdung, die Maeterlinck und Debussy in ihrer Zeit bedrückend erlebten und keineswegs zeitgebunden gestalteten.

Der zu Ende der Spielzeit an die Deutsche Oper Berlin gehende Intendant Udo Zimmermann kündigte diese Premiere – für die Akteure der im April folgenden *Falstaff*-Inszenierung (freundlich gesagt) alles andere als kollegial – als letzte große Tat seiner elfjährigen Amtszeit an. Mit der Verpflichtung des Dirigenten Marc Minkowski, des Regisseurs

John Dew, des Bühnenbildners Roland Aeschlimann, des Kostümbildners José-Manuel Vazquez und von sechs Gastsolisten für nur sieben Vorstellungen sind die Finanzen für die Spielzeit wohl weitgehend erschöpft.

Zu hören ist fraglos Großartiges. Marc Minkowski führt das Gewandhausorchester und die Solisten zu einer beispielhaften Gestaltung. Das Orchester beeindruckt vor allem mit seiner Klangkultur und seinem Farbenreichtum. Die tschechische Künstlerin Magdalena Kozena erweist sich mit ihrem wunderbar nuancierten Gesang und ihrem natürlichen, ungekünstelten Spiel als ideale Mélisande. Für die ungleichen Brüder wurden mit dem Kanadier Brett Polegato (Pelléas) und dem Franzosen Vincent Le Texier (Golaud) zwei leistungsstarke Sänger gewonnen. Auch Jérôme Vernier als König Arkel, Marion Harousseau als Yniold, Marie Noel Vidal als Mutter Geneviève und Soon-Won Kang (vom Leipziger Ensemble) in der kleinen Partie des Arztes überzeugen in Darstellung und Gesang.

Das Bühnenbild Roland Aeschlimanns gleicht einer Meereswohle, vor der es kein Entrinnen gibt. Ein Tisch und wenige Stühle dienen als entbehrliche Requisiten. An deren Stelle könnten Versenkungen oder heraufzufahrende Erhöhungen zwingender wirken. John Dew folgt weitgehend dem Geist der Musik und führt die Akteure mit verhaltenen Bewegungen. Dass alle Akteure sich immer auf der Bühne aufzuhalten haben, lenkt ab, auch wenn die jeweils nicht am Geschehen Beteiligten abgewandt stehen oder im Dunkel liegen. So wie die Kostüme von José-Manuel Vazquez mit Ausnahme des weißen Kleides der Mélisande nur zwischen tief-schwarz und dunkelgrau changieren, bleibt auch die Ausleuchtung der Bühne im Gegensatz zum Reichtum der (wenn auch gedämpften) Klangfarben des Orchesters trotz etlicher Kontraste ziemlich stumpf.

WERNER WOLF

Ostern

Passion – Musik

Die Ostertage werden von vielen vor allem als zusätzliche Urlaubstage zur Ansammlung kilometerlanger Blechlawinen benutzt. Doch wirken ähnlich wie zu Weihnachten auch die Festgottesdienste und in Städten wie Leipzig eine stattliche Anzahl konzertanter Veranstaltungen anziehend. Denn nächst dem Weihnachtsfest haben die Ostertage Komponisten zu großartigen Werken inspiriert, die heute weit über die christlichen Kirchen hinaus Menschen anderer Religionen und Weltanschauungen nachhaltig bewegen. In Leipzig sind es vor allem die beiden erhaltenen Passionen von Johann Sebastian Bach, aber auch Passionswerke und Kantaten anderer Komponisten.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs brachte es der Universitätsmusikdirektor Friedrich Rabenschlag mit dem Universitätschor fertig, dass in Leipzig im Wechsel mit den Thomanern beide Passionen Bachs alljährlich zu hören sind. Seine Nachfolger führten diese Tradition weiter. So waren dieses Jahr die *Matthäus-Passion* mit dem von Wolfgang Unger geleiteten Universitätschor am Mittwoch vor Ostern in der Peterskirche und die *Johannes-Passion* mit den Thomanern und dem Gewandhausorchester unter Leitung von Georg Christoph Biller am Gründonnerstag sowie Karfreitag in der Thomaskirche in eindrucksstarken Aufführungen zu erleben. Aber schon vorher fanden Kantoreien und in den letzten Jahren entstandene Chöre mit diesen und anderen Passionen regen Zuspruch.

Zuerst führte David Timm mit dem Leipziger Vokalensemble, den cantores lipsiensis und dem Leipziger Barockorchester in der Thomaskirche die *Matthäus-Passion* in ihrer (vermutlichen) Urfassung auf. Dann folgte der Leipziger Oratorienchor unter Leitung Martin Krumbiegels mit einer ebenfalls höchst eindringlichen Wiedergabe dieses Meisterwerkes. Dieses Jahr waren zudem auch die rekonstruierbaren Teile der verschollenen Bachschen *Markus-Passion* (Chöre, Arien und Choräle) und der von Volker Bräutigam mit heutigen Gestaltungsmitteln komponierte Evangelientext in der Reformierten Kirche zu erleben. Die Bachschen Teile gestaltete Christiane Bräutigam mit dem Heinrich-Schütz-Kammerchor, der Kantorei der Reformierten Kirche und einem Kammerorchester, Volker Bräutigams verbindende Vertonung des Evangelientextes David Timm mit

den Cantores lipsiensis, Vokalsolisten, dem Schlagzeuger Stephan Stopora und dem Komponisten an der Orgel überzeugend. Außerdem sangen die Friedenskantorei und die Cappella vocalis Leipzig in der Michaeliskirche die *Lukas-Passion* für zwei gemischte Chöre à cappella von Rudolf Mauersberger unter Leitung von Veith-Stephan Budig.

Zur musikalischen Gestaltung sei hier nur betont, dass alle Interpreten mit großem Ernst und unbedingtem Einsatz starke Eindrücke erweckten. Statt einer genaueren Würdigung der künstlerischen Leistungen sei hier aber der Frage nachgegangen, wie die starke Wirkung der Passionen auch auf Nichtchristen, nicht zuletzt auf Atheisten erklärlich ist.

Die einfachste Begründung wäre, dies allein auf die Aussagekraft und Schönheit der Musik zurückzuführen. Doch diese Musik berührt unzweifelhaft in Verbindung mit den geschilderten Vorgängen. Mit heutigen Erfahrungen betrachtet, vollzieht sich eine der ungeheuerlichsten Justiztragödien der menschlichen Geschichte: Ein Mann, der Menschlichkeit und Liebe predigt, der die Händler und Wechsler aus dem Tempel weist, der für die Armen eintritt und über die Reichen wenig Schmeichelhaftes sagt, wird mit fadenscheinigen Gründen angeklagt, zum Tode verurteilt und auf Verlangen einer von den Hohenpriestern und Ältesten aufgeputschten, manipulierten Menge hingerichtet. Es bedarf keiner allzu großen Fantasie, um Parallelen zu ähnlichen Vorgängen aus der seitherigen Geschichte zu finden, ebenso auch zu Sagen und Legenden aus früherer Zeit. Für die in den Evangelien im Vergleich zur Passion auffällig knapp beschriebene Auferstehung und Himmelfahrt finden sich manche Bezüge in den Sagen anderer Völker. Solche Vorstellungen sind Ausdruck des unbedingten Wunsches, Menschen wie Jesus mögen weiterleben oder wiederkommen.

Es sei hier nur an einige Sagen erinnert, die andere bedeutende Komponisten zu musikalischer Gestaltung anregten. Bohuslav Martinů schuf nach dem fragmentarisch überlieferten assyrisch-babylonischen Gilgamesch-Epos eine großartige, knapp einstündige (leider in Leipzig noch nicht aufgeführte) Kantate, in deren Schlussteil Gilgameschs toter Gefährte Enkidu vom Volk beschworen wird: »Enkidu, steig aus dem Grab!« Eine andere, viel weiter gehende Version, die Jean Sibelius zu *Lemminkäinen in Tuonela* als dritter der *Vier Tondichtungen aus dem Kalevala* anregte, erzählt dieses finnische Epos. Die in den Totenfluss Tuonela geworfene Leiche Lemminkäinens wird noch zerstückelt, doch die Mutter fischt mit einem großen Eisenrechen die Körperstücke aus dem Fluss, setzt sie zusammen und erweckt den Helden mit magischen Künsten und Zauberrunen zu neuem Leben.

Wesentliche Bezüge zum Passionsgeschehen finden sich in Aischylos' Tragödie *Der gefesselte Prometheus*, die Carl Orff als Musiktheaterstück gestaltete. Taten, Leiden, Tod und Erhebung in den Olymp berichtet die Sage vom Göttersohn Herakles, dem Georg Friedrich Händel sein Oratorium *Herakles* widmete.

Auch die Geschichte von »Siegfrieds Tod« steht mit der infamen Manipulation und Anklage – zumal in der dramaturgisch und gedanklich konzentrierten Gestaltung in Richard Wagners *Götterdämmerung* – dem Passionsgeschehen nahe. In engem Zusammenhang damit steht der bald nach der ersten Fassung der *Götterdämmerung* Anfang 1849 skizzierte Dramenentwurf *Jesus von Nazareth*, der Jesus als Sozialrevolutionär versteht.

Aus jüngerer Zeit sei das 1964 in Leipzig unter Leitung Herbert Kegels uraufgeführte, zu Unrecht nicht mehr beachtete *Requiem für Lumumba* genannt. In ihm beziehen sich Karl Mickel als Textdichter und Paul Dessau als Komponist bewusst auf Bachs *Matthäus-Passion*, bis hin zu so symbolhaften Wendungen wie »Das Flugzeug sank zum Flugplatz Golgatha«.

Für das Mitdenken verschiedener Zusammenhänge ist es nicht nur bei Bachschen Passionen gut zu wissen, dass die in den biblischen Evangelien geschilderten Vorgänge, wenn sie denn annähernd so verliefen, mit dem jüdischen Pessach-Fest verbunden sind, das auch heute noch, beginnend mit dem ersten Vollmond-Tag im Frühling, zur Erinnerung an den Auszug der Juden aus Ägypten gefeiert wird. Das Pessach-Fest wird im Evangelientext zum damals noch nicht existierenden christlichen Osterfest umgewandelt, aus dem Pessach-Lamm wird das Osterlamm. Auch das (ungesäuerte) Brot, das Jesus in der Abendmahl-Szene bricht, und der Weinkelch, aus dem er mit seinen Jüngern trinkt, gehören zu den Bräuchen des Pessach-Festes. Dagegen war das einst nach der altgermanischen Göttin Ostara benannte Fest ein Frühlingsfest. Doch die genannten Werke sind wesentlich gedankenreicher, als hier zur Anregung angedeutet wird.

