

deutung entfremdet und in ihr Gegenteil verkehrt haben.

So befassen sich die beiden Emigranten nach der Kritik an den Worten mit der Kritik der Tugenden, die Autor Brecht, speziell in seiner „Dreigroschenoper“, dem „Guten Menschen von Sezuan“ und den „Sieben Todsünden“ so ungewöhnlich beleuchtete, daß er bei einem Teil des Publikums in den Ruf eines zynischen Immoralisten kam.

Brecht argwöhnte, die Tugenden

- ▷ hätten im modernen Staat eine ungewöhnliche Färbung angenommen und
- ▷ würden vornehmlich dazu benutzt, aus den Menschen möglichst viel herauszupressen.

Für die ungewöhnliche Verfärbung der Tugenden nennt er in bezug auf die Ordnungsliebe in den „Flüchtlingsgesprächen“ als Beispiel einen KZ-Aufseher, der beim Prügelein besonders gewissenhaft vorgegangen sei: „Der Ordnungssinn ist so in ihm dringesteckt, daß er lieber nicht geprügelt hätt, als unordentlich.“

Dazu, daß Tugenden zum Auspressen des Menschen benutzt würden, erläutert der Arbeiter Kalle seinem Gesprächspartner Ziffel: „Wir in den ärmeren Vierteln sind viel tugendhafter erzogen worden als Sie. Wie ich sieben Jahr alt gewesen bin, hab ich in der Früh vor der Schul Zeitungen austragen müssen, das ist Fleiß, und das Geld haben wir uns von den Eltern wegnehmen lassen, das ist Gehorsam. Wenn der Vater besoffen nach Haus gekommen ist, wars ihm nicht recht, daß er den halben Wochenlohn versoffen hat, und er hat uns durchgeprügelt, so haben wir lernen können, Schmerz zu ertragen, und wenn wir nur Kartoffel gekriegt haben und zu wenig, haben wir ‚danke‘ sagen müssen, der Dankbarkeit wegen glaub ich.“

Unter solchen Aspekten begeistern sich die beiden Dünnpiertrinker gemeinsam für gewisse Untugenden. Wenn die Tugend als Motivation der Unmenschlichkeit dient, so meinen sie, müßten folglich die Untugenden eine gewisse Garantie für die Menschlichkeit bieten.

Kalle argumentiert etwa: „Andrerseits ist Menschlichkeit in unseren Zeitläuften kaum zu erhalten ohne Bestechlichkeit... Sie werden Menschlichkeit finden, wenn Sie einen Beamten finden, der nimmt. Mit etwas Bestechung können Sie sogar gelegentlich Gerechtigkeit erlangen.“

Da ihnen alle Staaten, in denen Tugenden wie Tapferkeit, Freiheitsdurst, Selbstlosigkeit gefordert werden, suspekt geworden sind, machen sich Kalle und Ziffel auf die „Suche nach einem Land, wo es besser zu leben ist“. Es bieten sich ihnen, nachdem Deutschland und Italien zu herosch geworden sind, Amerika, Dänemark, Schweden, Finnland, Lappland, Frankreich. Wie Brecht von Land zu Land reiste, so probieren die beiden gesprächsweise alles durch und konstatieren am Ende doch nur, daß man nirgendwo mehr menschenwürdig leben könne. In Frankreich müsse man zu patriotisch sein, in Schweden und Lappland bekomme man keine Stellung. „Die Schweiz“, meditiert Kalle, „ist

ein Land, das berühmt dafür ist, daß sie dort frei sein können. Sie müssen aber Tourist sein!“

In hoffnungsvoller Weise ausgespart in den grimmigen Äußerungen der Emigranten bleibt die Sowjet-Union. Sie erscheint vage, quasi als noch unbezeichnetes Blatt Papier, das sich allerdings, bevor noch Brecht an seinen Gesprächen schrieb, mit den Blutzweigen der Moskauer Schauprozesse, der Hinrichtung der revolutionären Intelligenz, befleckte, worüber Brecht starrsinnig und finster schwieg.

Entsprechend ziehen Kalle und Ziffel nicht in Erwägung, in die Sowjet-Union



Brecht-Witwe Helene Weigel
Nachlaß unter Verschluss

auszuwandern, die auch Autor Brecht 1941 nur schnell durchquerte, um ans rettende kalifornische Ufer zu gelangen. Er siedelte sich in Santa Monica bei Hollywood an und ging, laut Gedicht, „auf den Markt, wo Lügen gekauft werden“.

