Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 39 (1959-1960)
Heft: 7

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.01.2026

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

Shakespeare in seiner Geburtsstadt

Für Stratford-upon-Avon, das altertümliche, kleine Marktstädtchen in Warwickshire, in dem eine Art von «William Shakespeare AG.» ihr Wesen treibt, ist es eine prosperierende Saison gewesen. Mehr Besucher als jemals zuvor sind in diesem Jahr, in dem das «Memorial Theatre» seinen 100. Geburtstag feierte, durch die schmucken Gassen geschlendert; Hotels, Restaurants, Kaffees, oftmals mit Tudoreinrichtungen, waren übervoll, und auch am kommerziellen Rande, in den Läden, die Aschenbecher, Schalen, Figürchen, Zuckerstangen, kurz, Krimskrams mit Shakespeare-Assoziationen verkaufen (selbst Cocktails wie «King Lear»: Whisky in einem königlich großen Glas), kann man mit dem Ertrag der achtmonatigen Spielzeit zufrieden sein. Bei dieser nicht zu übersehenden Shakespeare-Industrie mag es sein, daß Stratford dem Besucher, der zum ersten Male am Avon steht, wie ein komerzialisierter Kult vorkommt. Aus der schuckelnden Kleinbahn, mit der die mehrstündige Fahrt von London beendet wird, aus den Rundreisebussen, in deren Touren ein Theaterbesuch inbegriffen ist, quellen die Touristen, besuchen erwartungsvoll das Memorial Theatre — 370 000 in einer Saison —, laufen andächtig durch Shakespeares Geburtshaus mit seiner mehr oder weniger echten Tudor-Einrichtung — 260 000 in einer Saison —, verewigen sich im ausliegenden Gästebuch, in dessen Spalten «USA» vorherrscht. Und am nächsten Morgen verlassen sie Stratford: seit die Theaterdirektion die Premieren der fünf Shakespeare-Inszenierungen, die im Laufe einer Saison herausgebracht werden, über acht Monate ausgedehnt hat — und damit anfänglich die Hoteliers verärgerte —, überwiegt in Stratford der hastige Eintagsgast.

Der Kult in Stratford ist alt und auch notorisch. Seit 1879 findet alljährlich ein Shakespeare-Festival statt. Seit 1769, seit Garricks Zeiten, lebt die Idee der Shakespeare-Feierlichkeiten in der Stadt, und bereits im 18. Jahrhundert wurden die Shakespeare-Reminiszenzen etwas schamlos ausgenützt. Und irgendwie scheint es geradezu charakteristisch zu sein, daß schon kurz nach Shakespeares Tod ein Maulbeerbaum, den der große Stratforder eigenhändig gepflanzt haben sollte, die Besucher in solchen Mengen anlockte, daß sie lästig wurden und der Besitzer des Grundstückes den Maulbeerbaum fällte.

Als Einleitung zu einem Rückblick auf die diesjährige Shakespeare-Saison sind diese Bemerkungen nicht einmal abwegig. Sie gehören zur Sache. Die Stadt am Avon hat kein Festival-Fluidum wie Salzburg, Luzern oder Bayreuth. Den urbanen Touristen, die von weither angereist kommen, muß deshalb auf den Stratforder Bühnenbrettern — so scheint die Theaterdirektion zu rechnen — etwas Pikfeines, Raffiniertes, etwas Ausgefallenes geboten werden. Solide Aufführungen, die vom Dichterwort inspiriert und getragen werden, genügen am Avon nicht, scheint man sich zu sagen. Nur so ist es jedenfalls zu erklären, weshalb gerade in den Aufführungen, die an diesem Ort der konservierten Shakespeare-Nostalgie gezeigt werden, mit dem Dichterwort recht gewalttätig umgesprungen wird, weshalb der Text gelegentlich nur noch eine Vorlage ist für eine geistreiche und perfekte Variation über Shakespeare. Es ist, als ob mit jenem Maulbeerbaum tatsächlich die einzige lebendige Verbindung zu Shakespeare gefällt worden wäre.

Am phantasievollsten, aber auch leicht-

fertigsten ist in dieser Saison Tyrone Guthrie, der als der beste Regisseur der englischsprechenden Welt bezeichnet worden ist, mit dem großen Stratforder umgegangen. In seiner Inszenierung von «Ende gut, alles gut», der Fabel über die Arzttochter Helena, die sich den störrischen und eigensinnigen Höfling Bertram mit Ausdauer und Selbstverleugnung gewinnt, war der König von Frankreich, der deus ex machina, unter dessen gütig lenkender Hand Helena ihren Geliebten überlistet, ein Zeitgenosse Napoleons III. oder, am steifen Hofzeremoniell gemessen, Kaiser Wilhelms. Parolles, der Lügner, war ein flatterhafter Sportwagenbesitzer der dreißiger Jahre — und einmal wenigstens hörte der Zuschauer, wie Parolles den Motor aufheulen ließ und dann davonbrauste. Es war nicht, daß die Aufführung zwischen dem Ende des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts schwamm, was Shakespeare vergessen machte. Es war der Operettenstil, es waren einzelne bis zur Farce ausgespielte Szenen — «Klamotten» in der Bühnensprache —, die störten. Wenn Helena ihrem Bertram inkognito auf den italienischen Kriegsschauplatz folgt, so inszenierte Guthrie eine Pantomime, die zeitlich dem Nordafrika-Feldzug von 1941 zugehören konnte: Der Herzog von Florenz inspizierte die Truppe in Khakiuniform, er erklomm einen Beobachtungsturm, und das Mikrophon, durch das er zu seinen Leuten sprach, übertrug nur sein keuchendes Husten, er salutierte die Fahne und rutschte dabei vom Turm hinunter. Auch die Rollen selbst hatte Tyrone Guthrie recht eigensinnig ausgedeutet. Diana und ihre Mutter, mit deren Hilfe Helena zu ihrer Liebesnacht mit Bertram kommt, waren etwas lockere Neapolitanerinnen, die im Londoner Cockney-Dialekt sprachen.

Das soll nicht heißen, daß Guthrie aus dem Bühnenapparat des Memorial Theatre nicht Verblüffendes herausholte. Die Hofszenen funkelten, waren grandios in der Choreographie; die Figuren wurden mit geradezu klinischer Genauigkeit dargestellt: Robert Handy war ein König mit einem köstlichen Etepetete, Dame Edith Evans eine weise Gräfin, die in einem Salon zu Hause ist. Das alles war effektvoll. Und doch: wenn man im Programm nicht Schwarz auf Weiß gedruckt gesehen hätte, daß Shakespeare der Autor ist, so hätte man nicht unbedingt darauf kommen können; nicht einmal dem Text war es anzumerken, der so aufgelockert wie in einem Konversationsstück gesprochen wurde. Kurz, obwohl es seine guten Seiten hat, wenn ein Text nicht wie eine heilige Schrift behandelt wird, so erinnerte doch Guthries verspielte Inszenierung weniger an den genialischen Jürgen Fehling, dessen Gewaltsamkeiten gelegentlich Entdeckungen ans Licht brachten, als an polierte Filmmanier.

Drei andere Shakespeare-Inszenierungen dieser Saison waren um die drei Hauptdarsteller zentriert, von denen jeder ein weltbekannter Star ist. Und wiederum, wenn auch nicht so gewollt wie bei «Ende gut, alles gut», waren die Interpretationen aus dem Rahmen fallend. «König Lear», vom Regisseur Glen Byam Shaw für Charles Laughton zurechtgemacht, vermittelte nicht das Erschrecken vor einer schwarzen Vision, vor einem Erdbeben unterm Königsthron, sondern löste eher Erstaunen aus, daß das Schicksal soviel Leid auf einen unauffälligen, anfänglich sogar hausbackenen, kauzigen Menschen zu häufen vermag. Laughtons Lear war in der ersten Hälfte unautoritativ, unpathetisch. Er haspelte die Verse gelegentlich zeilenweise herunter, und er war am überzeugendsten und ergreifendsten in den letzten Szenen eines kindlichen Entrücktseins, in denen der zunächst fast lächerliche Beginn seine Rechtfertigung fand.

Tony Richardson, der sich als Regisseur der Stücke John Osbornes einen Namen gemacht hat und in Stratford zum ersten Male Shakespeare inszenierte, interpretierte «Othello» unter jenem modernistischen Gesichtspunkt, der von einem nachklassischen Regisseur erwartet werden muß. Allein schon die Besetzung war ein Experiment: der far-

bige Sänger Paul Robeson spielte den Othello — mit einer herrlichen, tragenden Baßstimme, aber ohne jene Renaissance-Vollblütigkeit, die man von geschminkten Mohren kennt. Jago wurde von dem Amerikaner Sam Wanamaker dargestellt, einem Anhänger der «Method-School», in der ein Schauspieler seine Rolle nicht mehr aus der Einbildungskraft aufbaut, sondern in die darzustellende Figur gewissermaßen hineinkriecht, so daß man es nicht ungewöhnlich findet, wenn er an eine Versstelle den Ausruf privater Zustimmung oder Ablehnung anhängt — so drastisch wirkt die Identifikation. Der Regisseur hatte sich zudem noch einige «Gags» einfallen lassen: etwa, daß Nebelschwaden die Bühne einhüllen, wenn Othello im (nach Shakespeare) sonnigen Zypern landet, daß Desdemonas Bett auf einem hohen Gerüst thront und der Mohr mehrmals eine Stiege hinauf- und hinabrennen muß, ehe er Desdemona erwürgt, die von Mary Ure — der Gattin John Osbornes — weniger als gehorsame denn als eine zum Wortgefecht bereite Venezianerin gespielt wurde. Es war eine zwar interessante Inszenierung, deren Novitäten jedoch nicht zwingend wirkten.

«Coriolan», von Peter Hall inszeniert, war Sir Laurence Oliviers Abend. Hall hatte sehr geschickt die komische Seite in der Pöbelverachtung des stolzen, selbstgefälligen Coriolan herausgearbeitet, und Olivier, ein Schauspieler, der alle Bühnenregister bewußt, überbewußt zu ziehen versteht, brillierte nicht als bärbeißiger, grimmiger Soldat, sondern als ein überlegener, über der Menge stehender, fast ironischer Krieger. Hier gehörten die Manierismen, die sich bei Sir Laurence entwickelt haben, in die geistvolle Deutung der Titelfigur. Sehr eindrucksvoll waren die Massenszenen, mit denen Hall begann; wie er das römische Volk aus der Versenkung heraufquellen ließ und damit auch im Zuschauer ein Erschrecken auslöste.

Die befriedigendste Aufführung dieser Saison soll die am wenigsten angepriesene gewesen sein: «Sommernachtstraum» in der Inszenierung von Peter Hall, die wir nicht sehen konnten. Selbst die Hotelportiers in Stratford, die nach dem Beginn einer Spielzeit die einzige noch sickernde Eintrittskartenquelle sind, versagten. Was mit anderen Worten nur andeuten soll, daß in Stratford, wie immer auch die Werke des größten Sohnes der Stadt aufgeführt werden, vor stets ausverkauftem Haus gespielt wird. Langjährige Kenner des «Memorial Theatre» sind allerdings der Meinung, daß eine Änderung in der ästhetischen Politik am Avon unvermeidlich geworden sei; die Nachricht, daß Peter Hall jetzt die Direktion des Memorial Theatre übernimmt, läßt sie damit rechnen.

Alfred Schüler

Die Münchner Opern-Festspiele 1959

Sie dauerten dieses Jahr vom 9. August bis zum 9. September. Ihnen in ihrer Vielgestalt, ihrem Reichtum gerecht zu werden, hätte einen ganzen Monat München bedingt, was an sich natürlich ein erlesenes Vergnügen bedeutet hätte. Denn was hat die Stadt nicht alles zu bieten an Genüssen des Geistes, begonnen mit eben den hervorragenden festlichen Opernaufführungen an den beiden dazu dienenden Theatern, dann mit Konzerten, mit Besuchen der wiederhergestellten Museen, mit Ausstellungen (unter denen nur die bedeutsame Darbietung des Werks des Plastikers und Zeichners Barlach, die ebenfalls in der Städtischen Galerie veranstaltete Schau über Kandinskys Schaffen, die Ausstellung des Gesamtwerks des italienischen Plastikers Manzù erwähnt seien); nicht zuletzt ist es die Umgebung Münchens, die, zumal bei solch köstlichem Frühherbstwetter,

zu Ausflügen an die Seen, zum Besuch der anmutigen Lustschlösser des Rokokos oder der denkwürdig-kuriosen, phantastischen Bauten des von architektonischen Wunschträumen erfüllten Königs Ludwig II. verlockt.