WERNER WOLF

Mahlers *Zehnte* und Hartmanns *Gesangsszene*

Zwei Werke verschiedenartigen Charakters erweckten in den Gewandhauskonzerten der letzten Wochen besondere Aufmerksamkeit. Erstmals erklangen (nach früheren Aufführungen durch das Rundfunk-Sinfonieorchester) die fünfsätzig Fassung der unvollendet gebliebenen *Zehnten Sinfonie* von Gustav Mahler und die ebenfalls, allerdings nur im Schlussabschnitt nicht fertig gewordene *Gesangsszene* von Karl Amadeus Hartmann.

Beide Kompositionen sind Abschiedswerke. Mahler begann diese Sinfonie als Schwerkranker mit der Angst, sie nicht mehr vollenden zu können. Noch ergreifender als in seiner schon von Abschiedsschmerz und Aufbäumen gezeichneten *Neunten* berührt in ihr, besonders im langsamen Finalsatz, die Sehnsucht nach dem Leben, nach Harmonie und Liebe im Leben. Aber in allen Sätzen, vor allem in den drei mittleren, werden Fragwürdigkeiten und Ungeheuerlichkeiten des Lebens Ereignis. Freundliche Stimmungen brechen in bedrohliche um, Schönheiten werden ge- oder zerstört. Doch das wenige Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs geschriebene Werk erweist sich im Ganzen als ein einzigartiger Gesang der Menschenliebe. Ob die nur skizzierten Sätze zwei bis fünf bei der Partiturausarbeitung noch wesentlich verändert und vertieft worden wären, bleibt Geheimnis. Doch schon diese Konzertsfassung des britischen Musikwissenschaftlers Deryck Cooke berührt denkbar nachdrücklich. Bewegend war, wie tief der 26jährige britische Dirigent Daniel Harding in das Werk eingedrungen ist und wie suggestiv und überlegen er das eindringlich musizierende Gewandhausorchester führte.

Karl Amadeus Hartmann warnt in seiner 1961–1963 geschaffenen *Gesangsszene* für Bariton und Orchester vor den die Welt und die Menschheit bedrohenden Gefahren. Er wählte die Verse aus dem 1943 im besetzten Paris uraufgeführten Stück *Sodom und Gomorrha* von Jean Giraudoux in einer Situation aus, als die Bundesbürger im Glanz des Wirtschaftswunders schwelgten, in Berlin die Mauer gebaut wurde, Umweltschützer belächelt wurden. Mit beschwörenden, ausdrucksgeballten, zu großen Steigerungen geführten Klängen erinnert er an »das Übel der großen Reiche! [...] Das tödliche Übel!« und konstatiert: »Und nun ist das Gold da und häuft sich in den Banken [...] aber die Menschen leiden Hunger [...]

und die Schwalben fliegen hoch, weil die Erde heut ein Kadaver ist.« Die letzten unvertont gebliebenen Worte werden gesprochen: »Es ist ein Ende der Welt! Das Schrecklichste von allen!« In lyrischen Abschnitten klingen aber auch Sehnsüchte und Hoffnungen auf. Es ist Hartmanns Vermächtnis, nach acht vorangegangenen großartigen Sinfonien, seine (nicht numerierte) *Neunte*. Herbert Blomstedt führte im Bund mit dem Bariton Roland Hermann das Gewandhausorchester zu einer stark beeindruckenden Interpretation.

Ähnlich wie das Schaffen Gustav Mahlers erst Jahrzehnte nach dem Tod des Meisters in seiner überragenden Bedeutung entdeckt und erkannt wurde, geschieht es jetzt mit dem Werk Karl Amadeus Hartmanns. Seine bis 1945 geschaffenen Kompositionen hatten mit ihrer eindeutigen antifaschistischen Haltung keine Chance in Hitler-Deutschland. Aber auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges waren Aufführungen der neu entstehenden Kompositionen im Konzertbetrieb beider deutscher Staaten selten. Für die Mehrzahl der Konzertbesucher hüben und drüben klang seine Musik zu unbequem und herausfordernd. Werke wie eben die *Gesangsszene* und der Satz *Ghetto* zu der von Paul Dessau angeregten *Jüdischen Chronik*, für die auch Boris Blacher, Rudolf Wagner-Régeny und Hans Werner Henze Teilstücke schrieben, wirkten in der alten Bundesrepublik als Provokation. In der DDR wurde Hartmann von manchen Kulturpolitikern mit Vorbehalten behandelt, weil er sich in den 1950er Jahren (zu Recht) gegen die Dogmen der Formalismus-Diskussion wendete, den Mauerbau kritisierte. Nun aber ist langsam die Zeit gekommen, ihn als einen der großen deutschen Komponisten der Jahrhundertmitte zu begreifen. Zu tun bleibt noch viel, zumal auch im Gewandhaus.

WERNER WOLF

Elf Jahre Operntendanz Udo Zimmermann. Internationale Anerkennung und Besucherschwund

Keine Frage: Udo Zimmermann ist ein Theatermann voller Ideen, Entdeckerfreude und Tatkraft. Mit seiner auf Uraufführungen und wichtige Werke des 20. Jahrhunderts, aber auch auf neue Sichtweisen von Repertoireoperen konzentrierten Spielplangestaltung brachte er die Leipziger Oper überregional und international, aber auch in der Stadt wieder ins Gespräch. Im Herbst 1993 wurde die Oper Leipzig von der Zeitschrift *Opernwelt* als beste Oper des Jahres vor Amsterdam und Basel ausgewählt, 1997 nach Hamburg als zweitbeste.

Der erste Platz unter den deutschsprachigen Opernhäusern würdigte die vielgestaltige Jubiläumsspielzeit »250 Jahre Oper in Leipzig« mit den Uraufführungen von Karlheinz Stockhausens *Dienstag aus Licht* und Jörg Herchets *Nachtwache*. Für den zweiten Platz 1997 dürften wiederum die Uraufführungen von Stockhausens *Freitag aus Licht* und Herchets *Abraum* maßgebend gewesen sein. Zu den herausragenden Taten gehören die Inszenierungen von Arnold Schönbergs *Moses und Aron*, Ferruccio Busonis *Doktor Faust*, Dmitri Schostakowitschs satirischer Oper *Die Nase*, Olivier Messiaens *Franz von Assisi*, die Wiederaufführung von Ernst Kreneks einst in Leipzig uraufgeführter Oper *Jonny spielt auf*, als weitere Uraufführungen *Majakowskis Tod / Totentanz* von Dietrich Schnebel und *Dmitri* von Luca Lombardi.

Erfolge und auch – so merkwürdig das scheinen mag – Probleme waren Ergebnis des Ideenreichtums und der Entdeckerfreude Zimmermanns. Dieser Künstler hat weit mehr Ideen, als er allein schon vom Arbeitspensum her verwirklichen kann.

Bei Amtsantritt legte Udo Zimmermann weitreichende Pläne vor. Dazu gehörte auch die Ankündigung von Hans Werner Henze und Jean-Philippe Rameau gewidmeten Zyklen. Von Henze wurde aber lediglich 1991 die *Elegie für junge Liebende* in der Neuen Szene und später auf der Drehscheibe des Opernhauses aufgeführt. Dann musste der bedeutendste deutsche Opernkomponist der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zugunsten der attraktiven Stockhausen-Uraufführungen zurückstehen. Doch auch Uraufführungsankündigungen wie Friedrich Schenkers *Gefährliche*

Liebschaften wurden nicht verwirklicht, für Günter Neuberts *Persephone* blieben vor Toresschluss nur zwei konzertante Aufführungen.

Von Rameau wurde lediglich 1993 die lyrische Tragödie *Hippolyte und Aricie* in der (wohl doch verfehlten) Regie und Ausstattung von Gottfried Pilz aufgeführt. Ein anderes uneingelöstes Versprechen blieb Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, von der zum Jubiläum 1993 die ersten beiden Teile kommen sollten, aber zurückgestellt wurden.

Manch andere Vorhaben fielen zunehmenden Finanzausparungen zum Opfer. Offensichtlich hegte Udo Zimmermann, als er am 1. März 1990 sein Amt übernahm, wie manch andere Künstler Illusionen, welchen Aufschwung die Kunst im bald wieder vereinten Deutschland nehmen würde, zumal es mancherlei großspurige Versprechungen und Bestandsgarantien der damaligen bundesrepublikanischen Spitzen gab. Doch das vereinte Deutschland, dessen Politiker sich nicht mehr in der Pflicht sahen, wenigstens ebensoviel für die Kunst zu tun wie bis 1990 die DDR, hatte angeblich nicht mehr genug Geld.

Stellenabbau war eine Folge der gekürzten Finanzen. Wie diese schrumpfte dann auch das Repertoire. Die Aufführungen von Kammeropern im Kellertheater mussten eingestellt werden, die Zahl der Inszenierungen im Haus ging auf zuletzt drei zurück. Entsprechend schrumpften das Repertoire und der Besuch. In den letzten Jahren fanden im Monat nur etwa zwölf Opernaufführungen statt.

Für Inszenierungen wurden vor allem Gastregisseure verpflichtet, die den Etat zusätzlich belasteten, während die vom Publikum geschätzten Hausregisseure Uwe Wand und Günter Lohse wenig wirksam werden konnten und auch Joachim Herz nur einmal eingeladen wurde. Künstler wie Georg Tabori, Willy Decker, Nikolaus Lehnhoff, Alfred Kirchner, Peter Konwitschny, auch der denkbar eigenwillige Achim Freyer gaben mit ihren Inszenierungen fraglos manche Anregungen und Impulse. Von John Dew hätte eine seiner drei Mozart-Vergrößerungen genügt. Inszenierungen wie die des *Troubadour* von Giancarlo Del Monaco, der *Verkauften Braut* von Nicolas Brieger, auch der *Genoveva* von Achim Freyer erwiesen sich als verfehlt und hatten zu Lasten des Repertoires nur ein kurzes Bühnenleben.

Probleme hatte Udo Zimmermann offensichtlich mit den Chefdirigenten, weil er sie nicht wirklich kooperativ in Leitungsentscheidungen einbezog. Lothar Zagrosek, der mit großem Enthusiasmus begonnen hatte, verließ das Opernhaus nach zwei Jahren, obwohl ihn das Gewandhausorchester schätzte. Jiří Kout gab nach sechs Jahren enttäuscht auf. Michail Jurowski setzte sich mit ganzer Kraft ein, war aber nur Interimschef.

Vor Zimmermanns Berufung an die Deutsche Oper Berlin gab es mit dem als neuen Chef avisierten Hartmut Haenchen schon im Vorfeld Differenzen infolge nicht eingehaltener Spielplanpositionen.