Immerhin erläutert der Arbeiter Kalle dem Physiker Ziffel: „Sie haben mir zu verstehen gegeben, daß Sie auf der Suche nach einem Land sind, wo ein solcher Zustand herrscht, daß solche anstrengenden Tugenden wie Vaterlandsliebe, Freiheitsdurst, Güte, Selbstlosigkeit so wenig nötig sind wie ein Scheißen auf die Heimat, Knechtseligkeit, Roheit und Egoismus. Ein solcher Zustand ist der Sozialismus...“

„Ich fordere Sie auf, sich zu erheben und mit mir anzustoßen auf den Sozialismus, aber in solch einer Form, daß es hier im Lokal nicht auffällt. Gleichzeitig mach ich Sie darauf aufmerksam, daß für dieses Ziel allerhand nötig sein

wird. Nämlich die äußerste Tapferkeit, der tiefste Freiheitsdurst, die größte Selbstlosigkeit und der größte Egoismus.“

Ziffel: „Ich habs geahnt.“

Dazu Brechts zweideutige Regieanmerkung: „Und er erhob sich mit seiner Tasse und machte mit ihr eine ungenaue Bewegung, die nicht leicht jemand als einen Versuch zum Anstoßen entlarven konnte.“

Mit diesem Schluß seiner „Flüchtlingsgespräche“ verschwindet Autor Brecht, der eben deutlich zu werden unternahm, wieder im Dunkel der Auslegung. Brecht: „Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.“

Sämtliche Werke Brechts erscheinen im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; für die DDR ediert der Ostberliner Aufbau-Verlag eine bisher vollkommen parallele Lizenz-Ausgabe. Ein Lizenz-Angebot des Suhrkamp Verlags auch für die „Flüchtlingsgespräche“ ließ der Ostberliner Verlag ohne Antwort.

MALEREI

BAUKNECHT

Im Versteck

Im „Kunstzaal Monet“, einer Amsterdamer Galerie, werden seit einigen Wochen unbekannte Bilder eines so gut wie unbekanntem Malers ausgestellt, der vor bald dreißig Jahren gestorben ist. Es handelt sich um eine Auswahl aus der Hinterlassenschaft des deutschen Malers Philipp Bauknecht — zwanzig Ölgemälde, elf Holzschnitte und sechs Aquarelle —, die es, nach der Formulierung der „Deutschen Zeitung“, „unverständlich werden läßt, daß dieser Künstler so völlig vergessen werden konnte. Bauknechts Arbeiten sind in ihrem Gehalt und ihrer künstlerischen Kraft zu den wichtigsten Arbeiten des deutschen Expressionismus zu zählen.“

Sehr ähnlich stufte „Die Welt“ Bauknecht als einen „Pionier“ und einen „der ursprünglichsten Künstler des deutschen Expressionismus“ ein. Der Amsterdamer „Telegraaf“ nannte den von deutschen Eltern aus Barcelona stammenden Bauknecht einen „zu Unrecht vergessenen Maler“, und die Amsterdamer Zeitung „Het Parool“ wunderte sich: „Wir kennen Kirchner, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Beckmann, Heckel und Otto Mueller — aber wer Philipp Bauknecht war, ist bis jetzt unbekannt geblieben.“

Wirklich finden sich Hinweise auf und Urteile über Bauknecht nur in einigen lokalen Zeitungsartikeln über frühe Ausstellungen moderner deutscher Malerei in Stuttgart, Berlin, Freiburg und Münster, an denen Bauknecht seit 1924 — als damals schon Vierzigjähriger — mit Holzschnitten und monumental-dekorativen Landschaftsbildern beteiligt war, die wegen ihrer feurigen und lodernen Farben auffielen.

Bei der bedeutenden Ausstellung „Neue deutsche Kunst“ in Stuttgart 1924 galt Bauknecht noch neben Emil Nolde und den Malern des „Brücke“-Kreises, Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff, als ein „neuer Mann“; der lokale „Schwäbische Merkur“ meinte sogar eine „direkte persönliche Beeinflussung“ des vier Jahre älteren Ernst

Ludwig Kirchner durch den jüngeren Bauknecht zu erkennen — wobei „Bauknechts Art, die Dinge zu sehen, sicher die originellere ist“.