Nun, Ihrem Berichterstatter war es nur vergönnt, einen vergleichsweise kleinen Ausschnitt aus diesen Festwochen mitzuerleben, und doch war der Ausschnitt groß genug, um die Außerordentlichkeit des künstlerischen Geschehens zu fühlen: was geboten wurde, war von so hoher Qualität, war so erfreulich, im Musikalischen wie im Darstellerischen, daß nur vom wirklich festspielhaften Niveau der Münchner Abende zu sprechen ist. Und zwar galten sie einmal Mozart, zweimal Richard Strauß. Strauß, dessen Todestag sich soeben zum zehnten Male jährte, stand unzweideutig im Mittelpunkt des Festspielmonats; ihn wollte man als großen Sohn der Stadt durch Wiedergaben seiner Opern «Arabella», «Elektra», «Rosenkavalier», «Ariadne auf Naxos» und «Capriccio» ehren. Mit einem Festkonzert wurde die lebendige Beziehung des Komponisten zu München aufs schönste vergegenwärtigt, eine Beziehung, die nie unterbrochen wurde, auch wenn der Wohnsitz nicht mehr München war, sondern Garmisch, wo zu Füßen eines steilen Berghanges inmitten eines tiefbelaubten Parkes das umfängliche, behaglich sich lagernde Haus mit seinem roten Dach, seinen weiß-grünen Fensterläden als lebendes Dokument einer gesammelten, bürgerlich wohlfundierten Tätigkeit bewahrt und wöchentlich einmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Ein Gang zu diesem Haus mochte als Hommage wie als Auftakt zu den folgenden Strauß-Aufführungen gelten.

München, das wir auf Umwegen von Garmisch über den Wallfahrtsort Ettal mit seinem lichten Rokoko-Zentralraum und das eigenartig in die Berge eingebettete Gartenschloß «Linderhof», die früheste Schöpfung Ludwigs II., erreichten, macht von Jahr zu Jahr mehr den Eindruck der von dem zerfetzenden Kriegsungemach weitgehend geheilten Residenzstadt, deren letzte Schäden mit einem opfervollen Aufbauwillen getilgt werden. Manches Alte besteht nicht mehr, ist auf immer dahin, darunter architektonisch Wesentliches. Doch anderes ist mit größtem Geschick restauriert und ergänzt worden, und zudem ist das Kunststück vollbracht, eine bauliche Kostbarkeit allerersten Ranges an neuer Stelle wieder erstehen zu lassen. Wir meinen damit ein Bauwerk, das innerhalb der Münchner Festspiele eine hervorragende Stellung einnimmt und fortan immer einnehmen wird: jenes wundervolle Alte Residenz-Theater, das unter dem Namen Cuvilliés-Theater im europäischen Kulturleben eine wichtige Rolle spielt.

Nicht wenig trägt der Reiz des intimen, gleichzeitig groß und weit wirkenden Theaters zu der beglückenden Sphäre solcher Opernabende bei; ihm an dieser Stelle ein Wort zu widmen, erscheint innerhalb eines Münchner Festspiel-Berichtes durchaus angebracht. Von dem kurbayerischen Hofbaumeister François Cuvilliés in den Jahren 1750—1753 erbaut, stellt es einen Höhepunkt im Wirken dieses Künstlers dar, der aus der Rolle eines Hofzwerges zu der des ersten Architekten emporwuchs und der, gebürtiger Wallone, bei Blondel in Paris studierte, später bei Effner in München weiter geschult wurde und so französisches Maß mit der strotzenden Fülle und wirbelnden Formkraft des bayerischen Rokokos verband. Schönste Werke wie die Innenausstattung einzelner Gemächer der Residenz, wie die bezaubernde Amalienburg im Schloßpark von Nymphenburg sind ihm zu danken.

Vor allem jenes ehemals ausschließlich dem Hof und dem Adel vorbehaltene Theater, das, seit Erbauung des riesenhaften Nationaltheaters am Max-Josephplatz, ein etwas schattenhaftes Dasein führte, zudem während der Regierungszeit Ludwigs II. sich mehrere Retouchen, auch eine zweifelhafte Bronzierung gefallen lassen mußte. Glücklicherweise waren die ganz herrlichen Schnitzereien des Innenraums während des Zweiten Weltkriegs in Sicherheit gebracht. Während eines An-

griffs nämlich wurde dies Alte Residenztheater in Schutt und Asche gelegt, und nur einer ungeheuren Anstrengung ist es zu danken, wenn es wiedererstand, von allen Schlacken befreit. Zufälligerweise fand sich in einem andern Teil der Residenz, dem ehemaligen Apothekenstock, der Raum, in dem Cuvilliés Meisterwerk wieder aufgebaut werden konnte. In erster Linie dank dem Eifer ungezählter Kunsthandwerker, die aus den nach Tausenden zählenden Einzelteilen das Puzzle der subtilen Dekorationen aus Weiß und Gold und Purpurrot neu zusammenfügten. Eine ganze Bauhütte war vonnöten, um die teils zerbrochenen, teils beschädigten Stücke wieder zu vereinigen, sie von der üblen Bronzierung zu befreien und im alten Zusammenhang zu ordnen.

Der Zugang zu dem neuerstandenen Cuvilliés-Theater erfolgt nun durch den merkwürdig diagonal in dem verwirrlich reichen Baugefüge der Residenz liegenden Brunnenhof, erfolgt durch die ihm entlanglaufende, festlich helle Halle des Kurfürsten Maximilian, erfolgt weiter durch die um einen reizvollen achteckigen Hof gegliederten Wandelgänge, endlich durch einen unregelmäßigen Treppenvorraum. Ebenso unauffällig wie klug wird der Besucher auf das Bedeutsame vorbereitet, das sich dann als das wirkliche Juwel gibt. Betritt er den weiß-gold-roten Rokokosaal mit seinen vier Logenrängen, mit den von wolkig lichter Decke herabhängenden acht Lüstern, mit den Lichterreihen an den Brüstungen, dann befindet er sich inmitten eines Raumes von schönster Ausgewogenheit der Proportionen, eines Theatersaales auch, in dem die zierlichen, in ihren bildhauerischen Einzelheiten ungemein feinen und liebenswürdigen Schmuckteile zu wundervoller Geltung kommen. Diese Karyatiden, diese Masken, diese Embleme und Symbole von Bacchus und Ceres, diese Putten, an der Mittelloge wie an den Logenlauben schwebend und sie unterteilend, von einem kongenialen Mitarbeiterstab des Meisters gefertigt, gehen letzten Endes alle auf Cuvilliés als den Inspirator des fast leichtsinnigen Rokokodekors zurück.

Mit der Wiedererrichtung dieses Innenraumes, der von unendlichem Zauber ist, hat sich München eine Kostbarkeit einmaliger Art geschenkt, und darin eine Oper aus verwandtem Geist zu sehen, kommt einem bezwingenden Eindruck gleich. Kein festlicherer Zuschauersaal läßt sich denken, kein heiterer und lichterer: wie strahlt das tiefe, über Silbergrund gelegte Purpurrot der Holzdraperien, die sich ungezwungen-raffiniert über die Brüstungen des ersten Ranges legen! Wie folgen sich die in delikaten Rhythmen angeordneten Figuren und Figürchen, in richtigem Maß die kontrastierenden Vertikalen zu den Horizontalen der Ränge bildend! Und welch ein Entzücken, wenn man die acht Lüster verglimmend in die Höhe schweben sieht, indes sich der Vorhang über der Bühne teilt und man sich schon mitten im geistvoll türkischen Rokoko eines recht europäischen Serails findet: denn nicht um eine Zitierung des echten Türkenhofes ging es Mozart, sondern um ein Spiel, wie denn das Rokoko alles zu umspielen liebte. Schwerelose Geistigkeit kennzeichnet diese jugendliche Oper noch, in der der Meister vieles aus eigenem Liebeserleben einfließen ließ, zur Freude des Zuhörers, der sich der Beschwingtheit, der Unbefangenheit dieser Musik nur zu gern öffnet. Auch das türkische Kolorit war nur Spiel. Es rasseln die Tschinellen, es wird auf türkisch musiziert: doch nur zum Scherz und damaliger Mode huldigend.

Der Subtilität des Raumes entsprechend war Heinz Arnolds Inszenierung ganz auf transparenten Kammerton abgestimmt, und die Bühnenbilder und Kostüme Ludwig Hornsteiners setzten weißlichgrüne leichte Architekturteile, Säulen und Arkaden im Rokokogeschmack vor einen dunkel kirschroten, teppichhaften Landschaftsgrund, nicht ohne das Orientalische leise anzudeuten; ja, im Finale des dritten Aufzuges waren es gar luftige Kioske, die sich öffnen ließen, und hinter deren Gitterfenstern die Figuren

schattenhaft unwirklich auftauchten. Den Kammerton trafen auch die illustren Darsteller aufs schönste: als eine Konstanze, deren Koloraturen mit leichter Selbstverständlichkeit gleich glitzernden Wassern auf und nieder stiegen, trat die gefeierte Erika Köth auf; als Belmonte, dessen weicher, edler, prachtvoll runder Tenor sich ebenso selbstverständlich entfaltete, stand ihr Ernst Haefliger zur Seite. Haefliger nun als einen der allerersten lyrischen Tenöre (denn sein Belmonte war durchaus lyrisch) an den Münchner Festspielen zu sehen, erfüllte uns ebenso mit Stolz wie mit Freude. Das zweite Paar, Blonde-Pedrillo, war durch Anneliese Rothenberger und Paul Kuen nicht weniger überzeugend besetzt, indes Kurt Böhme den Osmin gesanglich trefflich, darstellerisch stellenweise fast allzu drastisch verkörperte. (Natürlich bildet Osmin in diesem Singspiel die komische Figur, doch ist er es nicht nur, sondern besitzt auch andere Züge; sie hinter der komischen Drastik faßbar zu machen, stellt eine der heikelsten Aufgaben des Faches dar.) Rudolf Wünzer endlich in der Sprechrolle des Bassa Selim bot einen in seiner Jugendlichkeit beherrschten Machthaber; ihn glaubhaft zu machen, nicht nur als schematisch-allegorische Figur erscheinen zu lassen, bedeutet weiterhin einen der schwierigen Momente dieser Oper. Wollte man einen der außergewöhnlichen Züge der Münchner Wiedergabe hervorheben, dann vielleicht das eindrückliche stumme Spiel der Konstanze, ehe sie ihre große Arie zu singen hat. Hier war es dann, daß die Vorzüge der Musik und ihrer Darstellung zu reinster Geltung kamen: Fritz Rieger hatte die musikalische Leitung inne und führte das Orchester diszipliniert und fein.

Außer der «Entführung» fanden im selben Alten Residenztheater Aufführungen von Mozarts «Così fan tutte» und «Hochzeit des Figaro» statt, wobei es sich bei ersterem Werk um eine Neuinszenierung handelte. Dem intimen Rahmen des weiß-rot-goldenen Raumes freilich entsprachen so monumental gerichtete Opern wie Händels «Julius Cäsar» und Glucks «Iphigenie auf Tauris» nicht, so wenig wie die beiden Wagner-Werke «Tannhäuser» (Neuinszenierung) und «Tristan und Isolde». Das nach den Bayreuther Prinzipien erbaute amphitheatralische Prinzregententheater war der Schauplatz dieser Aufführungen, die, wie wir erfuhren, nicht weniger festspielmäßiges Format besaßen. Hier auch gelangte Richard Straußens geniales Frühwerk «Elektra» zur Wiedergabe, von der noch zu sprechen sein wird. Des weitern «Rosenkavalier» und «Arabella», während «Ariadne» und «Capriccio» im Alten Residenztheater geboten wurden, in Aufführungen, bei denen Lisa della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau im Vordergrund standen.

