

KUNST

KÖNIGIN CHRISTINA

Schätze im Konvoi

(Fragment gebliebene) „Massenpsychologie“, wuchs auch „Der Tod des Vergil“. Amerikanischen Verlagsbräuchen entsprechend mußte Broch sich für die Herausgabe des Romans um empfehlende Gutachten bemühen. Eines schrieb ihm Aldous Huxley. Brochs deutscher Emigrations-Genosse Ernst Bloch: „Man kann von Glück sagen, daß die Amerikaner für den ‚Tod des Vergil‘ nicht erst ein Gutachten Vergils als Fachmann verlangt haben.“

Eine englische Übersetzung der „Schlafwandler“-Trilogie war 1932 in London erschienen. Aber Thomas Mann, damals Berater des amerikanischen „Book of the Month“-Klubs, hatte es abgelehnt, das von ihm geschätzte Broch-Werk dieser großen Buchgemeinschaft zu empfehlen. Mann: Die Trilogie stelle an den Leser „so hohe Anforderungen, daß der New Yorker Bücherklub voraussichtlich würde nichts damit anzufangen wissen“.

Brochs „Tod des Vergil“ erschien 1945 in New York. Der Roman war, ungeachtet der Selbstzweifel des Autors (Broch: „Vielleicht ist dieser ganze Vergil nichts als ein großer Wortsalat“), wenn auch nicht finanziell, so doch literarisch einigermaßen erfolgreich. Broch zeigte sich vom Erfolg überrascht: „Fast frage ich mich, ob das Buch nicht doch von Stefan Zweig geschrieben worden ist.“

Im „Tod des Vergil“ benutzte Broch die Legende, der römische Dichter Vergil (70 bis 19 vor Christus) habe vor seinem Tod sein Hauptwerk, die „Aeneis“, verbrennen wollen, als Motiv für einen immensen inneren Monolog des sterbenden Poeten, der Brochs eigene Zweifel an der Existenzberechtigung der Literatur in der modernen Gesellschaft formuliert.

Thomas Mann rezensierte die „kühn konzipierte Schöpfung“ als eine der „höchsten Leistungen deutschen Schrifttums“. 1950 empfahl er Broch für den Nobelpreis — aber Broch bekam ihn nicht, wie er nie einen Literaturpreis bekommen hat.

In den letzten Lebensjahren arbeitete der Schriftsteller, besessen von der Furcht, mit seinen vielen Projekten nicht mehr fertig werden zu können, bis zur völligen Erschöpfung, oft bis zu 18 Stunden am Tag.

Am Morgen des 30. Mai 1951 fand der Eismann den vom Herzschlag getroffenen Broch auf dem Fußboden seines Zimmers. An seinem Sarg stritten sich, wie Brochs Sohn Hermann Friedrich berichtet, „jene vier oder fünf Frauen“, amerikanische Freundinnen des Autors, „von denen sich jede als die ‚Bevorzugteste und Wichtigste‘ im Leben Hermann Brochs gewähnt hatte“. Erst die Ankunft von Brochs zweiter Frau Annemarie Meier-Graefe (Broch hatte die Witwe des berühmten Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe 1949 geheiratet, aber schon bald wieder getrennt von ihr gelebt) beendete den Streit der Pseudo-Witwen.

Und erst nach seinem Tode stellte sich heraus, wie tiefverschuldet Broch gewesen war. Seine Bibliothek mußte verkauft werden, und bis Ende 1952 dienten alle Einkünfte aus seinen Büchern nur zur Schuldentilgung.

Der Ex-Industrielle und Exil-Schriftsteller hatte — so Broch-Biograph Koebner — von seiner Not zu „keinem seiner Freunde etwas gesagt; seine Herzenshöflichkeit verbot ihm, andere mit seinen Sorgen zu belasten“.

Wenige Tage nachdem die Schweden Prag genommen hatten, forderte die Königin die Kunstschatze des Hradschin an. Die siegreichen Feldherren Ihrer Majestät gehorchten und schickten einen Schiffskonvoi mit mehr als 1000 Gemälden, Skulpturen, Manuskripten nebst einem lebenden Löwen elbeabwärts.