Der Name Bauknecht kommt jedoch in keiner neueren deutschen Kunstgeschichte und in keiner der nach dem letzten Kriege erschienenen Gesamtdarstellungen der expressionistischen Kunstbewegung vor; einzig biographische Nachschlagewerke erwähnen ihn — nach einem 1918 im „Kunstblatt“ erschienenen Aufsatz — summarisch als einen „deutschen Holzschneider“, der von einem Schweizer Vorläufer der deutschen Expressionisten, dem dekorativen Pathos-Maler Ferdinand Hodler (1853 bis 1918), beeinflusst worden sei. Von Bauknecht war zudem noch bekannt, daß er bis 1910 in der Stuttgarter Kunstgewerbeschule ein Schüler des Jugendstil-Astheten Bernhard Pankck war.

Im gleichen Jahr 1910 begab sich der damals 26jährige, lungenkranke Philipp Bauknecht nach Davos und blieb dort auch nach seiner Genesung. Als Kriegsgegner weigerte er sich 1914, nach Deutschland zurückzukehren. Er bezog eine Blockhütte, in der er ziemlich ärmlich lebte — seine erste Ausstellung in Davos wurde einer Schuld wegen beschlagnahmt. 1924 siedelte sich der nach seiner Heirat wirtschaftlich unabhängig gewordene Maler in Davos-Dorf an, wo er wegen seiner menschenfeindlichen Art bald in Verruf kam.

Er rächte sich an den Bürgern von Davos, indem er markante Figuren der dörflichen Gesellschaft, den Advokaten, den Steuereinzähler, den Pfarrer, satirisch mit Tier- und Maskengesichtern darstellte. In Amsterdam wird zum erstenmal ein 1931 entstandenes Gruppenbild gezeigt, auf dem sich der Maler, umringt von seinen Widersachern und Feinden, in einem rosa Gewand mit einer Kette um den Hals porträtierte; ein Henkersknecht zerrt ihn zur Richtstätte.

Als Masken- und Harlekingestalten empfindet Bauknecht auch das mondäne Kur-Publikum von Davos; so ist zum Beispiel sein Bild „Festgänger“ eine in grell-aggressivem Gelb gehaltene Gesellschafts-Satire, die gleichfalls zum erstenmal in Amsterdam zu sehen ist. Noch ärger kommt bei Bauknecht das Bauern- und Landvolk davon; er stellte es immer und immer wieder als Gruppen von Kretins dar, die in wahrhaft monumentalem Stumpfsinn beieinanderhocken.

Der Maler war offenbar ein Eigenbrötler und Menschenfeind, der schwer zum Zuge kam. Als Bauknechts Gegenspieler trat der heute weltbekannte expressionistische Maler Ernst Ludwig Kirchner auf, der 1916 in ein Sanatorium nach Davos gebracht wurde und später in einer Hütte am Eingang zum Sertig-Tal wohnte. Kirchner und Bauknecht waren ursprünglich befreundet, wurden aber bald unversöhnliche Feinde; der asketische Bauknecht warf dem genialischen Kirchner vor, daß er nur noch „im Alkoholrausch“ malen könne.

Die Rivalität mit Kirchner ist symbolisch in einem zwischen 1916 und 1918 entstandenen Bild Bauknechts angedeutet, das den Titel „Die Ringkämpfer“ erhielt. Das in Amsterdam ausgestellte Bild zeigt die symbolischen Ringer — Kirchner und Bauknecht — vor einer Alpenszenerie; breitköpfige und gedrungene Dörfler stehen als Figuranten dümmlich-heiter um die Kämpfenden, die Kopf an Kopf, mit vorgestreckten Oberkörpern, ineinander verkrampft



Expressionist Bauknecht
Nachlaß im Speicher

sind; im Hintergrund türmen sich in ein blau-rotes Wolkenmeer die grau-weißen Massen der Gletscher.