Jene eigenartig zwielichtige «Ariadne auf Naxos» in dem berückenden Rokokohaus zu sehen, bedeutete abermals die ereignishafte Synthese von Werk und Raum. Denn Hofmannsthal und Strauß als Autoren des mehrfach umgearbeiteten Stückes begaben sich darin doch auf den Boden jener Komödie des 18. Jahrhunderts, welche die Figuren der Commedia dell'Arte sich zu einem Spiel aus Scherz und Ernst vereinigen heißt. Vor allem ließen sie das Vorspiel, den eigentlichen 1. Akt sich im Haus eines Mäzens entrollen. Hier war es nun ein zwiefaches Vergnügen, in dem von Rudolf Hartmann inszenierten Stück das von Helmut Jürgens entworfene Bühnenbild zu sehen, das den Zuschauerraum (in dem man sich ja befand) auf die Bühne zurückspiegelte: jener erste Aufzug spielt hinter einer Bühne, und von ihr und den rückwärtsgesehenen Kulissen geht der Blick in den nämlichen weiß-rot-goldenen Zuschauerraum. In seinen Sitzreihen sieht man dann und wann eine Gestalt aus der geistreich-verwirrlichen Komödie auftauchen, während zwischen den Kulissen nebst dem Haushofmeister des reichen Herrn ein Musiklehrer und ein Komponist und viele weitere Figuren agieren, denen die schwierige Aufgabe überbunden wird, die Tragödie der verlassenen Ariadne mit der Stegreifkomödie italienischen Stils zu ver-

quicken, nur, weil es dem Mäzen eben so gefällt.

Hofmannsthal und Strauß wußten im zweiten Aufzug, der wirklichen Oper, die ernsten und burlesken Züge auf unnachahmlich graziöse Weise zu verbinden, und voll Grazie war auch die Münchner Wiedergabe unter Joseph Keilberths musikalischer Leitung. Erneut war es ein lyrisch-musikalisches Erlebnis, das bezauberte; denn Keilberths wundervoll ruhige Hand ließ das Werk als klangliche Delikatesse erstehen. Unvergessen die so intim musizierte Einleitung zum zweiten Akt, unvergessen auch das herrliche Terzett von Najade, Dryade und Echo (Lotte Schädle, Ira Malaniuk, Antonie Fahberg); als ein Höhepunkt die von Rita Streich souverän gesungene große Arie der Zerbinetta (die an Stelle von Erika Köth die höchst anspruchsvolle Partie übernommen hatte).

Eine Welt trennt die anmutig spielerische, der dramatischen Akzente freilich nicht entbehrende Ariadne-Musik von der der «Elektra». Dort die Gelöstheit und der natürliche Fluß einer auf mozartische Art kammermusikalisch durchlichteten Sprache. Hier indessen die im Sinne nachwagnerscher Dramatik geballte, von Spannungen geladene, vor Exzessen keineswegs zurückschreckende Musik eines mit den Möglichkeiten des Theaters völlig vertrauten jungen Meisters, dem es nur darauf ankam, die monumentale Geste der antiken Tragödie auf moderne Art zu verwirklichen. Vielleicht Richard Straußens genialstes Werk, jedenfalls sein extremstes, das, wieder aus der engen Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal entstanden, das unheilgeschwängerte Geschehen in eine in Ort und Zeit einheitliche Handlung preßt und damit sowohl Ausübenden wie Aufnehmenden außerordentliche Aufgaben zuteilt.

So sehr man sich gegenüber Werken wie «Salome» und «Elektra» distanzieren könnte als merkwürdig schillernden Schöpfungen, die den Orient und die Antike auf ganz verwirrliche Weise mit dem durchaus europäischen, um nicht zu sagen bajuvarischen Schwung von Straußens Lyrismus durchtränken: so sehr wird man von der suggestiven Gewalt dieser Diktion gefangengenommen, so sehr steht man im Bann dieser einmaligen, früh-genialen Musik, die einen ohne Unterlaß während zweier Stunden festhält.

Diese «Elektra» der Münchner Festspiele zumal bot Großartiges, schon in der Art, wie Karl Böhm, sonst der sensible Mozart-Interpret par excellence, mit zurückhaltend sparsamer, doch um nichts weniger zwingender Geste das musikalische Geschehen beherrschte, voll Ruhe dem Riesenorchester mit dem vielen Blech wie den Solisten gebot, unter denen die Elektra von Anfang bis Ende auf der Bühne zu stehen und eine unerhörte Aufgabe zu bewältigen hat. Inge Borkh gab sie, und gesanglich wie darstellerisch wird sich wohl kaum eine zweite Sängerin finden, die die furchtbare Rolle so virtuos verkörpert, so tierhaft vertieft in das Leiden des Hasses, so ganz nur der kommenden Erfüllung einer grausigen Rache am Tode des Vaters hingegeben, und die im sieghaften Tanz zur Feier der getöteten Mutter und des gemordeten Buhlen eine wilde, gleichzeitig gebändigte Ekstase evoziert. Das Spiel der Hände und Finger, jener gräßlich gespreizten Finger, oder wie sich Elektra-Borkh trunken vor Rache-Glück in die Ringe des gigantischen Palasttores hängt, oder wie sie die Beine zu dem schon irren Tanz hebt: das waren Momente einer hinreißend großen Gestaltung.

Nicht minder bannend indessen Jean Madeira, die junge Amerikanerin, als Klytämnestra; gesanglich und als Figur stand sie der Titelheldin ebenbürtig zur Seite als eine furchtbar gequälte, für Augenblicke ausgelassen triumphierende, endlich zutode gemarterte Frau, die, kreideweißen Angesichts und rothaarig, in einem tief blauroten Gewand auftrat, dessen weiten Umhang sie mit grandiosem Schwung umsichwarf und das lachsrote Futter sehen ließ. Die dreierlei Rot vor dem düsteren Grund der Szene waren ebenso kühn wie effektvoll. Die wenigen entspannten Momente ließen die lyrischen Organe von Marianne Schech (Chrysothemis)

und Hans Hotter (Orest) zur Geltung kommen; es waren jene aufblühenden Szenen, in denen der echt Straußische Lyrismus sich reich und üppig entfaltet, eben in jener unverwechselbaren Sprache, die in so merkwürdigem Gegensatz zu Umwelt und Vorwurf zu stehen scheint. Das von Heinz Arnold inszenierte pausenlose Werk mit dem großzügig vereinfachten Bühnenbild von Helmut Jürgens übte auf die die Sitzreihen bis zum letzten Platz besetzt haltenden Zuhörer seinen zwingenden Bann aus; ungezählt die Hervorrufe, die vor allem den beiden Heldinnen wie Karl Böhm als dem überlegenen Dirigenten galten.

Peter Mieg

Avantgarde in Darmstadt

Im frühen Sommer des Jahres 1946 erschien in einer Reihe von deutschen Zeitungen die folgende Notiz:

«Unter dem Protektorat des Ministerpräsidenten von Großhessen veranstaltet die Stadt Darmstadt in Verbindung mit Radio Frankfurt vom 25. August bis 29. September ‚Ferienkurse für internationale neue Musik' im Schloß Kranichstein bei Darmstadt. In Fachkursen, für die namhafte Lehrkräfte ihre Mitwirkung zugesagt haben, ist dem jungen Konzertsolisten und Kammermusiker, Musikerzieher und Musikkritiker, Kapellmeister und Regisseur, Komponisten und Musikwissenschaftler Gelegenheit geboten, sich mit den Gestaltungs- und Darstellungsproblemen der zeitgenössischen Musik, zumal der des Auslandes, auseinanderzusetzen. Teilnehmeranmeldungen und weitere Auskünfte: Städtische Kulturverwaltung Darmstadt.»

Bald auch war Genaueres zu vernehmen. Die Liste der Dozenten wurde veröffentlicht — sie nannte die Namen einiger markanter, freilich während des verhängnisvollen Jahrzwölfts faschistischer Kulturpolitik nahezu in Vergessenheit geratener Komponisten; man erfuhr, daß mehrere Musikverlage für die Dauer der Kurse Studienmaterial zur Verfügung zu stellen gedächten und daß weiter die amerikanische Militärregierung die Organisatoren ihrer Unterstützung versichert habe. Die Voraussetzungen für ein gutes Gelingen des an sich reichlich kühnen Unternehmens — man bedenke: Darmstadt lag in Trümmern; es fehlte allenthalben am Nötigsten; die für den Wiederaufbau dringend erforderlichen Gelder zur Finanzierung künstlerischer Bestrebungen zu verwenden schien mithin barer Wahnsinn — waren ge geben.

Der Erfolg blieb denn auch nicht aus. An die hundertzwanzig Studenten aus allen vier Besetzungszonen fanden sich im Jagdschloß der hessischen Großherzöge ein, arbeiteten, einzeln und in Gruppen, analysierten, theoretisierten, und — vor allem — hörten jene Musik, die man ihnen vordem als entartet vorenthalten hatte: Werke von Fortner, Ibert, Burkhard, Reutter, Heiß, Martinu und — immer wieder — Hindemith. Die Bilanz solcher Versuche, sich Rechenschaft zu geben über das, was nach 1930 im Ausland vorgefallen war, zog kurz und knapp der Korrespondent der «Rhein-Neckar-Zeitung», der am 3. Oktober schrieb: «Hindemith ist der große schöpferische jüngere Musiker unserer Zeit» ... «Schönbergs Schaffen — auch dies ist ein Ergebnis der in Darmstadt geführten Untersuchungen und Diskussionen — wird heute als fruchtlos und völlig überwunden angesehen.»

*

Manches hat sich in den seither verstrichenen dreizehn Jahren geändert. Auch in musikalischen Belangen. Man hat — dem Dictum unseres Gewährsmannes zum Trotz

— Schönberg entdeckt, genauer gesagt: die technischen Aspekte seiner Kunst kennengelernt und sich die Methode der «Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» angeeignet. Man hat Webern, den fast schon Verschollenen, aufgespürt, und der psychischen Hintergründe seines Stils nicht achtend, am ausgesparten Satz seiner späten Arbeiten Maß genommen. Man hat sich schließlich mit Messiaen auf die gespenstische Jagd nach dem in allen Dimensionen organisierten Werk gemacht. Zug um Zug sind so aus den «Ferienkursen für internationale neue Musik» die «Internationalen Ferienkurse für neue Musik» hervorgegangen — exklusives Forum der Avantgarde, nicht mehr Umschlagsplatz aller gegenwärtigen Richtungen und Schulen.

Wenn dessenungeachtet die Darmstädter Treffen noch immer einen größeren Kreis von Liebhabern moderner Musik anzuziehen vermögen, so letztlich deshalb, weil ihre Beziehungen zum Hessischen Rundfunk all den seltsam überstürzten Wandlungen standgehalten haben. Denn die von Frankfurt aus gelenkten, seit 1957 in Darmstadt selber stattfindenden vier Konzerte der «Tage für neue Musik» bilden heute nicht nur den Höhepunkt der Kurse, sondern darüber hinaus unstreitig einen der Höhepunkte im musikalischen Leben Deutschlands überhaupt. Gewiß, auch ihre Programme sind von den jüngsten Entwicklungen nicht ganz unberührt geblieben; nach Stücken von Hindemith und Martinu, Burkhard und Ibert würde man da längst vergeblich Ausschau halten. Immerhin aber stellen sie mit dankenswerter Beharrlichkeit den zum überwiegenden Teil doch recht unausgegorenen Versuchen der Jungen gültige Werke der Neuerer von gestern und vorgestern an die Seite. Heuer etwa überraschte Bruno Maderna im ersten Orchesterabend mit einer außerordentlich geschmeidigen, bei aller Präzision lockeren und lichten Wiedergabe von Weberns Erster Kantate (1939) und warb außerdem für Edgard Varèses fortissimosüchtige «Intégrales» (1925); Francis Travis, die Sprechrin Jeanne Héricard und die großartigen Hamburger Kammersolisten ließen «Pierrot lunaire» (1912) mit einer Intensität erstehen, zu der sie Schönberg selber zweifellos beglückwünscht hätte — wie Travis die dreimal sieben Melodramen in einem gewaltigen Bogen erfaßte, ihre Zyklizität unterstrich (wo sonst nur Momentaufnahmen, nur Impressionen gestaltet werden) und die Spannung erst in der rückgewandten, doppelbödigen Idyllik des «alten Dufts aus Märchenzeit» sich lösen ließ, das war schlechterdings meisterhaft; Andrzej Markowski endlich, ein polnischer Filmmusiker von Geblüt, indessen durchaus kein Dirigent, versuchte sich an Alban Bergs opulenter und hintergründiger Konzertarie «Der Wein» (1929), an Schönbergs ebenso knappem wie dichtem «Prélude» zur Genesis (1946) und schloß mehr schlecht als recht mit Schönbergs erschütterndem Psalmen-Fragment op. 50c (1950).

Solch erdrückender Nachbarschaft sich zu erwehren gelang trotz allem vier Dokumenten der neuesten Produktion.