Mit der Prager Beute aus dem Dreißigjährigen Krieg begann Christina von Schweden (1626 bis 1689) eine Kunstsammlung, die zu den größten Kollektionen Europas gedieh. Ein Gutteil der nach dem Tode der Sammlerin dann in alle Welt verkauften Bücher, Bilder und Büsten hat der schwedische Kunsthistoriker Carl Nordenfalk in 20 amerikanischen und europäischen Ländern



anderen Malern vorzog. Ihre nordischen Meistermalereien, so erklärte die Königin einst, würde sie ohne Zögern für zwei Bilder von Raffael eintauschen. Albrecht Dürers „Adam und Eva“ verschenkte sie sogar.

Und auch von den übrigen deutschen und flämischen Meister-Werken trennte sie sich bald: Christina ließ die Gemälde in Stockholm zurück, als sie 1654 auf den Thron verzichtete, zum katholischen Glauben überwechselte und nach Rom zog. Beim Eintritt in die Heilige Stadt schoß der Papst Salut.

Er schoß zu früh. Denn die Konvertitin, so mußte er später erfahren und so haben die Historiker belegt, wechselte die Religion vornehmlich, um im katholischen Süden leben, lieben und reisen zu können. Leopold von Ranke schrieb ihr denn auch neben großem Interesse an Kunst und Wissenschaft starke „touristische Neigungen“ zu.

Kunsteifer und Forscher-Drang der Königin kamen den bedeutendsten



Ausstellungsstücke „Königin Christina“, „Tod des Adonis“*: Der Papst ließ Salut schießen

wieder, aufgetrieben und im Auftrag des Europarats zur „wichtigsten europäischen Ausstellung dieses Sommers“ („Newsweek“) sortiert. Die Kunstschau, vom Europarat mit 100 000 Mark gefördert und für 80 Millionen Mark versichert, wird bis Mitte Oktober in 35 Sälen des Stockholmer Nationalmuseums gezeigt.

Bereits vor zehn Jahren hatte Nordenfalk mit den Recherchen nach den königlichen Kunstschatzen begonnen. Beim Maharadscha von Baroda entdeckte er ein Ölgemälde von Carracci, im Prado fand sich eine Büste von Alexander dem Großen, in Haarlem grub er Zeichnungen von Michelangelo und Bernini aus; und die New Yorker Morgan Library brachte Bücher und Schriften aus der königlichen Kollektion an den Tag.

Hauptstücke der Schau sind jedoch Werke alter Italiener — Gemälde von Raffael, Correggio, Tizian und Veronese etwa —, die Christina allen

Männern ihrer Zeit zugute. In ihrem Dienst entwarf René Descartes ein Ballett, holte sich allerdings auch bei den Philosophie-Lektionen, die er seiner Mäzenin frühmorgens um fünf Uhr erteilen mußte, eine tödliche Lungenentzündung. Blaise Pascal baute für sie eine Rechenmaschine. Alessandro Scarlatti widmete ihr die Oper „L'Onestà negli Amori“. Gian Lorenzo Bernini entwarf für sie einen Spiegel.

Weitere und größere Aufträge konnte Christina dem berühmtesten Architekten und Bildhauer des Barock allerdings nicht erteilen. Bernini war ihr zu teuer. Denn zeitweilig mußte die Königin mit einer päpstlichen Pension auskommen — das ererbte Barvermögen, das sie sich bei der Abdankung aus der Staatskasse nahm, war längst ausgegeben. Vor allem für 20 Bilder, die Christina bei einem Sammler in Genua einkaufte. Preziose der Kollektion: „Der Tod des Adonis“ — ein Frühwerk von Peter Paul Rubens.

Das manieristische Bild, das vier füllige Frauen zeigt, die sich um den toten

* Links: Gemälde von Jakob Henrik Elbfas; rechts Gemälde von Peter Paul Rubens.

Schönheitskönig mühen, war ganz nach dem erotischen Geschmack der Kunstfreundin. Denn Prüderie hat die Schwedin nie gekannt. So schockierte die Jungesellin („Eine Ehe erfordert mehr Mut als ein Krieg“) ihre Zeitgenossen beispielsweise, als sie beim Einzug in ihre römische Villa die verhüllten Schamstellen antiker Skulpturen entkleidete.