Das international strahlende Licht der Leipziger Oper wurde für die Leipziger von nicht wenig Schatten verdunkelt. Für Lichtstrahlen sorgte aber nicht nur die auf internationale Wirkung gerichtete Spielplangestaltung, sondern auch die Arbeit des von Zimmermann nach Leipzig geholten Ballettdirektors und Chefchoreographen Uwe Scholz. Da wären zu den wichtigen Opern-Inszenierungen noch wesentliche Ballett-Premieren zu nennen.

Bei allen Problemen dürften aus den elf Jahren Udo Zimmermanns eine stattliche Reihe von Opernpremierer in der Geschichte der Leipziger Oper festgehalten werden. Sein Nachfolger Henri Maier kann indes von ihm nur ein lückenhaft besetztes Ensemble und ein schmales Repertoire übernehmen. Doch er kann auf das Gewandhausorchester, auch auf das Orchester der Musikalischen Komödie mit Roland Seyffarth, die Chöre beider Häuser, auf das Ballettensemble mit Uwe Scholz und das Ballett der Musikalischen Komödie mit Monika Geppert bauen.

LEIPZIGS NEUE 16/2001

WERNER WOLF

20 Jahre Neues Gewandhaus

Vor 20 Jahren eröffnete Kurt Masur mit dem Gewandhausorchester am 8. Oktober das Neue Gewandhaus. Nun war er im vom jetzigen Gewandhauskapellmeister Herbert Blomstedt geleiteten Jubiläumskonzert am 8. Oktober stürmisch gefeierter Ehrengast.

Das vor 20 Jahren eingeweihte Haus ist der dritte Gewandhausbau in der Geschichte des 258 Jahre alten Orchesters. 1743 wurde am 11. März »von 16 Personen so wohl Adel als Bürgerlichen Standes das Große Concert angeleget, [...] die Anzahl der Musicirenden waren gleichfalß 16 auß-erlesene Personen, und wurde solches erstlich in der Grimmischen Gaße

bey dem Herrn Berg Rath Schwaben, nachgehends in 4 Wochen drauf, weil bey erstern der Platz zu enge, bey Herr Gleditzschen dem Buchführer aufgeführt und gehalten«. Schon ab 13. Oktober 1743 diente der Saal des Ranstädter Schießgrabens als Veranstaltungsort. Von November 1744 bis Frühjahr 1778 wurde der für die Konzerte gemietete Saal im Gasthaus »Drey Schwanen« am Brühl die erste Heimstatt des Orchesters. Die 1775 von Johann Adam Hiller gegründete »Musikübende Gesellschaft« füllte das Interregnum mit nun ziemlich regelmäßigen Konzerten im Saal des erhaltenen Königshauses am Markt aus, bevor am 25. November 1781 der neue errichtete Saal im Gewandhaus in der Universitätsstraße eingeweiht wurde.

103 Jahre lang erlebten Leipziger Bürger ihre Konzerte in diesem für damalige Verhältnisse stattlichen und akustisch als vorzüglich gerühmten Saal. Er erwies sich allerdings mit dem Wachsen der Stadt nach wenigen Jahrzehnten wiederum als zu klein. Der Name der vom 11. März 1743 an wie heute jeweils donnerstags stattfindenden Konzerte wechselte. Bereits 1744 wurde im Unterschied zum Großen Konzert in Frankfurt der Begriff Leipziger Concert verwendet. Über mehrere Jahrzehnte stand ab 1781 auf den Programmzetteln gedruckt: Concert im Saale des Gewandhauses. Dann hieß es zu Mendelssohns Zeit Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig.

1884 konnte das neue prachtvolle, akustisch ideale Konzerthaus mit großem und kleinem Saal zwischen Mozart- und Beethovenstraße am 11. Dezember eingeweiht werden. Es brannte nach erneutem Bombenangriff in der Nacht zum 20. Februar 1944 völlig aus. Erich Zeigner, der erste Oberbürgermeister nach Ende des Zweiten Weltkriegs, erreichte, dass die stehen gebliebenen Grundmauern ein Notdach erhielten und erste Reparaturen begannen. Abgesehen vom enormen Kostenaufwand, den eine vollständige Restaurierung der Ruine gefordert hätte, gaben wiederum räumliche Enge und neue technische, auch aufnahmetechnische Anforderungen den Ausschlag zu Gunsten eines Neubaus.

Die Bezeichnung der Konzerte auf den Programmzetteln lautete auch in diesem zweiten Gewandhaus noch in der Ära Arthur Nikischs Abonnementskonzerte. Erst zu Zeiten Wilhelm Furtwänglers (1922–1928) wurde der im Volksmund längst übliche Begriff Gewandhaus-Konzert für die Programmzettel übernommen. Er galt auch für die ersten Behelfsstätten und die Kongreßhalle. Auch die heutige, erst von Franz Konwitschny durchgesetzte Benennung Gewandhausorchester entstand allmählich über die Bezeichnungen Konzertorchester, Stadtorchester, Stadt- und Gewandhausorchester

Die Frage um Wiederaufbau des zerstörten Hauses oder Neubau quälte die Verantwortlichen bis in die 1960er Jahre. Franz Konwitschny setzte nach einem Hinweis auf das 175. Jubiläum am 25. November 1956 schon mal ein Benefizkonzert zum Wiederaufbau des zerstörten Hauses an, das von der überraschten Stadtverwaltung ängstlich als Benefiz zum Erhalt der Bausubstanz heruntergestuft wurde. Dann erhielt 1955 der Operneubau den Vorrang.

Mit Kurt Masurs Amtsantritt 1970 wurde es ernst. Im Leipziger Vorschlag für den Fünfjahrplan 1971–1975 war der Baubeginn schon für 1971 vorgesehen, wurde aber bald auf 1975 verschoben. Als auch dieses Datum in Frage gestellt wurde, schrieb Kurt Masur jenen kulturpolitisch gewichtigen, zugleich diplomatisch abgefassten Brief an Erich Honecker, der keine Verzögerung mehr zuließ und zum Baubeginn 1976 führte.

Was das unter wachsenden ökonomischen Zwängen und Materialproblemen bedeutete, ist in der jetzt erschienenen Neufassung des Buches *Die drei Gewandhäuser* des Chefarchitekten Rudolf Škoda ausführlich nachzulesen. Nur durch Masurs, Škodas sowie ihrer Mitarbeiter und selbstverständlich der Bauarbeiter unermüdlichen Einsatz war es möglich, die gestellten Termine zu halten und das Neue Gewandhaus an jenem 8. Oktober vor 20 Jahren mit Siegfried Thieles Kantate *Gesänge an die Sonne* und Ludwig van Beethovens *Neunter* festlich einzuweihen. (Um den Namen gab es in und mit Behördenkreisen übrigens mancherlei Diskussionen. Doch setzte sich der im Volksmund entstandene und in der gesamten Musikwelt längst zum Begriff gewordene Name Gewandhaus als – nun das zweite – »Neue Gewandhaus« durch.)

Dass im Oktober 1989 das Gewandhaus auch ein Ausgangspunkt für friedliche Demonstrationen und offene Diskussionen wurde, wird von heute Verantwortlichen immer wieder betont. Verschwiegen wird aber, dass die 1989 in den Gewandhaus-Gesprächen vorgetragenen Vorschläge für eine gesellschaftliche Neugestaltung mit dem überhasteten Anschluss der DDR an die Bundesrepublik weitgehend unter den Tisch gekehrt wurden.

Auch dank Kurt Masur und seit 1998 dank Herbert Blomstedt blieb das Gewandhaus seinen Traditionen treu. Die Festkonzerte der letzten Tage bezeugten das nachdrücklich mit den Ensembles des Hauses. Zuerst waren die von Morten Schuldt-Jensen neu formierten Gewandhauschöre mit einer stark beeindruckenden Aufführung der Kantate *Carmina burana* von Carl Orff in der Fassung für Chor, zwei Klaviere und Schlagzeug zu erleben. Beziehungsvoll erklang vorher Béla Bartóks Sonate für zwei

Klaviere und Schlagzeug. Das Jubiläum der Orgelweihe feierten der damalige Gewandhausorganist Matthias Eisenberg und sein in jeder Hinsicht ebenbürtiger Nachfolger Michael Schönheit gemeinsam in grandioser Weise im überfüllten großen Saal fast vier Stunden lang bis kurz vor Mitternacht. Der dritte Tag war mit dem Gewandhaus-Quartett (Streichquartett D-Dur op. 44/1 von Felix Mendelssohn Bartholdy), dem Gewandhaus-Oktett (1981 uraufgeführte Kammerinfonie für Nonett von Günter Neubert) und dem Gewandhaus-Bläserquintett (Quintett von Siegfried Thiele) den Kammermusikensembles vorbehalten. Sie vereinten sich mit Richard Wagners *Siegfried-Idyll* zu ausdrucksgeballtem Musizieren. Anschließend zeitgenössische Kammermusik mit der abschließenden Uraufführung *Inside the Trance Machine* von Steffen Schleiermacher boten das Ensemble Avantgarde und das Leipziger Schlagzeug Ensemble.

Selbstverständlich gestaltete das Festkonzert zum Jubiläumstag am 8. Oktober das Gewandhausorchester unter seinem heutigen Dirigenten Herbert Blomstedt, und zwar mit der vierten Sinfonie von Johannes Brahms als Hauptwerk. Der junge Weltklasse-Geiger Nikolaj Znaider bezauberte als Solist des am Neujahrstag 1879 von Joseph Joachim und Brahms als Dirigenten mit dem Gewandhausorchester im ersten Gewandhaus uraufgeführten Violinkonzertes.

Mit denkbar großer Spannung wurde das seit langem ausverkaufte Konzert mit Kurt Masur und The London Philharmonic Orchestra erwartet. Die Weltoffenheit des Gewandhauses bekundet ebenso das heutige Gastspiel des Detroit Symphony Orchestra's unter Neeme Järvi, dem nach den Ereignissen vom 11. September fraglos besondere Sympathien gelten.

WERNER WOLF

Neubeginn mit *Hoffmanns Erzählungen*.

Großartige gesangliche Leistungen zu gestellten Bildern

Neubeginn in Leipzigs Oper mit Henri Maier als Intendanten. Doch beim Betreten des Zuschauerraumes präsentiert sich die von Maria-Elena Amos entworfene Bühneneinrichtung wieder einmal als schwarzes Loch, entgegen der vielschichtig-vielfarbigen Handlung und der ganz und gar nicht nur schwarz gefärbten Musik von Jaques Offenbachs Schwanengesang *Hoffmanns Erzählungen*. Auch von bloßem Schwarz-Weiß kann nicht die Rede sein, wie es die Kostüme der auch erstmals Regie führenden chilenischen Künstlerin suggerieren könnten. (Nur den Kurtisanen des vierten Aktes und dem einem Chamäleon gleichen Rat Lindorf werden mehrfarbige Kostüme zugestanden.)