Von ihnen unterhalten deren drei nur recht lose Beziehungen zur Avantgarde im engeren Sinn, zur «Darmstädter Schule». Hans Werner Henzes explosive «Sonata per archi», 1957/58 für Paul Sacher geschrieben, mischt in zwei Sätzen tonale Bauprinzipien mit melodischen Praktiken, die teils von Schönberg, teils von Webern stammen; ihr klar geschnittenes, fünfgliedrig sonatenförmiges Allegro exponiert sukzessiv und simultan die Themen, die in den nachfolgenden 32 Variationen, der «Durchführung», zunächst in eine einzige Gestalt eingesenkt und dann schrittweise aufgesprengt, in Motive zerlegt und zu neuen Bildungen zusammengefügt werden. Wolfgang Fortners «Chant de naissance» (1958), eine auf Grund text-exegetischer Überlegungen angefertigte Kreuzung zweier in gegensätzliche Klangwelten getauchter Gedichte von Saint-John Perse, verwendet nebeneinander Schönbergsche Reihentechnik — in den vier Teilen der Berceuse für Solo-Sopran, Solo-Violine und Streichorchester — und neuere, im Ergebnis ent-

fernt an Nono erinnernde Manipulationen — in den fünf Segmenten der als Madrigal angelegten Chanson für fünfstimmigen Chor, Bläser, Harfe und Schlagzeug —, enthält im einzelnen unbedingt Partien von überwältigender Kraft und beherrschter, von aller unreifen Überhitztheit freier Ausdrucksgewalt, scheitert im ganzen aber gerade an der Gegenüberstellung zweier im Kern so verschiedener Sphären: daß die beiden ineinander verschachtelten Kantaten über die nämliche Reihe errichtet sind, läßt sich vom Gehör her nicht mehr realisieren; die Nahtstellen liegen peinlich bloß; die beiden Schichten stoßen sich damit gegenseitig ab. Jacques Wildbergers «Zeitebenen» schließlich, 1959 entstanden und unlängst von der Basler Musikkreditkommission ausgezeichnet, beutet (vielleicht eine Spur zu pedantisch) die Möglichkeiten aus, die sich aus der horizontalen und vertikalen Konfrontierung verschiedener Typen des zeitlichen Ablaufs ergeben; die zu vier Sätzen gebündelten zwölf Abschnitte der klanglich exquisiten Komposition fußen zwar auf grob vorgeformtem, von den Intervallverhältnissen der initialen Zwölftonreihe determiniertem Material, halten sich aber weder taktweise sklavisch an serielle Schemata, noch in ihrer Abfolge an irgendwelche vorgefaßten Entscheidungen — daher einerseits die musikalisch sinnvolle, im Widerspiel von Spannung und Lösung, Verdichtung und Verdünnung weithin nachvollziehbare Form, andrerseits die mustergültig kontrollierte, von unbeabsichtigten Tonikalisierungseffekten ungetrübte Faktur.

Der einzige im Ernst stichhaltige Beitrag der «Schule» selbst ist dem Belgier Henri Pousseur zu danken. Pousseur hat in seinen knapp und konzis strukturierten «‚Rimes' pour différentes sources sonores» (1958/59) die erstmals von Madernas früher «Musica su due Dimensioni» aufgeworfene und seit Boulez' hypertropher und edelkulinarischer «Poésie pour pouvoir» wieder aktuell gewordene Frage nach den Beziehungen zwischen Instrumentalklang und Elektronik dahingehend zu lösen versucht, daß er geräuschreiche Perkussionsinstrumente (Klavier, Cembalo, Schlagzeug) und an sich vertraute, doch auf elektroakustischem Weg denaturierte Schallereignisse in zwei Stufen zwischen den gleichsam «melodietragenden» Instrumenten des Kammerorchesters und den Sinuston- und Rauschgeneratoren vermitteln ließ und so sich ein Kontinuum schuf, das der organischen Verbindung beider Bezirke keine nennenswerten Schwierigkeiten mehr entgegensetzt. Er hat denn auch «Reime» von faszinierender Leuchtkraft gefunden.

Was daneben die Gemüter der Avantgarde von Darmstadt derzeit erhitzt, kann mit wenigen Worten abgetan werden. Stockhausens Versuch, in den «Gruppen für drei Orchester» Klänge im Raum wandern zu lassen, hat nun bei Nono, Kotonski und anderen Ergebnisse gezeitigt, die sich ob des eklatanten Widerspruchs zwischen spätromantisch hochgetriebenem orchestralem Aufwand und plakathaft abgekürzter Ausführung — nicht zu reden von der üblicherweise mehr als dürftigen Substanz — selber richten. Der Kalkül mit dem Zufall aber, Stockhausens Klavierstück XI ebenso wie den verblasenen Gedankengängen eines John Cage verpflichtet, hat grotesken Zuständen gerufen. An die Stelle der vor drei Jahren noch mit allem Nachdruck geforderten integralen seriellen Ordnung tritt nun bei Bussotti und Kagel die pure Anarchie: man begnügt sich mit der graphischen Niederschrift eines vagen Strukturschemas und überläßt es dem Interpreten — Interpreten vom Schlage Tudors, Gazzellonis und Caskels —, zur Zeichnung eine ungefähre musikalische Entsprechung zu finden. Ein Wunder, daß man sich während der Begegnung mit solchen Produkten ab und zu der Zeiten erinnerte, da die ehrwürdigen Gemächer auf Schloß Kranichstein von den Werken der Ibert, Burkhard, Martinu und Hindemith widerhallten?...

Hansjörg Pauli

CIBA-Stiftung an die Stadt Basel

Bei Anlaß ihres 75jährigen Bestehens als Aktiengesellschaft hat die CIBA dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 15 Handzeichnungen altdeutscher Meister geschenkt und diese Blätter durch faksimilierte Wiedergaben mit eingehender Beschreibung durch Dr. Georg Schmidt und ein Vorwort von Carl J. Burckhardt weiteren Kreisen in Buchform zugänglich gemacht. Es sind Zeichnungen von Martin Schongauer, Hans Fries, Albrecht Dürer, Hans Schäufelein, Hans Baldung Grien, Hans Springinklee, Albrecht Altdorfer, Wolf Huber und Tobias Stimmer. Weitblickend wurden sie in den ersten Nachkriegsjahren aus der Sammlung des Fürsten Liechtenstein und aus amerikanischem Besitz auf den sich abzeichnenden besonderen Zweck hin erworben. Die Verhältnisse auf diesem Gebiet haben sich seither so stark verändert, daß es heute auch mit einem sehr viel größeren Aufwand an Mitteln kaum mehr möglich wäre, etwas Vergleichbares zustande zu bringen. Verfügbare Stücke dieser Art und diesen Ranges sind sehr selten geworden.

Die altdeutschen Meister sind seit alters her der Stolz und der eigentliche Kern des Basler Kupferstichkabinetts. Sie sind vor 400 Jahren von dem Basler Juristen Basilius Amerbach zusammengebracht worden, als man noch aus dem Vollen schöpfen und ganze Künstlernachlässe erwerben konnte. Heute sind wir am anderen Ende des Kunstsammelns angekommen, da, was an bedeutenden Arbeiten von Meistern großer Kunstepochen auf uns gekommen ist, zum größten Teil im Laufe der Zeiten in die Scheunen öffentlich zugänglicher Museen eingebracht worden ist. Die 15 Blätter, alle bis auf das Hauptstück der Fachwelt bekannt, wenn auch wenig im Original gesehen und studiert, ordnen sich den alten Basler Beständen gleichsam organisch ein. Es wird wohl die Zeit kommen, da man erst aus Inventaren feststellen wird, daß sie nicht schon immer dabei gewesen sind.

Die altdeutschen Meister haben, von wenigen Ausnahmen abgesehen, als Zeichner ihr Bestes gegeben. Ihre Blätter sind von einer beschwingten und mitreißenden Lust am Zeichnen getragen, die sie bis heute in unsere völlig veränderten Verhältnisse jung und frisch erhalten hat. Man spürt vor ihnen, daß da eine neue, unverbrauchte Welt begeisternd aufzog. Sie sind alle — nur Dürer und Holbein sind große Ausnahmen — «aus dem Kopf» gezeichnet, aus der inneren Vorstellung heraus, der starke und unverbrauchte Natureindrücke zu Grunde lagen. Die Absicht ging weniger auf Naturwahrheit als auf den Reiz der spontan, ohne Vorstudien und meistens auch ohne Vorzeichnung, hingeschriebenen graphischen Äußerung. Darum wurde gerne eine farbige Grundierung verwendet, welche lebhafte weiße Lichter erlaubt und zu bildhaft reicher Wirkung verhilft. Die stärksten altdeutschen Zeichner waren fast alle Zeichnenbesessene, die das Zeichnen als geistiges Abenteuer aus reiner Freude am Zeichnen und an der schöpferischen Gestaltung betrieben. Es war eine rauschhafte Bewegung, die in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts ausbrach und in den zwanziger Jahren abklang.

Von dieser Art ist Altdorfers köstliche «Ruhe auf der Flucht», ein poetisches Märchen, in beschwingter Laune leicht und sicher hingeschrieben, und auch noch das schon viel trockenere figürliche Blatt Wolf Hubers, unidentifizierten Inhalts (die große Landschaft ist eine alte Kopie, vielleicht vom Künstler selber). Solche Meisterstücke setzen der Basler Sammlung neue Lichter auf. Sehr erwünscht sind ihr die beiden Männerköpfe des seltenen Zeichners Schongauer (der bärtige Greis, der schon auf Dürer hinweist, ist vielleicht im Hinblick auf eine Darstellung Gottvaters entstanden) und die feierlich-schöne, sorgfältig durchgearbeitete «Maria in der

Landschaft» des innig versunkenen Hans Fries aus Freiburg im Üchtland, die im Technischen ohne den Vorgang Baldungs kaum zu denken ist.

Das Hauptgewicht der Schenkung liegt bei den drei Blättern Dürers, die drei verschiedene Seiten seiner reich ausgebildeten zeichnerischen Wirksamkeit illustrieren und ihn jedes Mal als einen Meister, der aus innerem Antrieb heraus formte, erweisen. Und unter diesen bei der magistral (in feiner schwarzer Kreide) hingesetzten Naturstudie nach dem Kardinal Mathäus Lang von Wellenburg, Erzbischof von Salzburg und Geheimsekretär des Kaisers Maximilian I., die von Dürers offizieller Porträtierkunst den höchsten Begriff vermittelt. Trotzdem der später zugefügte tuschschwarze Hintergrund (vielleicht im Hinblick auf eine zu schaffende Medaille und gleich wie auf anderen Porträtzeichnungen der Zeit), der wohl Dürers Monogramm zudeckt, den optischen Eindruck stark verändert, besitzt Basel damit eine Meisterzeichnung ersten Ranges. Sie regt zu interessanten Konfrontationen mit Holbein an. Die in ungewöhnlicher Weise die rechte Bildhälfte betonende, vielleicht wie oben so noch mehr rechts beschnittene Zeichnung eines sinnenden Mädchenkopfes in Kohle und Kreide auf rotem Grund wird in seiner noch immer stimmungsstarken Wirkung durch den abgeriebenen Zustand empfindlich beeinträchtigt. Als Student habe ich in Wien zu Anfang der zwanziger Jahre die fürstlich Liechtensteinischen Handzeichnungen zum ersten Male gesehen. Sie wurden mir sehr freundlich aus dem entfernten Feldsberg in Mähren, dem damaligen Sitz der Domänenverwaltung, hergebracht. Es macht mir heute den Eindruck, als hätten die Blätter in den gepreßten Konvoluten durch Reiben deutlich von ihrer ursprünglichen Wirkung verloren. Das ist, wenn auch in anderer Weise der Fall bei der Nürnberger Kostümstudie (die darüber hinaus ohne jede Absicht ein eindrucksvolles und bewegendes Bild menschlichen Gehabens und Betragens ist). Ihre zarten Aquarelltöne in Pflanzenfarben sind vom Licht so sehr zerfressen und ausgebleicht, daß besonders die feine Modellierung im Gesicht fast verloren gegangen ist.

Wenn wir uns deutlich machen, daß auch das Schöne sterben muß, werden wir nicht erwarten, daß ein 450 Jahre altes Blatt heute noch so aussehen kann wie einstmals. Wir sind, alles betrachtet, eher geneigt, uns zu wundern, daß es nach all der Zeit und den Schicksalen, die darüber hinweggegangen sind, immerhin noch so gut beieinander ist, und schließlich werden wir erfreut sein, daß es überhaupt noch vorhanden und nicht wie so vieles Herrliche längst schon vergangen ist. Wollen wir uns aber näher mit einem solchen Dokument einlassen, so werden wir uns zuerst vor Augen führen, wie weit sein heutiges Aussehen von dem anfänglichen verschieden ist.