Auch die von bigotten Priestern angedrohte ewige Höllenstrafe konnte die sinnfrohe Königin nicht davon abbringen, ihre Kollektion ständig um erotische Kunstwerke zu erweitern. Den Erwerb von Correggios schwüler „Leda“ — ein Gemälde, das ein späterer Besitzer, der Herzog Ludwig von Orleans, mit dem Messer massakrierte — feierte sie mit einem echt römischen Bacchanal.

Gerade auf dieses erotisch-mythologische Gemälde wollte Ausstellungs-Manager Nordenfalk bei der Rekonstruktion der Christina-Sammlung nicht verzichten. So zeigt er statt des zerstörten Originals eine Kopie aus dem 17. Jahrhundert. Denn Nordenfalk teilt nicht das Befremden der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ über den „ausgesprochen lasziven Charakter“ der Ausstellung. Er wertet den pikanten Kunstgeschmack der Königin lediglich als „einen Zug einer eigenwilligen Persönlichkeit von Format“.

So beurteilt zu werden, hatte Christina sich gewünscht: „Man sollte danach streben“, schrieb die Königin, „ein Original zu sein.“

Nordenfalk entschied: „Sie war eines.“

FESTSPIELE

BOULEZ

Reiner Gral

Vierzehn Jahre lang hütete Dirigent Hans Knappertsbusch den Gral des Bayreuther „Parsifal“ nach guter alter Wagner-Weise.

Doch der „Großsiegelbewahrer der Tradition“ („Süddeutsche Zeitung“) starb im vergangenen Jahr. Mit ihm verschied auch der Knappertsbusch-Stil. Beiden rief Wagner-Enkel Wieland nach: „Was hilft es, auf der Bühne neue Wege zu



Dirigent Boulez
In der Haltung des Franzosen ...

gehen, wenn im Geist des vorigen Jahrhunderts musiziert wird?“

Nun weht der Geist des 20. Jahrhunderts aus dem Orchestergraben ins Festspielhaus. Denn in diesem Sommer läßt der Bayreuther Festival-Chef und Regisseur Wieland Wagner den großväterlichen „Parsifal“ von einem ganz modernen Musik-Neuerer leiten — vom seriellen Komponisten Pierre Boulez, 41. Der Franzose hat das ehrwürdige Bühnenweihfestspiel bisher noch nie dirigiert und auch selten gehört.

Dennoch war Wagners Wahl nicht allzu gewagt: Der Industriellensohn Boulez aus Montbrison (Département Loire), der seine Dirigenten-Laufbahn einst „für ein Butterbrot“ in Jean-Louis Barraults Pariser „Théâtre Marigny“ begann, gilt heute als ein Orchesterchef, dessen „Klang- und Formsinn“ („Süddeutsche Zeitung“), Sachlichkeit und „unerhörte Präzision“ („Times“) auf den Festivals beider Welten, in Edinburgh und Brüssel, Los Angeles und Amsterdam gerühmt werden.

Die Amerikaner ernannten ihn zum „Napoleon“ zeitgenössischer Musik, das

Publikum der Donaueschinger Musiktage und der von Boulez geleiteten Pariser „Concerts du Domaine Musical“ verehrt ihn gar als „le Dieu“ — den Gott.