Doch nachdem sich die Augen an den für alle fünf Akte als Grundbau genützten Bühnenraum und an die Kostüme gewöhnt haben, bestimmen bald die Musik und deren insgesamt bewegende Gestaltung unter Leitung des Dirigenten Frédéric Chaslin das Geschehen. So wird schnell deutlich: Maier verstand es, mit bisherigen Ensemblemitgliedern und vorwiegend jungen Künstlern aus drei Erdteilen eine leistungsfähige Sängerschar zu formieren, die mit Gästen ergänzt wird.

So musste ein Gast für die umfangreiche, Kraft und Wohlklang fordernde tenorale Titelpartie gewonnen werden. Der seit 1989 vorwiegend auf europäischen Bühnen wirkende Amerikaner Robert Chafin beeindruckt als Hoffmann in allen fünf Akten mit strahlender und geschmeidiger Stimme. Wenn sie in den weiteren Aufführungen noch an Nuancierungen gewinnt, werden auch höchste Ansprüche erfüllt. Großartig singen auch die drei von Hoffmann begehrten Frauen. Als vom Physiker Spalanzani (Torsten Süring) konstruierte Puppe Olympia singt die neu zum Ensemble gehörende Koreanerin Eun-Yee You auch im höchsten Register lupenrein mit betörender Koloraturtechnik. Das aus Schweden kommende Ensemblemitglied Marike Schönberg hinterlässt als Sängerin Antonia mit innig lyrischem, gefühlsstarkem Gesang wohl die stärksten Eindrücke in dieser Inszenierung. Marie-Stéphanie Bernard wartet als Kurtisane Giuletta mit verführerischem Charme auf.

Den Vorgaben Offenbachs entsprechend gestaltet die neu verpflichtete, aus Kanada stammende Sopranistin Anne-Marie Saeger die Partien der

Hoffmann zur Seite stehenden Muse und Nicklausse als ideelle Einheit stimmlich überzeugend. Die Gegenspieler Hoffmanns, der mephistophelische Rat Lindorf, der unheimliche Optiker Coppelius, der gespenstische Arzt Dr. Miracle und der dämonische Kapitän Dapertutto sind den Vorstellungen Offenbachs entsprechend einem Sänger anvertraut. Als neues Ensemblemitglied wartet Martin Ackermann in deutlich charakterisierenden Gewändern mit einer stimmlich und gestisch beredten Gestaltung auf. Als »alter« Leipziger demonstriert Martin Petzold in den Faktotums-Partien des Andrès, Cochenille, Frantz und Pitichinaccio, dass zum nachdrücklich überzeugenden Gesang auch ebenso beweglich gespielt werden kann.

Damit ist der absolut kritische Teil der Inszenierung benannt. Marie-Elena Amos stellt nur lebende Bilder, vermag die Sänger aber kaum als Darsteller zu führen. Die begnügen sich, wenn ihnen nichts anders abgefordert wird, mit immer wiederkehrenden Gesten der ausgebreiteten Arme oder erhobenen Hände und mit nichtssagenden Gängen. Der ausgesprochen spielfreudige und in den Rahmenakten in Luthers Weinkeller mitreibend die Barcarole zart singende Opernchor (Einstudierung Anton Tremmel) ist weitgehend zum Herumstehen verurteilt. Doch Offenbach ging es wie seinen Zeitgenossen Wagner und Verdi um aus der Musik inspiriertes dramatisches Geschehen.

Gespielt wird nach der erst 1997 im Mainzer Musikverlag Schotts Söhne erschienenen Neuauflage des unvollendet gebliebenen Werkes, für die Michael Kaye alle derzeit verfügbaren, verstreuten Quellen nutzte und früher willkürlich Hinzugefügtes eliminierte. Der Dirigent Frédéric Chaslin gibt auf dieser etwas gekürzten Grundlage mit dem Ensemble, dem Opernchor und dem Gewandhausorchester gehörige, eben aber von der Regie nicht aufgenommene Impulse. Er lässt die Vielgestaltigkeit und Vielfarbigkeit der Musik Offenbachs Klang werden, wenn auch noch weitere Verfeinerungen unerlässlich bleiben.

WERNER WOLF

Tief bewegende Sinfonien von Schostakowitsch und Hartmann

Die am stärksten bewegendsten Musikereignisse der letzten Wochen schufen die Aufführungen der fünften und 13. Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch durch das Gewandhaus beziehungsweise das MDR-Sinfonieorchester. Beide Werke entstanden unter denkbar verschiedenen Bedingungen. Die *Fünfte* schuf der Komponist 1937 nach der auf Geheiß Stalins in der *Prawda* veröffentlichten, ihn niederschmetternden Kritik an seiner bis dahin mit großem Erfolg gespielten zweiten Oper *Lady Macbeth von Mzensk* und Aufführungsverboten auch anderer Werke. Die *Dreizehnte* entstand 1962 nach den bejubelten Uraufführungen der dem Andenken Lenins gewidmeten zwölften und der bis dahin vom Komponisten zurück gehaltenen, düster endenden vierten Sinfonie.

Ob Schostakowitsch in seinem wohl mehr zum Selbstschutz geschriebenen Kommentar zur *Fünften* die Bemerkung, es sei »die schöpferische Antwort auf eine berechtigte Kritik«, selbst so formuliert hat, ist kaum noch zu klären. Er drückte in dieser Sinfonie jedenfalls seine durchlittenen Qualen und Schmerzen, seine tiefe Trauer in erschütternder Weise aus. Der ernst beginnende erste Satz wird bis zu einer peitschenden Hetzjagd gesteigert und verklingt so traurig wie der Schluss der *Vierten*. Das kurze Scherzo prägt ein eigenartiger Galgenhumor. Tiefe Trauer erfüllt den verinnerlichten langsamen Satz. Den scheinbar optimistischen Ausklang des abschließenden Satzes prügeln die Pauken mehr herbei, als dass er durch innere Kämpfe errungen wird. Immer wieder stellen ihn scharfe Dissonanzen und schließlich der fahle letzte Akkord in Frage.

Die einmütige Aufnahme der Uraufführung beruhte wohl auf verschiedenartigen Wahrnehmungen. Die Freunde und Kenner der Musik Schostakowitschs waren von der tragischen Gewalt dieser Musik erschüttert, die Dogmatiker fanden sich mit den bombastischen Dur-Akkorden im Schlussteil bestätigt und begriffen (zum Glück für Schostakowitsch) die Tragik und Hintergründigkeit dieser Sinfonie nicht. Mit dem Gewandhausorchester sorgte jetzt der Dirigent Markus Stenz dafür, dass dieses Werk in seiner Unerbittlichkeit und Tragik zu erleben war.

In der 1962 geschaffenen *13. Sinfonie* für Solobass, Chorbässe und Orchester nach Gedichten von Jewgeni Jewtuschenko erinnert Schostakowitsch

im ersten Satz an den 1941 von barbarischer deutscher Soldateska an 34 000 Juden in der bei Kiew liegenden Schlucht Babi Jar begangenen Mord und wendet sich gegen das Verschweigen dieses grausigen Massakers. Der Dichter und der Komponist rufen damit die Jahrtausende währende Verfolgung der Juden unauslöschlich ins Gedächtnis. Dieser ausgedehnte langsame erste Satz wirkt mit seinem geballten Ausdruck und seinen düsteren Klangfarben wie ein unendlicher Trauermarsch. Aber auch die weiteren vier Sätze drücken bittere Wahrheiten aus: die Unterdrückung des kritischen Humors, die stille Geduld der vor einem Magazin wartenden Frauen und deren hartes Los, die Angst der Menschen vor Verfolgung und fragwürdiges Karrierestreben. Das aus russischer Sicht Gesagte erweist sich in der tief dringenden musikalischen Gestaltung als allgemeingültig.

Die Uraufführung im Dezember 1962 nahm das Konzertpublikum mit lebhafter Zustimmung auf. Die offizielle Presse aber verschwieg das Werk. Chruschtschow griff damals persönlich in die Debatten um das Gedicht *Babi Jar* ein und verlangte Änderungen. In Schostakowitschs Heimatland wie in anderen Ländern ist das herausfordernde Werk selten zu hören. Um so mehr ist anzuerkennen, dass sich Marek Janowski als Gastdirigent mit dem großartigen russischen Bassisten Sergej Aleksashkin, den Bassisten des MDR-Chores und dem Sinfonieorchester mit großer Eindringlichkeit und Gestaltungskunst für das zuletzt 1995 von Kurt Masur in Leipzig dirigierte Werk einsetzte.

In dieser Nachbarschaft weckte auch die 1951–1953 in die jetzige Gestalt gebrachte zweisätzliche *Sechste Sinfonie* von Karl Amadeus Hartmann starke Eindrücke. Sie geht auf eine erste Fassung von 1938 zurück, die von Emile Zolas Künstlerroman *Das Werk* angeregt wurde. Der während der Nazi-Herrschaft in der inneren Emigration lebende, von den Nazis totgeschwiegene Antifaschist Hartmann hat sich zwar über das Werk nicht ausgesprochen. Doch das ursprünglich die Sinfonie beschließende, sie jetzt eröffnende große Adagio mit erschütternden Klängen und schmerzlichen Ausbrüchen reflektiert fraglos die tragische Entwicklung im Deutschland jener Jahre. Dagegen klingt der nunmehr an zweiter Stelle stehende schnelle Satz wie ein kraftgeballter Aufbruch. Hier war es der MDR-Chefdirigent Fabio Luisi, der die Sinfonie mit dem Orchester überzeugend und eindringlich gestaltete.

Mit dem 1906 uraufgeführten Oratorium *Das Königreich* von Edward Elgar erlebte unter Leitung von Howard Arman mit dem MDR-Chor und MDR-Sinfonieorchester eines der großen englischen Chorwerke des frühen 20. Jahrhunderts seine späte, stark beeindruckende Leipziger Erst-

aufführung. Aus Schilderungen der biblischen Apostelgeschichte formte der Komponist ein ideales Bild menschlicher Gemeinschaft, das über die frühchristliche Gebundenheit hinaus beispielhaft wirkt.