Die CIBA hat mit ihrer verständnisvollen Schenkung eine schöne und für unser Land neue Möglichkeit sich auszuzeichnen aufgezeigt und das patrimonium helveticum in einer Weise gemehrt, die ihr den Dank auch der Nichtbasler sichert.

Walter Hugelshofer

Barthélemy Menn

Zur Ausstellung in der Galerie Walcheturm in Zürich

Vom *Verein für Verbreitung guter Kunst*, der im Kampf gegen den Kitsch gute, originale Kunstwerke verkauft und vermietet und jedes Jahr eine Sonderausstellung von Werken eines bedeutenden Schweizer Künstlers durchführt, wird bis 21. November in der Galerie Walcheturm eine stattliche Zahl Bilder und Zeichnungen des Genfers Barthéle-

my Menn (1815—1893) gezeigt. Das vor allem in der deutschen Schweiz wenig bekannte Werk Menns soll durch diese Ausstellung neu ins Licht gerückt werden. Der Gedanke zu dieser Veranstaltung ist von Stadtrat Pierre Bouffard (Genf), dem ehemaligen Direktor des Museums, und von der Stadt Genf freudig aufgenommen und durch Leihgaben großzügig unterstützt worden. Aus den Schätzen des Musée d'Art et d'Histoire, in dessen Besitz der Nachlaß Menns übergegangen war, aber auch aus den Beständen privater Sammler und weiterer Museen hat das *Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft* in Zürich, das die Organisation und die wissenschaftliche Bearbeitung der Ausstellung übernommen hatte, die aufschlußreichsten Werke ausgewählt. Im Hinblick auf diese Menn-Ausstellung hat die Galerie durch den Regierungsrat, dem Eigentümer des Hauses, eine wesentliche Verbesserung der künstlichen Beleuchtung erhalten, so daß sich die 112 sorgfältig gehängten Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen in angenehmem Lichte präsentieren. Es ist dies die erste systematische und seit der Genfer Retrospektive von 1894 die umfassendste Menn-Ausstellung, denn in den letzten Jahrzehnten sind nur Teilgebiete des künstlerischen Schaffens dieses Genfer Malers gezeigt worden. Die eingehende wissenschaftliche Bearbeitung hat neue Datierungen einiger Werke erbracht, eine schwierige Arbeit, da der Künstler seine Bilder selten datiert, sich aber zu verschiedenen Zeiten mit denselben Motiven befaßt hat. Der erweiterte Einblick in Menns Leben und die erneute Sichtung seines Werks haben das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft veranlaßt, ein vom Genfer Kunsthistoriker Jura Brüschweiler verfaßtes, im Oktober 1959 erscheinendes, reich illustriertes Buch über Barthélemy Menn herauszugeben.

Barthélemy Menn, 1815 in Genf geboren, wurde als 18jähriger der Schüler des einflußreichen Klassizisten J. A. D. Ingres, dem er um 1835, zur Fortsetzung seiner Ausbildung, nach Italien folgte. Ein Pariser Aufenthalt im Jahre 1838 führte zu der anregenden Bekanntschaft mit Delacroix, den Malern der «Schule von Barbizon» und zu der für seine künstlerische Entwicklung bedeutsamen Freundschaft mit Corot. 1843 wurde Menns Bewerbung um eine Lehrstelle an der Genfer Ecole des Beaux-Arts abgelehnt, doch wurde er sieben Jahre später zum Professor an der Figurenklasse ernannt, wo er während 42 Jahren erfolgreich wirkte und sich daneben vor allem der Landschaftsmalerei widmete. Man staunt heute darüber, daß seine Versuche, Werke der Meister von Barbizon in Genf auszustellen, auf Ablehnung stießen, weil diese «paysages intimes» angeblich zu wenig Naturtreue besäßen. Auch Menn fand mit seinen Bildern keine Anerkennung und zog sich daher bald vom Ausstellungsbetrieb zurück. Im Gegensatz zu der heroischen Alpenmalerei der ältern Genferschule unter den tonangebenden Diday und Calame wandte er sich immer entschiedener der motivisch viel anspruchsloseren Landschaftauffassung seiner Freunde in Barbizon zu, indem er in locker aufgetragener Farbe und zart abgestuften Tonwerten bescheidene Motive seiner heimatlichen Landschaft zu meist kleinen Bildern gestaltete. Seinem Drang nach Wahrheit entsprach die Freilichtmalerei, hinter der schließlich die Atelierkompositionen ganz zurücktraten. Von grundlegender Bedeutung war Menns Einfluß auf seinen Schüler Ferdinand Hodler, der bekannte, er danke diesem Lehrer alles. In der Ausstellung ist eine bisher unbekannte Federzeichnung Menns zu sehen, die den jungen Hodler bei der Arbeit zeigt.

Die Schau in der Galerie Walcheturm gibt Gelegenheit, neue Seiten des bisher fast nur als Landschafter bekannten Menn kennenzulernen: als Maler von Figurenkompositionen und Bildnissen. Eindrückliche Beispiele für Kompositionen biblischer und mythologischer Szenen sind «Die Taufe des äthiopischen Schatzmeisters durch Philippus» und das 1837 entstandene, in der Literatur bisher als vom Künstler zerstört bezeichnete, eben wieder entdeckte Werk «Salomo, der Weis-

heit vorgestellt» (Nr. 4a), zu dem auch eine Ölstudie ausgestellt ist.

Außer dem bekannten, von geistigem Adel erfüllten Selbstbildnis mit dem Strohhut finden sich in der Ausstellung weitere fünfzehn gemalte oder gezeichnete Portraits, darunter die frühen Zeichnungen von Menns Eltern und das höchst intensive Bildnis seines Vaters.

Von besonderem Interesse sind die Kopien nach alten Meistern, wie Giovanni Bellini, Claude Lorrain und Nicolas Poussin, und eine Pferdeskizze nach Delacroix, beweisen sie doch, daß der junge Künstler das Charakteristische seiner Vorbilder herauszuheben verstand, ohne sich daran zu verlieren.

Eine anmutige Seite von Menns Schaffen bilden die Idyllen in Öl- und Aquarelltechnik; der Künstler erweist sich darin als Meister einer nuancenreichen Farbgebung.

Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt jedoch in den Landschaften. Außer einer Reihe von Bildern mit italienischen Motiven aus verschiedenen Schaffenszeiten, zum Teil noch an die romantisch-ideale Landschaftsmalerei anknüpfend, häufiger jedoch mit Corots Stimmungsbildern aus Italien verwandt, ist eine charakteristische Auswahl von Westschweizer und Savoyer Landschaften ausgestellt. Viele Motive stammen aus der Gegend von Coinsins ob Nyon, vom Genfersee oder den Ufern der Rhone. Erstmals nebeneinander zu sehen sind die beiden Fassungen des «Wetterhorns» und die Flußbilder der Arve. Mit Vorliebe hat Menn als Meister des «paysage intime» das Motiv eines in heiterer Atmosphäre ruhenden Gewässers gewählt. In diesen lyrisch empfundenen Landschaften hat er sein Eigenstes und Bestes, das auch unter den Werken der Schule von Barbizon unverwechselbar wirkt, geschaffen: Uferbilder aus der Nähe von Artemare, die beiden Bilder von Gruyères mit ihrem zarten, silbrigen Grün oder «Der Sumpf» fesseln durch verhaltene Innigkeit, Frische und Unmittelbarkeit der Malweise.

Mag das späte Schaffen Menns bei flüchtiger Betrachtung wegen seines verhältnismäßig engen Motivkreises (Bäume, Wasser, Himmel) und seiner gebundenen, verhaltenen Farbgebung zunächst etwas einförmig erscheinen, so offenbart sich bei längerem Verweilen vor den Werken ihre malerische Kultur. Ein besonderer Vorzug dieser Ausstellung liegt darin, daß alle Schaffensperioden des Künstlers berücksichtigt worden sind. Dadurch wird es dem Kunstfreund erstmals ermöglicht, die ganze Spannweite von Menns Entwicklung zu ermessen, die von der heroischen Landschaftsmalerei der alten Genfer Schule und vom zeichnerisch-plastischen Bildnis in der Art Ingres eine Brücke schlägt zur modernen Malerei, in welcher die Farbe schrittweise Eigenleben gewinnt.

Esther Fischer

Hinweis auf Kunstausstellungen

Deutschland

Baden-Baden, Kunsthalle: Deutscher Kunstpreis der Jugend (bis 18. 10.).

Berlin, Schloß Charlottenburg: Triumph der Farbe, die europäischen Fauves (ab Okt.).

— Staatl. Museen, Nationalgalerie: Gemälde und Pastelle von Otto Nagel (bis Dez.).

Bonn, Beethovenhalle: Berliner Künstler der Gegenwart (bis 11. 10.).

Bremen, Kunsthalle: Franz. Meister des 20. Jahrh., farbige Graphik (bis 11. 10.).

Darmstadt, Kunsthalle: Walter Helbig-Ascona (bis 11. 10).

Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum: Werke von Max Klinger (ab 13. 9.).

— Museum Haus Lange: Alexander Calder — Mobiles und Stabiles (bis 25. 10.).

Leverkusen, Schloß Morsbroich: Moderne sakrale Kunst in Frankreich (bis 11. 10.).

Nürnberg, Bayrische Landesgewerbeanstalt: Ars Viva '59 (bis 25. 10.).
Ulm, Museum: Martin Schaffner (bis 15. 11.).

Frankreich

Besançon, Musée: Portrait de Courbet.
Paris, Musée des Arts décoratifs: Marc Chagall (bis Okt.).

Großbritannien

Bristol, City Art Gallery: 2 centuries of Wedgwood (bis 24. 10.).
Colchester, The Minories: War Artists (bis Okt.).
Gloucester, City Museum: Chinese pottery (bis 2. Oktoberwoche).
Leeds, Temple Newsam House: Gothic Art (bis Ende Okt.).
Portsmouth, Cumberland House, Southsea: Britain in Watercolours 1959 (bis 11. 10.).

Holland

Amsterdam, Museum Holthuysen: Niederländische Keramik (bis 12. 10.).
— Oranje über alles (bis 12. 10.).

Italien

Como, Villa Comunale dell'Olmo: L'Età neoclassica in Lombardia (bis Oktober).
Venezia, Casa Pesaro: La pittura del Seicento a Venezia (bis 25. 10.).
Verona, Palazzo Canossa: Michele Sanmicheli (bis Oktober).

Schweiz

Basel, Kunsthalle: Jubiläumsausstellungen: Niklaus Stoecklin, Karl Aegerter (bis 18. 10.).
— Max Gubler und Irene Zurkinden (24. 10. bis 22. 11.).
— Gewerbemuseum: Alte und neue Formen in Japan (bis 11. 10.).
— Kunstmuseum: Die Ciba-Schenkung an das Kupferstichkabinett: 15 Zeichnungen Schweizer und deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts (bis 11. 10.).
Bern, Kunsthalle: Tapiez, Alechinsky, Messagier, Moser (bis 25. 10.).
— Ausstellung Albert Schnyder (31. 10. bis 6. 12.).
— Kunstmuseum: Plastik der Sammlung W. Bär (26. 9. bis 8. 11).
Neuchâtel, Musée d'ethnographie: Exposition «A quoi jouent les enfants du monde?» (bis 31. 12.).
St. Gallen, Kunstmuseum: Neue Schweizer Bildteppiche und Werke von H. G. Adam, J. Arp, L. Bissier, Le Corbusier, Woty Werner (bis 18. 10.).
Winterthur, Kunstmuseum: Il Futurismo (4. 10. bis 15. 11.).
Zürich, Kunstgewerbemuseum: Chinesische Keramik aus einer Zürcher Privatsammlung (bis 18. 10.).

Zeitschriftenschau

Übersetzungsprobleme und Sprachkritik

Jeder Krisenzustand einer nationalen Kultur spiegelt sich in der Verwirrung ihrer Sprache. Schon damit, daß man sie bemerkt und anzeigt, ist viel gewonnen. Stammen die Proteste aus berufenem Mund und werden sie gehört, dann helfen sie der Zeit zu einem erhöhten Bewußtsein ihrer selbst, ihrer Gefahren, vielleicht auch ihrer Möglichkeiten. Wer denkend spricht und schreibt, darf nie vergessen, daß eine Sprache ständig zugleich stirbt und sich erneuert, daß sie als ein im Sprechakt Werdendes wohl den Gedanken

offenbart, als ein Gegebenes ihn aber auch bestimmt; er muß wissen, daß immer neu geprüft und ausgeschieden werden will, was das Gedachte und Gefühlte nicht trägt und sich nicht deckt mit dem zu Sagenden. Es geht heute um die Frage, ob die deutsche Sprache ihr Gesicht verliert und, wenn wir zu diesem Schlusse kommen, wie sie zu retten sei. Das Eigenleben unserer Dialekte gibt uns einen beruhigenden Abstand. Doch wo man sich nicht um das Ganze kümmert, hat man kein Recht auf seine Konservativität.