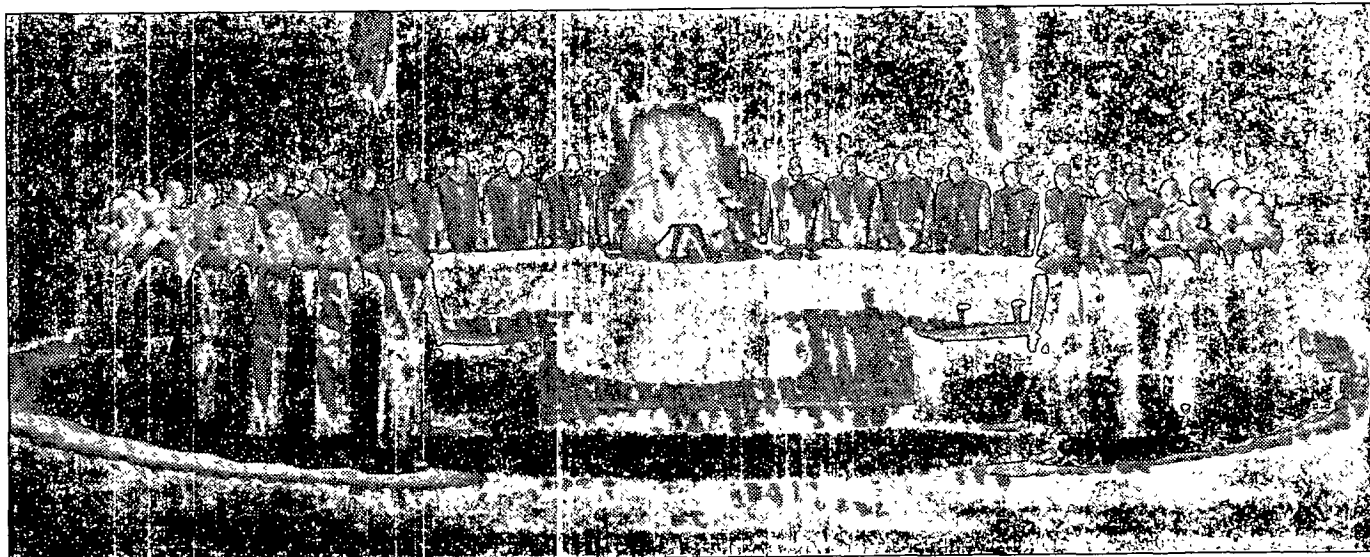
Gehuldigt wird damit vor allem dem genauen Dirigenten eigener Präzisionswerke — etwa der 1960 in Köln uraufgeführten Komposition „Pli selon Pli“ (Schleier nach Schleier), laut Untertitel ein musikalisches „Porträt Mallarmés“ für Orchester und Gesangstimme, an dem er fünf Jahre lang arbeitete.

An seinem bisher letzten Orchesterwerk, „Figures, Doubles, Prismes“, laborierte Boulez noch länger. Bei der für 1964 angekündigten Baseler Premiere brachte er lediglich ein Viertel (acht Minuten) der „Figures“ zu Gehör. Der Rest der Doubles und Prismes war nicht fertig geworden und ist auch jetzt, acht Jahre nach Beginn, noch unvollendet.

Inzwischen hat sich der Schüler der französischen Zwölftöner Olivier Messiaen und René Leibowitz in drei verschiedenen Kompositionstechniken erprobt und bewährt: Nach ersten dodekaphonischen Arbeiten (etwa der „Sonne der Wasser“ nach Gedichten von René Char und einer „Symphonie concertante“) entwickelte Boulez zwischen 1950 und 1957 die sogenannte serielle Technik, in der sämtliche „Parameter“ der Musik — Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe, Artikulation — nahezu automatisch auf vorherbestimmte „Reihen“ festgelegt sind.

Ende der fünfziger Jahre schließlich entdeckte Boulez seine „aleatorischen“ (zu deutsch etwa: Würfelspiel-) Strukturen, die dem Interpreten einen gewissen Einfluß auf die Architektur eines Stücks erlauben: Er darf an bestimmten Knotenpunkten des Werks zwischen verschiedenen Möglichkeiten des Fortschreitens wählen und wird so, laut Boulez, „zum Weichensteller, der einen Knopf drückt oder einen Hebel umlegt, damit der Zug statt am Bahnsteig 3 auf Gleis 5 einfährt“.

Doch ob serielle Rechenschieber-Strenghe oder Würfel-Freiheit — genügend stilistische Konstanten und charakteristische Färbungen bleiben der Boulezschen Musik allemal. Spürbar ist beispielsweise eine einzigartig ordnende Logik, hörbar der Einfluß nah-



... zum Urquell des Deutschtums vorgestoßen: „Parsifal“ in Bayreuth