Die von den Kritikern behauptete künstlerische Verwandtschaft zwischen sich und Kirchner wies Bauknecht — obwohl der gegenseitige Einfluß anfänglich zu seinen Gunsten dekretiert wurde — als unsinnig zurück. Dem Rezensenten des „Schwäbischen Merkur“ widersprach er zum Beispiel durch einen handschriftlichen Vermerk unter dessen Artikel: „Wenn zwei im gleichen Zeit-

alter, in gleicher Gegend und unter gleichen Lebensumständen schaffen, kann man nicht gut von Beeinflussung sprechen.“

Als im Jahre 1930 das Stuttgarter „Kunsthaus Schaller“ eine Bauknecht-Ausstellung veranstaltete, wurde von den Kritikern zum Vergleich wiederum Kirchner herangezogen, diesmal aber mit umgekehrtem Vorzeichen: Die Kunst des inzwischen berühmten Kirchner war das „Vorbild“ geworden, dem Bauknecht, wenn auch auf seine eigene Art, nachstrebte.

„Die überformten Schädel der Äpler“, schrieb ein Kunst-Rezensent, „die märchenhaft aufgerissenen Augen von Holzhauern haben ihr Vorbild wohl in der Kunst Kirchners.“ Bauknecht, so erinnert sich dessen Witwe, empfand in seinen letzten Lebensjahren den Hinweis auf Kirchner als Provokation. Seine durch Krankheit gesteigerte Menschenfeindlichkeit nahm aggressive Züge an; er wies Besuchern, in denen er Kirchner-Freunde und Atelier-Spione vermutete, unter wüsten Beschimpfungen die Tür.

Schärfer noch als in seinen Ölbildern läßt sich im graphischen Werk Bauknechts eine Entwicklung von der kunstgewerblichen Ästhetik des Jugendstils zur Vereinfachung, Typik und Konzentration des Expressionismus erkennen. Und auch hier ist — zumindest eine Parallele zu Kirchner deutlich: Es waren vornehmlich die Mitglieder der von Kirchner mitbegründeten Künstlergemeinschaft „Brücke“, die einer lange vernachlässigten graphischen Technik — dem Holzschnitt — zu einer Renaissance in Deutschland verhalfen.

Bauknechts erste Holzschnitte beschäftigten sich mit Naturszenen, in den Jahren seiner Krankheit wandte sich Bauknecht religiösen Motiven zu



Bauknecht-Gemälde „Die Ringkämpfer“ (l.: Kirchner): Nachlaß einer Freundschaft

(„Geißelung“, „Gethsemane“, „Kreuzigung“), es entstanden Bildnisse der Schriftsteller Jakob Wassermann und Klabund.

Erst in den zwanziger Jahren nahm sich der Holzschneider Bauknecht die Alpenbauern zum Modell. Der Künstler findet in den für Holzschnitte ungewöhnlichen Riesenformaten — Blättern bis zu 150 Zentimeter Höhe — seine letzte Ausdrucksform. Im Jahre 1932 ist Bauknecht, erst 48jährig, in Davos gestorben.

Holländische Kritiker sprachen die Vermutung aus, daß die Wiederentdeckung Philipp Bauknechts bisher gültige Urteile über die Entwicklung des deutschen Expressionismus umstoßen werde. „Auch wird die (Amsterdamer) Ausstellung nicht die einzige bleiben“, äußerte sich die „Nieuwe Rotterdamse Courant“. „Es darf erwartet werden, daß die Deutschen Interesse für die Bauknecht-Entdeckung zeigen werden.“

Als erster Museums-Direktor meldete sich vorerst allerdings der Direktor des prominenten Amsterdamer Stedelijk Museum an. Im „Kunstzaal Monet“ wurde ihm zunächst nur ein kleiner Teil des Bauknecht-Werks zugänglich. Die Frau des Malers, eine Holländerin, hatte nach dem Tode ihres Mannes das gesamte Werk von Davos in ihr Haus in der niederländischen Kleinstadt Baarn bei Hilversum überführen lassen und dort auch während der deutschen Okkupation verborgen gehalten, zumal Bauknecht-Bilder, die in den zwanziger Jahren von Sammlungen in Berlin, Münster und Stuttgart erworben worden waren, nach 1933 zur „Entarteten Kunst“ gezählt und vernichtet wurden oder verloren gingen.

In einem Speicher ihrer Villa in Baarn hält die heute 76jährige Bauknecht-Witwe, die sich bis zu ihrem Tode exklusive Rechte auf den Maler vorbehält, den weitaus größten Teil des Bauknecht-Werks zurück: 160 Ölgemälde, mehr als 60 Aquarelle und 90 Holzschnitte.