*

Mit der Bibel entstand unser Deutsch, sie spiegelt seine Wandlung. Im evangelischen Sinn um die Erhaltung ihrer würdigen sprachlichen Form besorgt und doch in vollem Bewußtsein der Erstarrungsgefahr, gibt Fridolin Stier unter dem Titel «Die Wörter und das Wort» in *Hochland* (51. Jahrgang, 4. Heft) Einblick in neuere, vor allem katholische Versuche, der Heiligen Schrift in die «Sprache von heute» herüberzuhelfen. Sein Aufsatz beeindruckt durch die Fülle der Belege und gibt zu denken. Luther folgt getreu dem Griechischen, wie er das Johannesevangelium beginnt. Nun soll es heute heißen: «Im Anfang war das Wort. Das Wort wartete auf Gottes Wink und war von göttlicher Wucht. So harrte es der Stunde Gottes.» Wer die Bibel liebt, muß selber wissen, was er bei solchen Verdeutschungen — sie nehmen ständig zu — erhält und was er verliert. Stier mahnt zu «äußerster Zurückhaltung» und fragt mit Recht, in *welches* Deutsch denn Luthers Sprache zu übersetzen sei.

*

Von Ortega y Gasset erschien 1951 das Buch «Vom Menschen als utopischem Wesen». Darin steht ein Essay über «Glanz und Elend der Übersetzung». Ortega fordert von ihr die «Offenbarung der gegenseitigen Geheimnisse». Das ist viel verlangt und wird nur dort eintreten, wo sich Ebenbürtige, also Dichter, diesen Mittlerdienst zu leisten willens sind. Schon Luther hat gewußt: «Ah, es ist dolmetzschen ja nicht eines iglichen kunst... Es gehoeret dazu ein recht frum, trew, vleißig, forchtsam, Christlich, geleret, erfarn, geuebet hertz» («Sendbrief vom Dolmetschen» 1530). Vor Jahrzehnten gab Rilke der deutschen Sprache seinen Valéry, Zweig seinen Verlaine, Klabund seinen Li-tai-pe; auch Schröders Racine ist zu nennen und Benno Geigers soeben preisgekrönte Petrarca-Übertragung. Aber mit den modernen ausländischen Theaterwerken steht es in Deutschland schlechter. Albert Camus adaptierte für Frankreich Faulkners «Requiem», Christopher Fry für England Giraudoux und Anouilh. Im deutschen Sprachbereich dagegen wird ein Vielfaches an fremden Stücken gespielt — und wer übersetzt sie?

Wer sich ein Bild machen will, findet einen Katalog sämtlicher für 1959/60 von den deutschsprachigen Bühnen vorgesehenen Werke in der 1.-Augustnummer der Zweiwochenzeitung *Die Kultur*, unter dem Titel «Unser Blick auf die kommende Theaterspielzeit», zusammengestellt von Hermann Wanderscheck. Zweihundert fremdsprachige Stücke bringt die nächste Saison. In was für ein Deutsch werden sie übertragen?

Diese Frage wirft die Doppelnummer 67/68 der österreichischen Zeitschrift *Forum* auf. Hier zeigt die Form der «Umfrage», daß sie gerade durch ihr standpunktloses, facettenhaftes Ergebnis bisweilen ergiebiger sein kann als ein Aufsatz. Der etwas reißerische Titel lautet «Mensch Maier! sagte der Lord» oder «Die Übersetzungs-Misere auf dem deutschen Theater». Einundzwanzig Übersetzer, Verleger, Kritiker und Theaterleute aus fünf Ländern haben sich darin zum Wort gemeldet. Da die Redaktion auf eine Auswertung verzichtet, ist der Leser dazu aufgerufen.

Einstimmigkeit herrscht nur in wenigem:

1. Man sieht ein, daß ausländische Stücke gespielt werden *müssen*, da Deutschland keine erfolgreichen Dramatiker mehr hat. (Es wirkt erheiternd, wenn Moritz Lederer, ein

alter Verfechter des Tourneegedankens, in seinem gleichzeitigen Aufruf «Reform des deutschen Theaterbetriebs» in der *Deutschen Rundschau*, 85. Jg., 3. H., dagegen wettert, daß «trotz den zehn Bänden mit Brechts Dramenwerk die Mär gezüchtet und verbreitet und geglaubt wurde, es gäbe keine deutschen Stücke»; er nennt aber niemand außer Brecht, nicht einmal Frisch und Dürrenmatt! — Noch ein Hinweis: In seinem überlegenen Aufsatz «Das ausgebliebene Geisteswunder» prüft Oscar Fritz Schuh in Heft 126 von *Der Monat* die Legende vom «Theaterparadies» der zwanziger Jahre und von der «fruchtbaren» zweiten Nachkriegszeit und zeigt, wie wenig sich davon als wertbeständig erweist. Seine Bemerkung, daß die Klassiker dagegen wieder «bestürzend aktuell» geworden seien, ist wahr und tröstlich. Was es verdient, wird nicht vergessen werden.)

2. Einmütig weisen die Beiträger der *Forum*-Rundfrage auf den unwürdigen Uraufführungsrummel hin. Damit ein Erfolgsstück nach seiner Premiere im Ausland möglichst bald auch auf der autorisierten deutschen Bühne gespielt werden kann, wird der rascheste Übersetzer gesucht; dessen Arbeit ist urheberrechtlich geschützt und darf nicht verändert werden. Tut dies der Dramaturg für sein Ensemble dennoch, dann erscheint auf jeder deutschen Bühne ein anderes Stück und ein anderes als in der Buchfassung!

3. Die Übersetzer machen darauf aufmerksam, wie manches Tausend Seiten sie bewältigen müssen, um davon zu leben. Statuten mit Fähigkeitsausweis und garantiertem Honorar, Prämien für gute, Rückweisung von schlechten Übertragungen werden gefordert. In allem Wesentlichen aber gehen die Meinungen auseinander. Auch das ist ein Symptom.

Was die Geister trennte, war die klug gestellte Frage der Redaktion, wie die lokale Atmosphäre (ein Dialekt oder der Jargon einer sozialen Gruppe) sprachlich wiederzugeben sei. Soll man einen Bauern aus Andalusien ins Tirol verpflanzen, den Montmartre nach St. Pauli verlegen und die Köchin aus Cornwall schwäbeln lassen? Die meisten wehren ab und vertreten doch die Ansicht, die «Eigenart» des fremden Stückes zu erhalten sei Pflicht; sie verlangen mehr «Theatersinn», mehr «schöpferisches Übersetzen», mehr «innere Beziehung» des Übertragenden zu seinem Stoff; ja, man liest Klagen über die Mißachtung des «künstlerischen Eigenwertes» der Übersetzertätigkeit. Wenn Ezra Pound die «Frauen von Trachis» des Sophokles in amerikanischen Slang umsetzt, kann ihm das verziehen werden; er war einst ein großer Dichter. Für die gewöhnlichen Sterblichen aber sei Übersetzen ein Handwerk, und dessen Grenzen sind zu sehen. An Luthers Demut ist hier zu erinnern: «Ich hab mich des geflissen ym dolmetzschen», — heißt es im zitierten «Sendbrief» — «das ich rein und klar teutsch geben moechte, Und ist uns wol offt begegnet, das wir vierzehen tage, drey, vier wochen haben ein einiges Wort gesuecht und gefragt, habens dennoch zu weilen nicht funden.» Hansres Jacobi argumentiert einleuchtend, ein Großstadtslang sei als wurzellose Sprache übersetzbar, ein Dialekt dagegen nicht. Was ungeschmälert bleibt, schreibt Siegfried Melchinger, sei immer nur das Rationale und das Kommunikative: «Nicht übersetzbar, nur ersetzbar sind Klang und Rhythmus, Kraft und Grazie, Natur und Geste.» Glücksfälle wie die Shakespeareübersetzung sind ein Geschenk. Schlegels Talent ist nicht erwerbbar, aber sein Rat gilt heute so wie je: «Begnügt euch, sie (die fremde Sprache) in ihren Grundzügen zu fassen, auf das Nebenbei mögt ihr verzichten.» Begnügt euch...! Für Luther war die Schwierigkeit die Armut seines lieben Deutsch, heute steckt die Gefahr in dessen Reichtum; er verführt zu Mätzchen. Eine schmucklose, neutrale Übersetzung — es sei an die sehr schweren Texte von Giraudoux und Williams erinnert — hat noch keinem guten Stück geschadet. Jean Vilar inszenierte einen überwältigenden «Prince de Hombourg» in Prosa! Und noch ein Grund zur Zurückhaltung: Das Deutsch, in dem wir übertragen, soll doch in Wien, Berlin, Leip-

zig, Hamburg, München und Zürich verständlich *und* erträglich sein; und was wir heute übersetzen — wir tun es im Bewußtsein seines Wertes — sollte lesbar bleiben. Durch einen falschen Verismus aber wird jede Übertragung in wenigen Jahren unbrauchbar.

Das eigentliche Unheil, schreibt Ernst Schnorr in seinem pessimistischen Aperçu, liege darin, «daß die deutsche Sprache, und also der deutsche Geist, heute in einer Verfassung sind, die es schlechthin unmöglich macht, fremde Ordnungen, fremde Seinsweisen in ihr zu spiegeln und verständlich zu machen.» Er nennt die «von Lüge und Technik und Krieg gebrochene» deutsche Sprache «Braunwelsch» und schließt: «Der Autor hat wenigstens die Freiheit, diese Gebrochenheit rein wiederzugeben. Wir aber übersetzen ungebrochenen Geist in ein gebrochenes Deutsch.» Auch der Beitrag Thomas von Seßlers ist auf diesen Ton gestimmt: «Die Übersetzungsmisere ist im Grunde die Misere der deutschen Sprache.» Darauf wird noch einzugehen sein.

*

Die beiden letzten Äußerungen erinnern an Karl Kraus. Dem großen Satiriker und Kämpfer gegen sprachliche Barbarei widmet *Forum* 64 seine Spalten zur Literatur. Unter dem Titel «Zum Thema Karl Kraus» erscheinen sonst schwer erreichbare Aufsätze des Dichters, ein Brief-Faksimile und Beiträge von Günther Busch, Werner Kraft und Max Rychner. Rychner kommentiert mit Spürsinn einen für die Laufbahn des Neunzehnjährigen entscheidenden Brief. Kraft untersucht auf Grund eingehender neuer Quellenstudien in diesem und in Heft 65 die Beziehung des Wieners zu Henri Rochefort. Busch warnt vor der Verkehrtheit einer Kraus-Renaissance, in der man sich nur von einem Gewissensbiß befreit und gerade dadurch den Geist des Toten erneut verrät.

Reich an gewichtigen Hinweisen und Vergleichen ist der aus größter Vertrautheit und zugleich mit Unbestechlichkeit geschriebene Essay von Hans Hennecke in den Nummern 55 und 56 der *Neuen deutschen Hefte* «Einer gegen alle / Ein kritischer Versuch über Karl Kraus». Der Gewürdigte wird scharf ins Gericht genommen; er tritt hervor in seiner ganzen Genialität und Anmaßung, hinreißend als Eiferer und zugleich weltlos, ehrfurchtgebietend durch seinen Einsatz und Ernst, aber fragwürdig als Mensch und Dichter in seinem manischen Solipsismus. Henneckes reifes Urteil — und das ist das schönste — läßt das Geheimnis menschlicher Gebundenheit an ein echtes Gegenüber sichtbar werden, das Kraus nie gekannt hat.

*

In den *Neuen deutschen Heften* 59 steht eine Rektoratsrede des Düsseldorfer Ordinarius für Psychiatrie, Friedrich Panse: «Sprache, Sprechen, Denken und deren Störbarkeit.» Der Referent verbindet in humanistischem Geist Anregungen der Medizin und Philosophie. So bestätigt er als Psychiater auf Grund empirisch gewonnener Erkenntnis Herders intuitiv erfaßte Wahrheit: «Ohne Sprache hat der Mensch keine Vernunft und ohne Vernunft keine Sprache.» Mit zwei Einschränkungen. Als pathologisch bedingte Ausweichmöglichkeit beschreibt Panse das im Normalsinn «sprachlose» Denken der Taubblinden, unter Berufung auf Helen Keller. Als «wahrscheinlich» übersprachlich bezeichnet er auch «das mathematische Denken in seiner hochausgebildeten Form». Gegen Herder, der das Wort als Affektgebärde an den Anfang der Sprachwerdung stellte, kam die Psychiatrie beim Beobachten der inneren Sprachstörungen zur erst heute eingeholten Einsicht Wilhelm von Humboldts, die Wörter gingen «aus dem Ganzen der Rede hervor».