ANHANG

Nachbemerkung der Herausgeber

Mit vorliegendem Heft 10 beschließen wir die Reihe der im Auftrag des Literaturhistorischen Arbeitskreises der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e.V. von uns herausgegebenen *Texte zur Literatur*. Diese erschienen seit 1994 in unregelmäßiger Folge, um über das wissenschaftliche Leben im Arbeitskreis beziehungsweise über besondere Vorhaben einzelner seiner Mitglieder öffentlich zu informieren. Die meisten der Hefte dokumentieren vom Arbeitskreis initiierte größere wissenschaftliche Veranstaltungen wie die Kolloquien aus Anlass des 100. Geburtstages von Bertolt Brecht, des 40. Todestages von Johannes R. Becher, des 60. Geburtstages von Volker Braun und des 100. Geburtstages von Anna Seghers sowie ein Kolloquium zur russischen Literatur in den 1960er Jahren. Andere, so das Heft zur Hölderlin-Rezeption im 20. Jahrhundert und jenes zum Thema Friedrich Nietzsche und seine Nachwelt in Weimar, hatten einzelne der insgesamt nahezu einhundert vom Arbeitskreis veranstalteten Vortragsabende zum Ausgangspunkt.

In der Vorbemerkung der Herausgeber zu Heft 1 war das kritische Überdenken dessen, was für die DDR-Literaturwissenschaft selbstverständlich und verbindlich gewesen ist, als eine selbstgewählte Aufgabe des Arbeitskreises benannt worden, der sich dieser frei von nostalgischer Beharrung, ebenso frei aber auch von einer pauschalen Verdammung früherer Arbeitsergebnisse zu stellen beabsichtigte. Inwieweit dieser Vorsatz verwirklicht werden konnte und was dabei an eigenständigen Beiträgen zu den Debatten der 1990er Jahre geleistet worden ist, darüber zu urteilen, bieten die vorliegenden Hefte dem interessierten Leser das notwendige Material. Ergänzt wird dieses durch das außerhalb der Reihe publizierte Protokoll des Markov-Kolloquiums von 1996 zum Thema *Hans Mayers Leipziger Jahre* und das von Prof. Dr. Werner Schubert 1999 herausgegebene Buch *Weimar. Einblicke in die Geschichte einer europäischen Kulturstadt*. Das die Serie der *Texte zur Literatur* nun abschließende Heft 10 verweist noch auf einen weiteren Aspekt kulturpolitischer Aktivitäten von Mitgliedern des Arbeitskreises, auf ihre Beteiligung am Feuilleton der linken Zweiwochenzeitung *Leipzigs Neue*. Ein Jahrzehnt nach seiner Gründung hat der literatur-historische Arbeitskreis das ihm Mögliche getan, um die wissenschaftliche

Kompetenz und Erfahrung der in ihm vereinten ehemaligen Hochschullehrer auch nach deren Ausscheiden aus dem Universitätsbetrieb weiter für die Öffentlichkeit nutzbar zu machen. Das fortschreitende Alter der ihm von Anfang an verbundenen Kolleginnen und Kollegen und der durch den Tod seines Mitbegründers und Mitherausgebers der *Texte zur Literatur* Prof. Dr. Alfred Klein im Vorjahr eingetretene Verlust lassen es sinnvoll erscheinen, die bisherige organisatorische Form der Arbeit mit einer regelmäßigen Vortragstätigkeit im Haus des Buches aufzugeben. Doch werden sicherlich nicht wenige aus unserem Kreis im Rahmen von Veranstaltungen der Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen sowie als Autoren von Beiträgen für *Leipzigs Neue* auch weiterhin aktiv am linken Diskurs beteiligt bleiben.

Verzeichnis aller erschienenen Hefte der *Texte der Literatur*

Heft 1: Im Zwielflicht des Jahrhunderts. Beiträge zur Hölderlin-Rezeption. Leipzig o.J. (1994). 72 S. ISBN 3-929994-17-8. [Enthält: Vorbemerkung. S. 5. – Alfred Klein: Im Zwielflicht des Jahrhunderts. Johannes R. Bechers Hölderlinbilder. S. 7–32. – Klaus Pezold: »So kam ich unter die Deutschen«. Stationen und Probleme der Hölderlin-Rezeption im Deutschland des 20. Jahrhunderts. S. 33–48. – Günter Mieth: Ein Rückblick auf öffentliche Hölderlin-Ehrungen 1970. S. 49–65. – F. A.: [Annotation zu:] Gregor Wittkop (Hrsg.): Der Pflegesohn. Texte und Dokumente 1806–1843 mit den neu entdeckten Nürtinger Pflegeschaftsakten. Stuttgart/Weimar 1993. S. 66–69.]

Heft 2: Verbrannt, verboten, verbannt. Vergessen? Zum 60. Jahrestag der Bücherverbrennung von 1933. Leipzig 1995. 76 S. ISBN 3-929994-34-8. [Enthält: Vorbemerkung. S. 5. – Alfred Klein: Vernichtungssymbol und Mobilmachungssignal. Zum ideologiegeschichtlichen Ort der Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933. S. 7–28. – Hans Jürgen Friederici: Bücherverbote und Bücherverbannung in der Buchstadt Leipzig. S. 29–36. – Anneliese Feurich: Erinnerung an Karl Barth. S. 37f. – Wolfgang U. Schütte: Bücherverbrennung 1933 und Büchervernichtung 1989/1990. S. 39ff. – Juliane Krummsdorf: Probleme einer Bibliothekarin im Umgang mit Schwarzen Listen, Schandpfahl und Autodafé. S. 42–46. – Frank Andert: Tucholsky auf den Müll? S. 47–51. – Rahel Springer: Der Verlust von Büchern war schmerzlicher als der von Möbeln. S. 52f. – Rudolf Scholz: Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung »Verbrannt, verboten, verbannt. Vergessen?« S. 55–63.]

Heft 3: Werner Schubert: Friedrich Nietzsche und seine Nachwelt in Weimar. Leipzig 1997. 103 S. ISBN 3-929994-93-3.

Heft 4: »Die Stimme erheben...«. Die russische Literatur in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts. Leipzig 1997. 128 S. ISBN 3-932725-31-X. [Enthält: Vorbemerkung. S. 5. – Roland Opitz: Willi Beitz – Die sechziger Jahre – Unsere Entdeckungen. S. 7–15. – Willi Beitz: Die »Sestidesjatniki« – Porträt einer Generation. S. 17–24. – Wolfgang Kasack: »Blätter aus Tarussa« – Almanach des geistigen Widerstands der russischen Literatur 1961. S. 25–40. – Miroslav Zahrádka: Die Kriegsprosa der sechziger Jahre. S. 41–45. – Christiane Schulz: Das fremde Kind – Zur Poetisierung der Wirklichkeit bei Ajtmatov und Saint-Exupéry. S. 47–54. – Klaus Pezold: Martin Walsers Begegnung mit dem Erzähler Jurij Trifonov – Eine germanistische Fußnote zu einer slawistischen Diskussion. S. 55–59. – Zdenek Pechal: Spiel als Verteidigung – Vladimir Nabokov. S. 61 bis 66. – Silke Waber: Joseph Brodskys Wahrung der Kultur (am Beispiel seines Rückgriffs auf Traditionen Marina Cvetaevas in den sechziger Jahren). S. 67–72. – Rolf Herkelrath: Von Moskau nach Petuski ohne Hoffnung. S. 73–84. – Walter Reiss: Aleksej Arbusovs dramaturgische Experimente. S. 85–90. – Adelheid Latchinian: Der weibliche Anteil an der Erneuerung der russischen Literatur in den sechziger Jahren. S. 91–99. – Michael Wegner: Die späte Rückkehr des Michail Bachtin. S. 101–107. – Ein Blick auf ein Wissenschaftlerleben. Prof. Dr. sc. phil. Willi Beitz zum 65. Geburtstag. S. 109–114. – Namenverzeichnis. S. 117–123.]

Heft 5: Leipziger Brecht-Begegnungen 1923–1994. Leipzig 1998. 139 S. ISBN 3-932725-82-4. [Enthält: Vorbemerkung. S. 5. – Klaus Pezold: Aspekte und Probleme Leipziger Brecht-Begegnungen. S. 7–14. – Klaus Schuhmann: »Baal« 1923. Zur Problematik einer Leipziger Uraufführung. S. 15–20. – Fritz Hennenberg: »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (1930) im Leipziger Meinungsstreit. S. 21–29. – Joachim Biener: »Ideologizertrümmerung« – Bertolt Brecht im Januar 1949 als Gast in der Vorlesung Professor Hans Mayers. S. 31–39. – Ernst Schumacher: Warum und wie ich im September 1953 an der Karl-Marx-Universität Leipzig bei Mayer, Bloch und Engelberg über Brecht promovierte. Verkürzte Erinnerungen. S. 41–77. – Hans Michael Richter: Upanischaden oder kleines Einmaleins. (Verkürzter Versuch, gewisse Schwierigkeiten zwischen Brecht und Leipzig zu erörtern.) S. 79–84. – Joachim Herz: MAHAGONNY nach dem Fall – Leipzig 1967. S. 85–98. – Bernhard Scheller: »Brecht in Progress«: seine fortlaufende und aufmüpfige Rezeption am Poetischen Theater. S. 99–104. – Adel Karasholi: Mein langer Weg zu Brecht. S. 105–111. – Christel Hartinger: Brecht im Themenspiegel des literaturwissenschaftlichen Forschungsseminars der Karl-Marx-Universität Leipzig Mitte der sechziger / Anfang der siebziger Jahre. S. 113–127. – Dagmar Borrmann: Ein feuriger Dreckkloß. »Baal« 1994 am Schauspiel Leipzig. Regie: Konstanze Lauterbach. S. 129–134. – Namenverzeichnis. S. 135–138.]

Heft 6: Betty Lucas bei den Familien Freiligrath und Marx. Londoner Erinnerungen aus dem Jahre 1852. Hrsg. Johanna Ludwig. Leipzig 1998. 71 S. ISBN 3-932725-69-7.

Heft 7: JOHANNES R. BECHER im letzten Lebensjahrzehnt. Leipzig 2000. 60 S. ISBN 3-89819-034-X. [Enthält: Vorbemerkung S. 5f. – Alfred Klein: Der Dichter und sein Kritiker. Hans Mayers Verhältnis zu Johannes R. Becher. S. 7–23. – Horst Haase: Ausleuchtung einer »Korrektur«. Johannes R. Becher und sein Verhältnis zu Walter Janka, Wolfgang Harich und Hans Mayer Mitte der 50er Jahre. S. 25–36. – Jens-Fietje Dwars: Unterwerfung eines Feiglings? Johannes R. Becher im Wendejahr 1956/1957. S. 37–45.

– Zur deutschen Uraufführung der Winterschlacht von Johannes R. Becher am Leipziger Schauspielhaus am 31. Januar 1954 – Aus dem Theaterprogramm. S. 46. – Fotos der Aufführung. S. 48. – Rezension der Aufführung: Anne Röhl in der »Leipziger Volkszeitung« vom 3. Februar 1954. S. 51. – Manfred Zetzsche: Gedanken zu Bechers Winterschlacht. S. 57. – Pressestimmen zu Jens Fietje Dwar: Abgrund des Widerspruchs. Das Leben des Johannes R. Becher. Berlin 1998. S. 63.]