RAUMFAHRT

STRAHLEN-GEFAHR

Tödliche Sonne

Was ihr macht, ist mir egal, Genossen“, sagte er, nachdem er die Erde das siebente Mal umrundet hatte. „Ich gehe jetzt jedenfalls schlafen. Gute Nacht, Moskau!“

Dann streckte sich German Stepanowitsch Titow auf sein gepolstertes Konturenbett, um der erste Mensch der Geschichte zu werden, der im All geschlafen hat.

Als er nach achtstündigem Schlummer und zehn weiteren Erdumrundungen wieder auf dem Boden der Sowjet-Union gelandet war, hatte er in seinem Raumschiff Wostok II dieselbe Entfernung zurückgelegt, die ein Astronaut in der nächsten großen Etappe der Raumfahrt zu durchmessen hat: beim Flug Erde-Mond und zurück.

Für die von den Sowjets bereits anvisierte Mondfahrt hatte Titow bewiesen, daß der Mensch den unirdischen Zustand der Schwerelosigkeit viele Stunden lang ertragen kann, ohne daß seine Organe revoltieren oder seine



Raumfahrer Titow (l.), Freunde*: Sowjetmenschen hinterm Mond ...

Sinne verwirrt werden. Der unheimlichsten und größten Gefahr aber, die alle Raumfahrer bedroht, wenn sie die Erde mit Kurs auf ein anderes Gestirn verlassen, war Titow vorsorglich nicht ausgesetzt worden. Sein Raumschiff flog in sicherem Abstand unterhalb des Strahlengürtels, der die Erde wie ein unsichtbarer Panzer umhüllt.

Noch vor fünf Jahren schien der Raumflug des Menschen davon abzuhängen, ob es den Raketentechnikern gelingen würde, schubstarke und verlässliche Triebwerke zu bauen, und ob ein Astronaut die ungeheuren Beschleunigungskräfte beim Start, die Schwerelosigkeit im All und das Aufglühen des Raumschiffs bei der Rückkehr in die Erdatmosphäre überstehen kann.



US-Weltraumforscher Van Allen ... ehe der Strahlenturm ausbricht

Zur gleichen Zeit jedoch, da sich die Wissenschaftler in den Raumfahrtlabors durch unzählige Experimente Gewißheit darüber verschafften, daß alle diese Probleme lösbar sind, machten sie eine niederschmetternde Entdeckung: Sobald ein Raumfahrer die nächste Umgebung der Erde verläßt, wird er ständig vom Strahlentod bedroht.

Zwar hatten Strahlenforscher schon bei Ballonflügen zu Beginn des Jahrhunderts eine rätselhafte Strahlung entdeckt, die der österreichische Physiker Viktor Hess 1912 als „kosmische Strahlung“ identifizierte: als eine Strahlung, die aus dem Weltraum in die Atmosphäre eindringt. Doch schien diese Höhenstrahlung nicht so stark zu sein, daß die Weltraumpioniere sie als ernsthaftes Hindernis für Vorstöße ins All erachten mußten.

36 Jahre nach der Entdeckung der Höhenstrahlen, im Oktober 1948, diskutierten amerikanische Forscher auf einer Sondertagung des Luftfahrtmedizinischen Forschungsinstituts der US-Luftwaffe in Randolph Field (Texas) zum erstenmal darüber, ob die kosmische Strahlung Weltraumfahrer gefährden könne. Die Wissenschaftler kamen erneut zu dem optimistischen Fazit, die Weltraumstrahlung sei so schwach, daß sie Menschen nicht gefährden könne. Dieser Optimismus schrumpfte im Frühjahr 1958.

Am 31. Januar war der erste amerikanische Satellit (Explorer I) gestartet. Während der Flugkörper seine elliptische Bahn um die Erde zog, saß der Strahlenforscher James Van Allen in Iowa City über lange Papierstreifen gebeugt, die mit gezackten roten Kurven bedeckt waren: mit Meßdaten, die der Explorer aus dem All gefunkt hatte und die an Van Allen zur Auswertung weitergeleitet worden waren.

Was der Explorer mitgeteilt hatte, verdroß den Strahlenforscher. Ein Geigerzähler an Bord des Satelliten hatte zwar die meiste Zeit eine Strahlungsintensität registriert, die den Erwartungen Van Allens nahekam, doch zeitweise hatte das Gerät überhaupt keine Strahlenwerte angezeigt. Van Allen

* Rechts: Raumfahrer Gagarin.