*

«Es gilt, die verbalen Klischees, die trügerisch emphatischen Namen der Dinge beim Wort zu nehmen, sie in Sprache zu verwan-

deln.» Mit diesem Satz schließt Karl Markus Michels Besprechung von zwei neuen Büchern über Sprachmißbrauch und Sprachzerfall in Nummer 2 des 14. Jahrgangs der *Frankfurter Hefte*. Er betitelt sie «Unmenschliches von A bis Z» und bringt Wichtiges zur Diskussion. Sprachkritik — im tadelnden Sinn — ist Gesellschaftskritik. Hofmannsthal schrieb 1927 über die Deutschen, kein anderes Volk habe «so viele Fugen in seiner Rüstung, durch die das Gefährliche eindringt». Michel anerkennt diese Anfechtbarkeit der deutschen Vernunft und lobt den Scharfsinn, mit welchem die Verfasser des «Wörterbuchs des Unmenschen» (Hamburg 1957) der braunen Ideologie und all dem Wahnhaften, Verbrecherischen und Stupiden nachspüren, das sich in ihrer Sprache offenbart. Aber er sieht, daß das Buch nur das Symptom und damit ein Schemen bekämpft. «Schulung», «Einsatz», «Schicksal» sind Wörter, auf die wir nicht verzichten werden, auch wenn sie das Dritte Reich fetischisiert hat. Erst mit der Wortverbindung — «Mütterschulung», totaler Einsatz», «Heldenschicksal» — wird der Ungeist greifbar, im Grunde erst mit dem ganzen Satz. Es könnte ferner leicht die Hoffnung aufkommen, wer die gebrandmarkten Phrasen vermeide, beweise damit schon, daß er kein «Unmensch» sei. Ein solches Ausmerzungsverfahren hat keine Aussicht auf Erfolg, wie alle früheren puristischen Versuche. Goethe hat es ausgesprochen: «Die Muttersprache zugleich reinigen und bereichern ist das Geschäft der besten Köpfe; Reinigung ohne Bereicherung erweist sich öfters geistlos.»

(In diesem Zusammenhang ist ergänzend auf die über eine Beispielsammlung allerdings kaum hinausgehende, aber alarmierende Darstellung der «Deutschen Sprachspaltung» zwischen West und Ost von Richard Gaudig hinzuweisen, in den *Neuen deutschen Heften* 55. Das Thema ist aktuell; es geht dem Verfasser um den «geistig-politischen Abwehrkampf». Doch auch für den Jargon der SED gilt das zur Nazisprache von Michel Ausgeführte.)

Ernster nimmt Michel das Buch von Karl Korn «Sprache in der verwalteten Welt» (Frankfurt a. M. 1958), obgleich auch Korn nur diagnostiziert. Seine Prüfung des Umgangsdeutschen führte den Verfasser zur Erkenntnis, die «aufgeschwellte und zugleich entleerte, abstruse und zugleich konforme Sprache von heute» biete besser als je Hand zur Lüge, zu einer falschen Deckung von Gesagtem und Gemeintem, es sei die «Möglichkeit von Sprache» an sich bedroht. Michels Antwort ist nicht erschöpfend, aber realistisch. Wenn wir die Zwischenwelt der Verwaltung brauchen, können wir auch nicht darauf verzichten, sie sprachlich zu erfassen. Sie strikte auf ihren Funktionsbereich zu beschränken, scheint die einzige aussichtsreiche Abwehr gegen die «Sprache der verwalteten Welt».

Demselben Buch Karl Korns widmet Theodor W. Adorno in den *Neuen deutschen Heften* 60 eine scharfzüngige, aber ihren Anlaß wohl überbewertende «Reflexion auf die Sprache». Er eröffnet sie, an Schopenhauer und Karl Kraus anknüpfend, mit dem Wehruf, «hingerissen» sei die Sprache «in die Dynamik des anwachsenden Widerspruchs zwischen der Wahrheit, die zu sagen wäre, und dem Gebrauch der Mittel, die es verhindern, sie zu sagen». Aber er holt nicht aus zu jener Analyse des Zeitgeistes, auf die sich eine so allgemeine Behauptung stützen müßte.

Für alle drei erwähnten sprachkritischen Unternehmungen gilt der — als «Pferdefuß» — von Adorno selber zitierte Satz, wonach, sobald etwas *planend* für die Kultur geschieht, es dieser nicht mehr recht anschlägt.

*

Von der Problematik ausgehend, welche die genannten Arbeiten beherrscht, führt Hermann Weins Aufsatz «Die Sprache im Zeitalter des Berichts» in *Merkur* 135 weiter, da er einen Bereich abzugrenzen weiß, wo die Sprache unzerstörbar ist. Zuerst wird mit philosophischer Umsicht der geistesge-

schichtliche Augenblick bestimmt, welcher die heutige Sprachkrise heraufbeschwor. Damit ist Tieferes gemeint als die sprachschänderischen politischen Systeme. Wein knüpft bei Hegel an und dessen Satz: «Wir sehen... die Sprache als das Dasein des Geistes.» Er fragt: Wo ist, im Sinne Hegels, die Sprache unserer Zeit noch Offenbarung? Er stellt vorerst fest, daß die nur funktionelle, kommunikative Bericht-Sprache, welche nichts als einen Sachverhalt darstellt, notwendig sei in unserer «immer indirekter und vermittelter werdenden Sozial- und Arbeitswelt», stimmt aber mit Korn — ohne ihn zu nennen — darin überein, daß heute «Sprachkonvention» und «Sprachkonfektion» weit über den Bereich des Bericht-Gebrauches hinausgreifen. Eine von dieser «Verbetrieblichung» unberührte Gegensprache des Geistes gibt es offenbar nicht mehr. «Die Grenzen zwischen prosaischem Bericht und dichterischer Prosa, zwischen Sprache als Instrument und Sprache als Dasein des Geistes verwischen sich.» Dies gilt für die moderne Literatur *und* für die Philosophie. Mit Kants «Kritik aller spekulativen Theologie» (in der «Kritik der reinen Vernunft»), wo der theologischen Metaphysik die Sprachgemeinschaft mit der philosophischen aufgekündigt wird, begann nach Wein die «Selbstzerstörung der Philosophie», welche sich seither immer widerstandsloser dem naturwissenschaftlichen Denken und Sprechen in Sachverhalten unterwarf. Die Zwischenstadien der Bezweifelung des Offenbarungscharakters der Sprache werden mit Kierkegaard und Nietzsche nur gestreift. Als Endergebnis sieht Wein die Aufhebung der Philosophie durch Wittgenstein in dessen «Tractatus Logico-Philosophicus», den er zitiert: «Die Gesamtheit der wahren Sätze ist die gesamte Naturwissenschaft (oder die Gesamtheit der Naturwissenschaften). Die Philosophie ist keine der Naturwissenschaften... Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt, also Sätze der Naturwissenschaft — also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat.» Als letztes verbliebenes Betätigungsfeld der Philosophie bezeichnet die Schule von Oxford die Sprachkritik («analysis of ordinary language»), das philosophische Wörterbuch. Das Lexikon aber ist ja nichts als ein «Berichtsskelett», die totale Spracherfassung und -musterung. Also gibt es die Sprache als «Dasein des Geistes» auch in der Philosophie nicht mehr? Wein fragt: «Wohin flüchtet die Sprache vor dem Wörterbuch?» «Wo ist demgegenüber die schöpferische Sprache — wenn wir sie nicht auf dem heute gefährdeten Olymp prätentiöser und preziöser Sprache suchen?» Der Nachsatz scheint mir wichtig. Der Blick geht nach vorwärts. Wir dürfen uns nicht auf das Erbe berufen.

Jetzt folgt — überraschend — Weins dem modischen Kulturpessimismus zuwiderlaufende, unsentimentale aber hoffnungsvolle Antwort. Wenn der Bericht ein Minimum und die Offenbarung ein Maximum sprachlicher Möglichkeit darstellt und jenes uns nicht genügt und dieses uns versagt ist, dann — sagt Wein — bleibe immer noch die «Unterwelt» der Sprache, ein «Reich des unscheinbar und unverwüstlich keimenden Worts». Es gelte, nach dem zu fahnden, was den Berichten entgeht, was jenseits der Berichtsprache «ein eigenes Dasein und Element erreicht» und ihr Schema «souverän verachten» oder es ironisieren kann. Was ist damit gemeint? Wein führt Aussprüche einfacher Leute an, die als «Verdichtungen» in keinerlei erfaßbarem Dienst stehen, ihren Anlaß bei weitem übersteigen. Ich zitiere den einen:

Zur kranken Bäuerin im oberbayerischen Dorf sagt der Kaplan sein wiederholbares Sprüchlein: «Jetzt kommt der Frühling, jetzt geht's wieder aufwärts.» Die Antwort — sagt Wein — kommt von einem anderen Stern: «G'storbn werd.»

Wein interpretiert: «Das Passiv wendet die Verlegenheitsrede. Es besiegelt ebensowohl Trostlosigkeit wie Nichttrostbedürftigkeit. Die Schmucklosigkeit dieses Passivs ist die kleine Ewigkeit, erhaben über Klage und Subjektivität. — Hier ist Sprache das Uner-

wartete und Gesteigerte — das Wendende. ...Der Bericht wird übertroffen, geschlagen, entbehrlich gemacht. Solche prätentionslos vollendeten Verdichtungen einer Situation gehören zu dem wenigen, ...das sich nie statistisch wird erfassen lassen.»

Wein deutet damit an, in welcher Richtung zu suchen, zu horchen sei. Die Richtigkeit seiner These ist nicht im eigentlichen Sinne zu beweisen, und trotzdem — sein Instinkt für das Spontane und Echte macht seine Hoffnung glaubhaft. Das zitierte Diktum läßt sich wiedergeben, aber nicht wiederholen, nicht noch einmal gebrauchen und damit auch nicht *ver*brauchen; es ist ein Stück «schöpferische Sprache», denn es «wendet» die Situation durch ein «Sich-Loslösen-von-der-Situation». Diese Überlegenheit der Sprache, welche ihr bleibt, obwohl oder gerade weil sie sich aller Größe und allen Glanzes begibt, zeigt Wein am Beispiel Kafkas, und damit führt er dorthin, wo er enden will: bei der Dichtung. Er stimmt überein mit Emrich. Es geht für ihn im Werk Kafkas zuhöchst und zuletzt um Freiheit, und er sieht sie sprachlich erreicht durch die Inversion (nicht etwa Persiflage), durch die Aufhebung des Berichts. Er stellt fest: «Das Inhaltliche, der außersprachliche Stoff des Berichts, entzieht sich bei Kafka eben *in der* und *durch die* minutiöse Aufzeichnung. Wir bleiben im Element der Sprache, weil wir nicht genau sagen können, was der Fall ist; weil wir die Akten nicht außersprachlich schließen können.»

Wein wagt es, Hegels Wort vom «Dasein des Geistes» als für Kafkas Sprache gültig zu erklären. Kafka schrieb: «Zwei Möglichkeiten: sich unendlich klein machen oder es sein. Das zweite ist Vollendung, also Untätigkeit, das erste Beginn, also Tat.» Hier wird in freier Selbsteinschränkung auf das brüchig gewordene Prätentiöse und Preziöse verzichtet, und Wein sieht darin die Erfüllung eines der letzten Sätze aus Hegels «Phänomenologie»: «Dieses Entlassen (des Geistes) aus der Form seines Selbst ist die höchste Freiheit und Sicherheit seines Wissens von sich.»