Heft 8: Volker Braun zu Ehren. Hinze und Kunze bei Volker Braun (Nebst anderen Verwandten und Bekannten). Leipziger Kolloquium aus Anlaß des 60. Geburtstages. Leipzig 2000. 79 S. ISBN 3-89819-055-2. [Enthält: Klaus Pezold: Vorbemerkung. S. 5–7. – Klaus Schuhmann: Hinze und Kunze im Dialog. Ein literaturhistorischer Exkurs. S. 9–17. – Dieter Schlenstedt: Schönegeistige Lesehilfe zum »Hinze-Kunze-Roman«. S. 19–33. – Volker Braun: Aus einer alten Zeit. Notate über das Druckgenehmigungsverfahren des »Hinze-Kunze-Romans«. S. 35–40. – Heinz Klunker: Volker Braun und das Festival zeitgenössischer deutschsprachiger Dramatik»stücke« – Mühlheimer Theatertage – Langsamer knirschender Morgen. »Die Übergangsgesellschaft« von Volker Braun. – Theater als Mausoleum für Literatur oder als Laboratorium sozialer Fantasie? S. 47–60. – Walfried Hartinger: »Deshalb akzeptiere ich / Einmal nicht, was ihr sagt«. Debatten um Texte in Volker Brauns Leipziger Studentenzeit. S. 61–69. – Christel Hartinger: Die großen Texte. Lesung anlässlich des 60. Geburtstages von Volker Braun. S. 70–73. – Heinz Klunker: Materialien zu den Stücken von Volker Braun. S. 73–79.]

Heft 9: Anna Seghers im Rückblick auf das 20. Jahrhundert. Studien und Diskussionsbeiträge. Hrsg. Alfred Klein, Roland Opitz, Klaus Pezold. Leipzig 2001. 180 S. ISBN 3-89819-093-5. [Enthält: Klaus Pezold: Prämissen einer Leipziger Anna-Seghers-Ehrung. S. 5–9. – Hommage zum 100. Veranstaltungsprogramm. S. 10. – Friedrich Albrecht: »Die Unruhe, die in uns steckt«. Anna Seghers in ihren Gestalten. S. 14–37. – Horst Nalewski: Anfangen–Enden: Eine Beobachtung zur Komposition in Erzählungen von Anna Seghers. S. 39–48. – Alfred Klein: Gottesverlust und Glaubensgewinn. Betrachtungen eines Grundmotivs in dem Roman »Die Rettung«. S. 49–75. – Nina Pawlowa: Bei erneutem Lesen von Anna Seghers' »Transit«. S. 77–84. – Klaus Schuhmann: Jahrhundert-»Gefährten«. Literarische Korrespondenzen im Werk von Anna Seghers und Bertolt Brecht. S. 85–99. – László Illés: Der Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács 1938–1939 aus heutiger Sicht. S. 101–113. – Shixun Li: Anna Seghers und ihre chinesische Freundin Hu Lanqi. S. 115–122. – Irmfried Hiebel: Zu einem Aufsatz des Kritikers Franz Carl Weiskopf über die Erzählerin Anna Seghers. S. 123–132. – Antonia Opitz: Der Abschied der erfindungsreichen H. M. von der klugen Penelope. S. 133–140. – Helmut Richter: »Der Mann und sein Name«. Von der Erzählung zum Film. S. 141–149. – Annemarie Mieth: »Faßt einen Gegengedanken, ändert die Zusammenhänge« – Zum Umgang mit Texten von Anna Seghers im Literaturunterricht heute. S. 151–163. – Wladimir Sedelnik: Das Utopische und das Reale im Werk der Anna Seghers oder Von der Unvergänglichkeit der humanistischen Werte. S. 165–171. – *Anhang*: Friedrich Albrecht: Arbeiten zu Anna Seghers (Auswahl). S. 173–175. – Personenverzeichnis. S. 177–180. – Verzeichnis der Autoren. S. 181.]

Heft 10: Aus dem Feuilleton von »Leipzigs Neue« 1993–2002. 240 S. ISBN 3-XXXXX-XXX-XX.

Autorenverzeichnis

- Friedrich Albrecht*, Prof. Dr., Germanist/Literaturwissenschaftler
Hella Brock, Prof. Dr., Musikwissenschaftlerin/Musikpädagogin
Dietmar Endler, Doz. Dr., Slawist/Literaturwissenschaftler
Christa Herber, Prof. Dr., Kulturwissenschaftlerin
Joachim Herz, Prof., Opernregisseur
Erhard Hexelschneider, Prof. Dr., Slawist/Literaturwissenschaftler
Rita Jorek, Journalistin/Kunstkritikerin
Alfred Klein (†), Prof. Dr., Germanist/Literaturwissenschaftler
Kurt Meyer, Dr., Historiker
Günter Mieth, Prof. Dr. Dr. h. c., Germanist/Literaturwissenschaftler
Horst Nalewski, Prof. Dr., Germanist/Literaturwissenschaftler
Klaus Pezold, Prof. Dr., Germanist/Literaturwissenschaftler
Helge Schellenberger, d. i. Werner Wolf
Klaus Schuhmann, Prof. Dr., Germanist/Literaturwissenschaftler
Edmund Schulz, Doz. Dr., Journalist/Medienwissenschaftler
Helmut Seidel, Prof. Dr., Philosoph
Hans Weil, Doz. Dr., Germanist/Literaturwissenschaftler
Werner Wolf, Prof. Dr., Musikwissenschaftler

Namenverzeichnis

- Abendroth, Hermann 67 101
Abraham, Max 17
Abusch, Alexander 123
Ackermann, Anton 155
Aeschlimann, Roland 207
Aischylos 210
Albert, Herbert 101
Albrecht von Brandenburg 173
Albrecht, Friedrich 54–57 63–65 77–84
89–92 233
Aleksashkin, Sergej 222
Alexander I. 66
Alfvén, Hugo 175
Amado, Jorge 84
Ammermann, Friedrich 169
Amos, Aria-Elena 219f.
Anakreon 53
Andreas-Salomé, Lou 159
Apreck, Rolf 170
Aristophanes 43
Arman, Howard 193 222
Arnold, Günter 140
Asmus, Ruth 170
Assafjew, Boris Wladimirowitsch 169
August III. 205
Bach, Anna Magdalena 71
Bach, Johann Sebastian 71 85 184 190
192–194 202 204f. 208–210
Bach, Wilhelm Friedemann 71
Bachmann, Ingeborg 31 96f.
Bäumer, Margarete 168
Bahr, Egon 26
Bakunin, Michail Alexandrowitsch 61f.
Balzac, Honoré de 46
Barezzi, Antonio 86
Barlach, Ernst 141
Bartók, Béla 68 182f. 217
Bahsmet, Juri 183
Balleys, Brigitte 195
Batt, Kurt 81
Bauer, Bruno 145
Bauer, Otto 14
Beauvoir, Simone de 141
Bebel, August 14
Becher, Johannes R. 27 30 52 69 90 123
127f. 137 154f. 229
Beckett, Samuel 31 178f.
Beethoven, Ludwig van 68 86 101f.
167f. 170 182 184 196 202 217
Behringer, Karl-Friedrich 193
Bellini, Vincenzo 87
Benjamin, Walter 64 132
Benn, Gottfried 93 136
Berg, Alban 68 100 171 195
Berger, Christel 78 80
Beringer, Karl-Friedrich 193
Berlau, Ruth 131
Berlit, Rüdiger 19
Bernard, Marie-Stéphanie 219
Biermann, Wolf 83 126 136
Bill-Belozerkowski, Wladimir
Naumowitsch 52
Biller, Georg Christoph 193 208
Bismarck, Otto von 27
Bjørnson, Bjørnstjerne 18
Blacher, Boris 169 212
Blacher, Kolja 195
Blatter, Johanna 168
Bloch, Ernst 126
Blomstedt, Herbert 97 174f. 182–185
193–195 200 212 215 217f.
Böhme, Ulrich 194
Böll, Heinrich 74–76
Bonnet, Anne-Marie 172
Borchardt, Rudolf 107
Boulez, Pierre 167
Bräutigam, Christiane 208
Bräutigam, Volker 208
Brahms, Johannes 68 98 101f. 182f.
218
Brandt, Willy 40 97 134
Braun, Volker 129–131 154
229
Brecht, Barbara 131

- Brecht, Bertolt 14 29–32 53 63 113 128
 131f. 136 141f. 153–155 169 178f. 197
 229
 Brecht, Sefan 131 142
 Breidel, Willi 89–92
 Brentano, Heinrich von 30
 Breuel, Birgit 136
 Brieger, Nikolaus 214
 Briegleb, Klaus 47
 Britten, Benjamin 171 199
 Brock, Hella 16–18 233
 Brodsky, Adolf 18
 Brömme, Ursula 170
 Bruckner, Anton 67f. 101 175 182 193
 195
 Bruno, Giordano 96
 Bucharin, Nikolaj Iwanowitsch 14
 Buchbinder, Rudolf 196
 Buchenberger, Susanne 181
 Budig Veith-Stephan 209
 Bülow, Johann von 187
 Bürgmann, Ferdinand 169
 Bush, Alan 169
 Busoni, Ferruccio 213
 Byron, George 87 187
 Cervantes Saavedra, Miguel de 43
 Chafin, Robert 219
 Chaslin, Frédéric 219f.
 Chéreau, Patrice 167
 Chirac, Jacques 47
 Chopin, Frédéric 536
 Colonne, Jules Edouard 18
 Constantius I. 203
 Constantius II. 203
 Cooke, Deryck 211
 Corelli, Arcangelo 86
 Cranach, Lukas d. Ä. 171–173
 Crustschow, Nikita Sergejewitsch 222
 Dante Alighieri 43
 David, Ferdinand 200
 Debussy, Claude 98 175 180
 Decker, Willy 214
 Dehmel, Richard 98
 Del Monaco, Giancarlo 214
 Denner, Bettina 171
 Dessau, Paul 68 169 210 212
 Dew, John 207 214
 Ditzen, Anna 163
 Ditzen, Wilhelm 163
 Döblin, Alfred 14 128
 Donizetti, Gaetano 87
 Drescher, Horst 118–122
 Dreyfus, Alfred 18
 Dürer, Albrecht 20
 Dürrenmatt, Friedrich 178
 Dumas, Alexandre 46
 Dvorák, Antonín 101 185 194
 Dwars, Jens-Fietje 127f.
 Eberle, Friedhelm 179 181
 Ebnetter, Curdin 159
 Ehrlich, Peter 181
 Eisenberg, Matthias 218
 Eisler, Hanns 51–53 100 183
 El-Akramy, Ursula 131f.
 Elgar, Sir Edward 195 222
 Elten, Max 169
 Endler, Adolf 137 233
 Endler, Dietmar 149f.
 Engel, Wolfgang 185–188
 Engels, Friedrich 27 36–38 73 144–146
 Erdmann, Georg 72
 Ernst, Helmut 196
 Esslin, Martin 30
 Euripides 96 115
 Eyle, Helmut 169
 Faber, Elmar 137f.
 Fallada, Hans 24 162–164
 Fehervary, Helen 79f.
 Felsenstein, Walter 104 197
 Feuchtwanger, Lion 14 91
 Feuerbach, Ludwig 36
 Fichte, Johann Gottlieb 45
 Fischer, Erhard 170
 Fitzner, Rudolf 103
 Fontane, Theodor 26 111–113
 Fortner, Wolfgang 95
 Fourier, Charles 144
 Franco, Francisco 161
 Frank, Alfred 19
 Frank, Leonhard 89
 Franz I. 88
 Fratz, Martin 191
 Freedman, Ralph 157–159
 Freitag, Egon 140