Nicht weil Kafka zum Hüter der Freiheit der Sprache erhoben wird, ist Weins Gedankengang so überzeugend und beglückend. Er ist es für jeden, der heute noch Geschriebenes findet, das er Dichtung nennen muß. Wein nennt sein Vertrauen in den Dichter als Finder und Verkünder jener nicht zu verfremdenden, weil keinem Sachverhalt dienstbaren Sprache eine «consolatio philosophiae inmitten einer Panikstimmung» und stellt fest: «Im Sinne eines nüchternen Humanismus von heute ist dieses Minimum ein Maximum.» Das wissen andere. Heidegger ist bei den Dichtern eingekehrt, die Logistik bei den Mathematikern. Auch Gottfried Benn hat diagnostiziert: «Es ist heute tatsächlich so, es gibt nur zwei verbale Transzendenzen: die mathematischen Lehrsätze und das Wort als Kunst.» Eine Krise, aber keine Katastrophe. Wein kann sich auf den wohl nicht der Schönfärberei zu bezichtigenden Künder unseres Zeitalters berufen: Zur Wegschaffung der «vielen falschen Großartigkeit» — sagt Nietzsche in der «Morgenröte» — gehöre auch, «die Welt nicht disharmonischer sehen zu wollen, als sie ist»!

Martin Stern

Lettre de Suisse romande

Au soir de ce merveilleux été, à l'heure où nous reprenons nos quartiers d'hiver, notre pensée se tourne vers les hauteurs. Tandis que les villes se vidaient, le plus humble des petits chalets de nos montagnes accueillait pour quelques semaines des estivants affamés de silence, d'air pur, de nuits tranquilles. Aura-t-on jamais vu tant de voitures sur nos

routes, et particulièrement tant de voitures portant des «plaques» étrangères? Ces coins jadis perdus où se rencontraient seuls, de loin en loin, un chasseur et un berger, deviennent des promenades publiques. Je me trouvais, un après midi, sur la terrasse d'une cabane, à deux mille cinq cents mètres d'altitude, là même où l'on ne s'attendait à voir que quelques rares alpinistes. En une heure, il y passa plus de trois cents personnes...

Existe-t-il encore au monde quelque île déserte? Sur quel rocher vertigineux iront se réfugier demain ceux qui désirent trouver la solitude? Les fonds sous-marins eux-mêmes seront bientôt encombrés. Que les savants nous fournissent avant peu des plateformes aériennes afin que nous puissions nous isoler dans les nuages!

Voilà pourquoi les Sédunois qui doutaient de la réussite financière de leur spectacle «Son et lumière» se seront trompés: le succès dépasse les espérances les plus optimistes. Il y a tant de voyageurs sur les routes, tant d'hôtes dans nos *stations*, qu'un spectacle de plein air, s'il est attachant, attire la foule. Chaque soir, c'est plus de mille personnes qui se sont relayées, en août, entre Valère et Tourbillon, pour voir et entendre, pour voir les jeux féeriques des lumières, entendre un récit que la musique enveloppe. Mille personnes, chaque soir, des Français, surtout, on s'en doute, à cause de la langue, mais aussi des Belges, des Anglais, des Allemands, des Italiens, prenant contact avec notre histoire, découvrant les beautés architecturales de nos monuments. Faut-il dire que pour une fois la Suisse se sera révélée à ses hôtes sous un autre aspect que celui de ses fromageries, de ses magasins de montres, de ses portiers d'hôtels?

Ajoutons, à ce propos, qu'il est des Valaisans qui ne gardent pas un très bon souvenir de l'attitude de tels pontifes de Bâle ou de Coire. Une fois de plus, il aura fallu que des pédants alémaniques nous fassent la leçon, nous accusant de sacrilège parce que nous mettions en valeur, par un éclairage approprié, quelques témoins de notre passé. Versailles et le Parthénon, Chambord et Vézelay n'étaient pas pour ces tousseux d'un autre âge une référence. Nous ne comprenions rien à nos richesses; nous étions des Barbares de la plus stricte observance parce que nous avions l'ambition de faire connaître l'un des paysages les plus attachants du monde à des hôtes d'habitude trop pressés que nous invitions à s'asseoir un moment parmi nous, à qui nous proposions un instant de communion avec notre passé. Comme nous ne savions pas que nous fussions sous tutelle nous avons passé outre et nous avons bien fait.

On a tant parlé de notre fameux *malaise* qu'il est peut-être bon de le dire ici: il serait souhaitable qu'un peu de pudeur modère les élans pédagogiques et moralisants de certains docteurs qui nous mèneraient volontiers en laisse si nous ne prenions soin de notre liberté. On a tendance, en certains milieux, à nous considérer comme des régions sous-developpées, inconscientes de leurs richesses. Je me demande quelle aurait été la réaction des Zurichois si tels professeurs de Sion s'étaient élevés contre la restauration du Fraumünster... J'imagine qu'on nous aurait envoyés faire une promenade du côté de Malévoz. C'eût été raison. Nous prions nos censeurs de s'aérer un peu.

Pour nous, nous aurons eu la joie de révéler à nos hôtes d'un soir ce que nous avons de plus remarquable à montrer. Ce Tourbillon, qui ne semble plus que ruines, s'est mis à vivre, chaque nuit, d'une vie fabuleuse. Tantôt bas, trapu, allongé, menaçant; tantôt jeté dans le ciel par la lumière, aérien, splendide; tantôt, même, frémissant sous une dentelle de clarté comme une construction de rêve, il a révélé tour à tour sa beauté, son élégance, sa massive grandeur et la légèreté de ses tours cependant que Valère lui donnait la réplique et que la petite chapelle à la voix divine arbitrait leurs conflits. Des milliers de témoignages, venant de partout, nous assurent que nous ne nous sommes pas trompés; si nous voulons que nos monuments gardent tout leur prestige, il nous faut leur

rendre une vie qui chaque jour, un peu plus, s'éloigne de leurs murailles.

A l'autre extrémité de la Suisse romande, les séparatistes jurassiens ont connu la plus cruelle déception. La votation du 5 juillet leur a été nettement défavorable. Une majorité de près de 1200 voix s'est exprimée en faveur de la situation actuelle, rejetant donc l'idée de la création d'un nouveau canton suisse. Le pays tout entier a pris acte de ce vote.

On pensait, un peu partout, que ces résultats, tout de même assez nets, ramèneraient la paix entre le lac de Bienne et les avancées de Bâle. Hélas! Il n'en est rien. On peut même craindre que le contraire soit en train de se produire. — Le sens du vote est faussé, disent les ennemis de Berne, parce que ces 1200 voix représentent les voix des alémaniques installés dans les villages et les villes d'expression française. Par conséquent, cette réponse ne signifie rien. Organisons une consultation sur un autre plan: demandons à tous les Jurassiens, y compris à ceux qui habitent hors du canton, mais aux Jurassiens seuls, ce qu'ils en pensent et l'on verra bien quelle sera leur attitude... Ainsi, rien n'est apaisé de ces querelles qui durent depuis plus de dix ans et qui paralysent, partiellement du moins, toute activité vraiment créatrice dans cette région de notre pays.

Puisque nous en sommes aux querelles, signalons encore celle qui s'allume, de part et d'autre de la Sarine, à propos de pétrole.

On sait que le percement, en voie d'éxécution, du Saint-Bernard, a posé la question d'un oléoduc qui transporterait les huiles non raffinées de Gêne dans le plaine du Rhône. Une société italo-suisse a déjà acheté des terrains dans la région Aigle-Collombey pour y installer ses usines.

Fureur du côté des trusts et des grandes concentrations économiques qui se sentent menacés dans leurs intérêts. Qui l'emportera de ces entreprises dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles ne sont neutres ni les unes ni les autres. Déjà, les Romands se cabrent. De quel droit vient-on les empêcher de réaliser un projet des plus utiles? Et de se plaindre de la tutelle économique que les grands financiers des bords de la Limmat et du Rhin voudraient leur imposer.

Sur ce point, je pense que Lausanne et Genève se rencontrent. En revanche, de quel œil noir ne se regardent-elles pas dès que l'on parle de télévision?

On sait que Genève eut le grand mérite de monter à ses frais les premières installations émettrices de Suisse romande. Si, depuis quelques années, des milliers de spectateurs peuvent capter des programmes imagés jusque dans nos vallées, c'est bien à l'esprit d'entreprise des Genevois que nous le devons. Or, aujourd'hui, la capitale vaudoise réclame pour elle la construction du studio définitif.

A la place de nos amis genevois, nous montrerions aussi les dents. Il est bien exact que Lausanne occupe une situation géographique plus centrale et qu'à ce croisement de routes et de voies ferrées où elle se trouve elle fait mieux figure de «centre romand» que sa rivale du bout du lac. Mais Genève tire de sa qualité de ville internationale un prestige qu'aucune autre ville ne possède. Les dernières grandes conférences indiquent bien qu'on ne saurait l'ignorer dans la répartition de nos stations émettrices.

Alors, l'homme de la rue se demande si un arrangement ne pourrait pas intervenir. Deux studios de radio n'est-ce pas beaucoup pour une province d'un million d'habitants? Que Lausanne garde donc la radio! Genève lui cèderait une sorte d'exclusivité dans ce domaine. Et Lausanne renoncerait à la télévision... C'est probablement trop simple pour qu'on puisse s'arrêter à ce partage qui nous semble, à nous qui n'avons aucune revendication à faire valoir, assez logique.

Lausanne, rêvant au succès de son exposition nationale, s'efforce de sauver l'aspect de son vieil Ouchy. Quelle tentation pour les spéculateurs de haut vol que ces merveilleuses rives du lac! Est-il tolérable qu'on y maintienne des maisons basses, de peu de rapport, quand on pourrait y bâtir des maisons-tours?... Un mécène, qui se trouve être,

comme par miracle, un artiste, aurait trouvé, nous dit-on, l'argent nécessaire pour étouffer les projets ravageurs. Qu'il en soit remercié au nom des humbles piétons de passage que nous sommes! Grâce à lui, nous continuerons d'aimer ce port un peu vieillot où, dans les temps lointains de notre école de recrues, nous allions rêver à des aventures qui ne se sont jamais produites.

C'est au bord du Léman, à Glérolles, qu'un romancier, Georges Borgeaud, situe l'action de son second roman: *La Vaisselle des Evêques* (Gallimard).

Georges Borgeaud est d'origine valaisanne; il vit à Paris depuis longtemps. Peu après la guerre, il s'est fait connaître par une évocation de son enfance et de son adolescence; *Le Préau* lui valut le prix des critiques. C'était un glorieux départ.

Sept ou huit ans plus tard, voici le second livre. On le remarque, notre compatriote n'est pas pressé. Il se met tard en route, comme Rousseau, et ne hâte rien pour rattraper les saisons passées. Il a raison, sans doute. Le temps ne fait rien à l'affaire, comme l'affirmait l'auteur du *Tartuffe*. Question de tempérament.

Cette *Vaiselle des Evêques*, au titre curieux, est une «suite», en quelque sorte, du *Préau*. On nous permetta de le regretter. Nous eussions souhaité que l'auteur trouvât un ton nouveau, un sujet pris hors de son expérience immédiate, pour ce second livre. Il n'en a rien fait, romançant à peine des souvenirs où les gens informés découvrent autant de visages connus que le livre propose de personnages. On souhaiterait à l'auteur plus d'audace et une véritable aventure créatrice.

Il n'en reste pas moins que cette œuvre est écrite dans une langue très limpide, sans enflure, un peu grise. Les notations du peintre y sont particulièrement attachantes. Borgeaud est extrêmement attentif aux paysages, aux changements des lumières sur les choses, aux reflets de l'eau et du ciel, C'est la meilleure part de son talent.

Quant au titre, il répond à une légende: La vaisselle d'argent volée à des évêques du diocèse fut jetée dans le lac, là même où se déroule l'action du récit. On la voit, de loin en loin, par temps très calme. Ainsi en est-il de nos espoirs, de nos rêves... Il arrive qu'ils se matérialisent...

Les poètes, en cet été de lumière, nous ont parlé du ciel, des arbres, de l'eau. C'est le cas de Jacques Chessex, l'un des plus doués de nos jeunes écrivains. On suit avec sympathie cette œuvre qui se place dans le voisinage de celle de Gustave Roud et de Philippe Jaccotet. Après la grande entreprise créatrice de Ramuz, voici les décantations minutieuses, les subtiles réflexions et la recherche d'une forme cristalline. Au retour vers le primitivisme répond ici l'art de la miniature.

Est-ce pour échapper à la dentelle que Gaston Cherpillod prend le chemin d'une œuvre plus populaire, plus directe? Son mince recueil, *Plein Siècle*, nous rappelle Aragon, l'Aragon des années de guerre. Même souci d'être entendu des foules et d'exprimer le réalisme du monde ouvrier. Entendu des foules? Il ne le sera guère car la poésie s'enrobe de trop de précaution. Il faudra que ce jeune poète choisisse.

Déjà, sa voix se distingue des autres voix. Et c'est un bien bon signe.

Maurice Zermatten