- Freyer, Achim 214
 Fricke, Heinz 104 169
 Friedrich III., genannt der Weise 172
 Friedrich August II. siehe August III.
 Fries, Fritz Rudolf 24 118
 Frisch, Max 31 178
 Fröhlich, Paul 123
 Fuegi, John 31
 Furtwängler, Wilhelm 102f. 216
 Gade, Niels Wilhelm 200f.
 George, Magdalena 21
 George, Stefan 159
 Gepper, Monika 215
 Gerster, Ottmar 169
 Giese, Therese 142
 Giraudoux, Jean 211
 Glaeser, Ernst 14
 Glinka, Michail Iwanowitsch 171
 Gluck, Christoph Willibald von 168
 Goebbels, Joseph 11–13 67 167
 Göring, Hermann 64
 Goerne, Matthias 53 195
 Goethe, Johann Wolfgang von 15 43 53
 98 106 139 141 144 185–188
 Gozzi, Carlo 96
 Grass, Günter 26 30 39–42 74 76 97 107
 111–114 129f. 133–136 160–162
 Graun, Carl Heinrich 193
 Gresshöner, Maria siehe Maria Osten
 Grieg, Edvard 16–18 185
 Grotewohl, Otto 70
 Gruber, Ernst 169
 Gründgens, Gustav 64
 Gryphius, Andreas 188
 Gubaidulina, Sofia 183
 Guedes, Hector 191
 Günderode, Karoline von 115
 Gustav III. 88
 Gustloff, Wilhelm 160f.
 Hähnel, Klaus-Dieter 158
 Haenchen, Hartmut 215
 Händel, Georg Friedrich 68 169f. 197
 210
 Hager, Kurt 122–124
 Hamm, Eugen 19
 Harding, Daniel 195 211
 Harich, Wolfgang 155
 Harousseau, Marion 207
 Harstick, Hans-Peter 146
 Hartinger, Christel 85
 Hartmann, Karl Amadeus 95 195 221f.
 Hartmann, Viktor 175
 Hauptmann, Gerhart 26–28
 Hauschild, Wolf-Dieter 68
 Havemann, Robert 126
 Haydn, Joseph 67 86 182 195
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 15 45
 61
 Hegenbarth, Josef 20
 Heiduczek, Werner 126
 Heine, Heinrich 37 43–47
 Heine, Salomon 44
 Heinemann, Gustav 42
 Heinrich, Rudolf 197
 Heise, Ulf 127
 Heise, Ulla 34
 Hensel, Fanny 85f.
 Henze, Hans Werner 68 95–97 212
 Herber, Christa 131f. 141–143 162–164
 233
 Herchet, Jörg 213
 Hermann, Roland 212
 Hermlin, Stephan 40 52 89 154 156
 Herreweghe, Philippe 193
 Herwegh, Georg 62
 Herz, Joachim 167f. 170f. 196–200 214
 233
 Herzog, Roman 47
 Hesse, Gerhard 120
 Hesse, Hermann 74 92–94
 Heuter, Hans-Dieter 191
 Hexelschneider, Erhard 61f. 65f. 233
 Heyer, Hermann 169
 Heym, Stefan 24 163
 Hilbig, Wolfgang 137
 Hiller, Johann Adam 216
 Hindemith, Paul 169 200
 Hinrichsen, Henri 17
 Hitler, Adolf 69 100 128 134
 Hobsbawm, Eric J. 84
 Hölderlin, Friedrich 53 106 229
 Hofmannsthal, Hugo von 159
 Holmboe, Vagn 201
 Holtzhauer, Helmut 140

- Honeck, Manfred 68
 Honecker, Erich 24 55 125 217
 Honegger, Arthur 174 182
 Horand, Theodor 168
 Horaz, eigtl. Quintus Horatius Flaccus 31
 Howard, Wil 19
 Huchel, Peter 91
 Hugo, Victor Marie 46 87
 Huhn, Rolf 19
 Humboldt, Alexander von 45
 Hummitzsch, Matthias 186f.
 Ibsen, Henrik 26
 Ionesco, Eugène 178
 Jacobsen, Jens Peter 98
 Järvi, Neeme 218
 Järvi, Paavo 189
 Jakobs, Karl-Heinz 49
 Janáček, Leos 68 170f. 206
 Janka, Walter 23 83 90f.
 Janowski, Marek 222
 Jens, Walter 26
 Jewtuschenko, Jewgeni
 Alexandrowitsch 221f.
 Joachim, Joseph 218
 Johnson, Uwe 120
 Jolles, Charlotte 113
 Jorek, Rita 19–21 171–173 233
 Jünger, Ernst 135
 Jungheinrich, Hans-Klaus 190
 Jurowski, Michail 214
 Kaiser, Bruno 38 146
 Kang, Soon-Won 207
 Kant, Hermann 114 137f.
 Karl Eugen 149
 Kashkashian, Kim 185
 Katharina II. 65f.
 Kaufmann, Hans 158
 Kaye, Michael 220
 Kayser, Karl 196–200
 Kebir, Sabine 141–143
 Kegel, Herbert 67f. 96 210
 Kehl, Sigrid 170
 Keilberth, Herbert 101
 Kirchner, Alfred 214
 Klein, Alfred 8 11–15 122–124 233 229
 Kleinschmidt, Karl 89
 Kleist, Heinrich von 96 136
 Klemke, Werner 20 119
 Klemperer, Victor 12
 Köhler-Richter, Emmy 170
 König, Herbert 178f.
 Körner, Karl Theodor 176
 Kollwitz, Käthe 69
 Kolzow, Michail Wassiljewitsch 132
 Konwitschny, Franz 101–103 170 183
 216f.
 Konwitschny, Peter 104 214
 Koopman, Toni 193
 Kopelew, Lew Sinowjewitsch 75
 Koppendorfer, Franz 181
 Kout, Jiří 214
 Kozena, Magdalena 207
 Krämer, Hans 169
 Kratzsch, Konrad 140
 Krause, Will 164
 Krenek, Ernst 213
 Krug, Karl 19
 Krumbiegel, Martin 208
 Kuba (d.i. Kurt Barthel) 23
 Kuczynski, Jürgen 91
 Kuhse, Hanne-Lore 179
 Kunert, Günter 24
 Kurella, Alfred 123
 Kurth, Jürgen 171
 Kurth, Peter 187
 Lafargue, Laura 145
 Langhoff, Thomas 28
 Lassalle, Ferdinand 14 37
 Lauterbach, Konstanze 176f. 180f.
 Lee, Sang Young 92
 Lehmann-Grube, Hinrich 174
 Lehnhoff, Nikolaus 214
 Leibowitz, René 95
 Lenin, Wladimir Iljitsch 14 221
 Lenk, Elisabeth 115
 Lenz, Maria 168
 Leonhardt, Gustav 192
 Leopold I., Fürst von Anhalt-Dessau 71
 Leppmann, Wolfgang 157f.
 Le Texier, Vincent 207
 Lichnowski, Felix, Fürst 37
 Liebknecht, Karl 14
 Liszt, Franz von 46
 Löffler, Sigrid 111

- Loest, Erich 22–26 118–122
 Lohse, Günter 105 171 214
 Lombardi, Luca 190 213
 Lortzing, Albert 103–105 169
 Ludwig, Leopold 101
 Lüdeke, Rainer 104 170
 Luisi, Fabio 68 193 195 222
 Lukács, Georg 127
 Luther, Martin 13 31 173
 Maeterlinck, Maurice 98 180f. 206
 Mahler, Gustav 68 98 175 182 189
 Maier, Henri 215 219f.
 Mann, Erika 63
 Mann, Heinrich 14 65 68–70 128 164
 Mann, Klaus 14 63–65
 Mann, Michael 64
 Mann, Thomas 63–65 69 128 164 180
 Marat, Jean Paul 90
 Maron, Monika 26
 Marquardt, Hans 41
 Martinek, Lisa 187
 Martinů, Bohuslav 209
 Marx-Aveling, Eleanor 145
 Marx, Karl 14 27 36f. 46 62 73 144–146
 Marx, Laura siehe Laura Lafargue
 Masur, Kurt 96f. 169 174f. 175 182–184
 200f. 215 217f. 222
 Mattheuer, Wolfgang 24
 Mauersberger, Rudolf 209
 Maurer, Georg 33f. 54f.
 Max, Hermann 193
 May, Gisela 53
 May, Karl 24
 Mayer, Hans 26 28 39 48 91 93 122–124
 140 229
 Mechel, Michael 179
 Medek, Thilo 52
 Mehring, Franz 14 27
 Meinel-Weise, Rita 168
 Mendelssohn Bartholdy, Abraham 85
 Mendelssohn Bartholdy, Fanny
 siehe Fanny Hensel
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 18 67 85
 174 193f. 200f. 216 218
 Menz, Dieter 196
 Mercadante, Saverio 87
 Merten, Reinhold 67
 Messiaen, Olivier 213
 Meyer, Kurt 122–124 233
 Meyerbeer, Giacomo 170 197
 Michaelis, Karin 141 143
 Michels, Volker 93f.
 Mickel, Karl 210
 Mieth, Günter 150f. 233
 Minkowski, Marc 206f.
 Mitsuyu, Mariko 86
 Mittenzwei, Werner 153–156
 Mörike, Eduard 53
 Montejo, Estaban 97
 Mozart, Maria Anna 194
 Mozart, Wolfgang Amadeus 67 86 169f.
 171 178 182 194f. 204
 Müller, Heiner 129 137f. 154
 Müller, Reinhard 132
 Münze, Walter 19
 Münchow, Ursula 158
 Mulisch, Harry 111
 Muschg, Adolf 147f.
 Mussorgski, Modest Petrowitsch 168 175
 182 189 198
 Mutter, Anne-Sophie 183f.
 Nagano, Kent 183
 Nalewski, Horst 58–61 139–141 156 bis
 159 233
 Napoleon I. 44
 Nazareth, Daniel 68
 Neher, Erika 142
 Nero 203
 Neubert, Günter 218
 Neuhaus, Manfred 146
 Neumann, Horst 96
 Neumann, Václav 170
 Neutsch, Erik 137
 Newerla, Wolfgang 191
 Nielsen, Carl 175 182 201
 Nietzsche, Friedrich 44 127 229
 Nikisch, Arthur 194 216
 Nikolaj I. 62
 Nikolaj II. 18
 Nikolajewski, Boris Iwanowitsch 145
 Nissen, Ude 169
 Noch, Jochen 177 181
 Nowotny, Joachim 48–51 152f.
 Oeser, Hans-Christian 164

- Offenbach, Jacques 168 219f.
 Orff, Carl 68 210 217
 Osten, Maria, eigtl. Maria
 Gesshöner 131f.
 Otto, Herbert 137
 Otto-Peters, Louise 173
 Ottwalt, Ernst 14
 Owen, Robert 145
 Quenzel, Georg 19
 Park, Chung Hee 92
 Pascin, Jules 20
 Penderecki, Krzysztof 192
 Petzold, Martin 220
 Pezold, Klaus 22–28 33–42 48–51
 68–70 74–76 92–94 105–108 111–124
 133–136 144–148 152–156 160–162
 176–181 185–188 233
 Pfeiffer, Hans 57
 Pfitzner, Hans 98 169
 Pieck, Wilhelm 28 70
 Pieske, Andreas 196
 Pilz, Gottfried 214
 Piper, Reinhard 20
 Pleß, Otto 19
 Plievier, Theodor 14
 Pokrowski, Boris Alexandrowitsch 170
 Polegato, Brett 207
 Pommer, Max 68
 Poolmann, Marylou 181
 Prater, Donald A. 157f.
 Prokofjew, Sergej Sergejewitsch 169f.
 190 197
 Puccini, Giacomo 169 196 206
 Purrmann, Hans 20
 Rabenschlag, Friedrich 208
 Raditschschew, Alexander
 Nikolajewitsch 65f.
 Radványi, László 78f. 83
 Radványi, Pierre 78–80 82f.
 Radványi, Ruth 78f. 82f.
 Rameau, Jean-Philippe 213f.
 Ravel, Joseph Maurice 175 185
 Reger, Max 101f. 194
 Reich-Ranicki, Marcel 31 39 77 111f.
 Reiling, Hedwig 79
 Reimann, Andreas 33f.
 Reimann, Thea 34
 Reimann, Hans 20 33
 Remarque, Erich Maria 135 164
 Renn, Ludwig 14
 Reuter, Rolf 52 170 183
 Richter, Hans 158
 Richter, Hans Werner 105
 Richter, Helmut 54–57
 Richter, Ulrike 86
 Riemer, Rudolf 170
 Rifkin, Joshua 192
 Rihm, Wolfgang Michael 171
 Rilke, Rainer Maria 156–159
 Rilke-Westhoff, Clara 158
 Rilling, Helmuth 192
 Rimski-Korsakow, Nikolaj
 Andrejewitsch 170
 Rjazanow, David Borisowitsch 145
 Rosetz, Bianca Nele 187
 Rossini, Gioacchino 87
 Ruddigkeit, Frank 54
 Rudolph, Wilhelm 119f.
 Rückert, Heinz 170
 Rüllicke, Käthe 178
 Ruge, Arnold 62
 Rumpf, Wolfgang 171
 Rupf, Konrad 105
 Rupp, Rainer 107
 Ryba, Jakob Jan 204
 Saeger, Anne-Marie 219
 Sartre, Jean-Paul 141
 Satchan, Rachil 131
 Saube, Paul 140
 Schellenberger, Helge siehe Werner Wolf
 Schenker, Friedrich 213
 Scherchen, Hermann 67 95
 Schiff, Heinrich 183
 Schiller, Dieter 158
 Schiller, Friedrich von 52 87f. 141 176f.
 Schlegel, August 45
 Schleiermacher, Friedrich 45
 Schleiermacher, Steffen 52 218
 Schlenstedt, Silvia 158
 Schlesinger, Klaus 137
 Schmidt, Roland 196
 Schmidt, Walter 170
 Schmitz, Manfred 53
 Schmitz, Paul 168–170

- Schnack, Ingeborg 159
 Schnebel, Dietrich 213
 Schneider, Eric 53
 Schneider, Eulogius (Johann Georg) 149f.
 Schneider, Michael 149f.
 Schnittke, Alfred 185
 Scholz, Uwe 215
 Schönberg, Arnold 67f. 95 180 195 213
 Schönberg, Marike 219
 Schönheit, Michael 218
 Schorlemmer, Friedrich 26
 Schoßböck, Bernd 179
 Shostakowitsch, Dmitrij
 Dmitrijewitsch 101 170 183 189–191
 213 221f.
 Schröder, Fritz 67
 Schröder, Katja 186
 Schröder, Rudolf Alexander 107
 Schubert, Werner 139–141 229
 Schuhmann, Klaus 29–32 129–131
 233
 Scholdt-Jensen, Morte 201 217
 Schulz, Edmund 7f. 137f. 233
 Schumann, Clara 200
 Schumann, Robert 102 182 200
 Schurath, Marion 196
 Schuricht, Carl 67
 Schwartner, Dieter 171
 Schwarzwald, Eugenie 141 143
 Schwenkreis, Willi 168
 Schwimmer, Eva 20
 Schwimmer, Ilske 20
 Schwimmer, Max 19–21
 Schwimmer, Richard 19
 Seghers, Anna 77–84 97 229
 Seibt, Kurt 169
 Seidel, Helmut 15f. 233
 Seidelmann, Helmut 169f.
 Seider, August 168
 Semjonow, Wladimir Sergejewitsch 154
 Semm, Willy 19
 Semprún, Jorge 150f.
 Seneca, Lucius Annaeus d. J. 190
 Serkin, Peter 194
 Seuss, Juergen 138
 Seyffarth, Roland 215
 Shakespeare, William 43 87 200
 Shelley, Percy Bysshe 31
 Shukow, Georgi Konstantinowitsch 27
 Sibelius, Jean 67 175 180 182f. 185 195
 209
 Silone, Ignazio 63
 Sinclair, Upton 14
 Sitkowjetsky, Dmitrij 201
 Škoda, Rudolf 217
 Sokrates 190
 Solschenizyn, Alexander Issajewitsch 75
 Sophokles 31
 Spalatin, Georg 173
 Sperl, Richard 146
 Spies, Bernhard 79f.
 Stalin, Jossif Wissarionowitsch 127f.
 189–191 221
 Steffin, Margarete 131
 Stenz, Markus 221
 Stephan, Alexander 80
 Stiefel, Werner 181
 Stockhausen, Karlheinz 213
 Stopora, Stephan 209
 Strauß, Hanno 146
 Strauss, Richard 98 101f. 168 170f. 175
 182f. 195 197 206
 Strawinsky, Igor Fjodorowitsch 193f.
 Strecker, Willy 95
 Strittmatter, Erwin 23 50
 Strüning, Heinz Eberhard 19
 Stübner, Bernd 179
 Süring, Torsten 219
 Suzuki, Masaako 193
 Swift, Jonathan 144
 Szendrei, Alfred 67
 Szymanowski, Karol 68
 Telemann, Georg Philipp 72
 Tennstädt, Klaus 169
 Thiele, Siegfried 217
 Thomm, Hans-Jürgen 202
 Tiefensee, Wolfgang 175
 Tiemann, Walter 19
 Timm, David 208
 Timm, Jürnjakob 194
 Toller, Ernst 14 64
 Tophoven, Elmar 178
 Treibmann, Karl Ottokar 171 195
 Tremmel, Anton 220

- Tschaikowski, Peter Iljitsch 67f. 101f.
 168–170 182 184f. 194
 Tucholsky, Kurt 14 64 163f.
 Ulbricht, Walter 30 70 90 154f. 188
 Unger, Wolfgang 208
 Unseld, Siegfried 38
 Urban, Ulrich 86
 Ustinov, Sir Peter 201
 Varnhagen von Ense, Karl August 45 62
 Varnhagen von Ense, Rahel 45
 Vazquez, José-Manuel 207
 Verdi, Giuseppe 67 86–88 169f. 220
 Vernier, Jérôme 207
 Vidal, Maria Noel 207
 Villon, François 31
 Viotti, Marcello 68
 Vogelsang, Horst 186
 Voigt, Heinrich 104 169
 Voigt, Richard Otto 19
 Voltaire, eigtl. François Marie Arout 15
 87 144
 Wagner, Richard 67f. 88 98 102 167f.
 170f. 197f. 206 210 214 218 220
 Wagner-Régeny, Rudolf 169 212
 Wallat, Hans 169f.
 Walser, Martin 40 105–108
 Walter, Bruno 101
 Wand, Uwe 171 191 214
 Weber, Carl Maria von 67
 Webern, Anton 100
 Weerth, Ferdinand 35f.
 Weerth, Friedrich aus'm 35
 Weerth, Georg 34–38
 Weerth, Wilhelmine 35f.
 Wehner, Herbert 132
 Weigel, Helene 131 141–143
 Weil, Hans 43–47 233
 Weill, Kurt 197
 Weinberger, Jaromír 169
 Weisbach, Hans 67
 Weisenborn, Günther 89
 Weiss, Peter 106
 Weizsäcker, Richard von 107
 Wessel, Horst 30
 Westenberger, Erna 168
 Westhoff, Helmut 158
 Whitman, Walt 195
 Wiegand, Heinrich 93
 Wiesenhütter, Gerhard 67
 Wigman, Mary 168
 Wilhelm II. 26f. 134
 Williams, Jenny 162–164
 Wolf, Christa 24 26 40 58–61 74
 115–118 129 137 154
 Wolf, Friedrich 169
 Wolf, Werner 51–53 66–68 71–73
 85–88 95–105 167–171 174f. 182–185
 189–196 200–223 233
 Wolff, Wilhelm 27 144f.
 Wolff, Willi 168
 You, Eun-Yee 219
 Zagrosek, Lothar 52 214
 Zehl Romero, Christiane 78 80–84
 Zeigner, Erich 216
 Ziese, Christa Maria 169
 Zimmer, Rainer 20
 Zimmermann, Udo 171 206 213–215
 Znaider, Nikolaj 218
 Zola, Émile 18 222
 Zumpe, Karl 52