

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 40 (1960-1961)
Heft: 11

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: 18.02.2026

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

UMSCHAU

LONDONER THEATERBRIEF

Seit Monaten laufen vor stets ausverkauften Häusern zwei Stücke, die beide in ihrer Art vollendet und trotzdem so verschieden sind wie Fisch und Vogel. Daß diese beiden Stücke noch immer mit Recht als das Beste angesehen werden, was der Londoner Spielplan bietet, läßt den Schluß zu, daß jener Generationskonflikt zwischen der «gefälligen alten» und der «anstößigen neuen» Dramatikschule, der seit etwa zwei Jahren auf den englischen Bühnen und im Publikum wie unter den Kritikern ausgetragen wird, endet, sobald das Theater seine eigentliche Qualität erreicht, sobald es nicht bloß Spiegelung der Wirklichkeit ist, sondern das Leben überhöht. Das eine Stück, unter der Voraussetzung geschrieben, daß das Theater ein Tempel des Weinens und Lachens sei, ist *Ross* vom 50jährigen *Terence Rattigan*, dem Zeitgenossen der *Somerset Maughams*, *Noel Cowards* und *J. B. Priestleys*. Das andere Stück, unter der Voraussetzung geschrieben, daß die Bühne ein Labor für intellektuelle Experimente sei, ist *The Caretaker* vom 30jährigen *Harold Pinter*, dem Zeitgenossen der *Arnold Weskers*, *Willis Halls*, *H. F. Simpsons*.

Terence Rattigan, der unübertroffene Altmäister in der souveränen Handhabung der dramatischen Mittel — sei es der große dramaturgische Aufbau, seien es die kleinen effektsicheren Tricks —, nennt sein Stück ein «dramatisches Porträt». Es ist das Porträt des Soldaten der «Royal Air Force» *Ross*, alias Oberst *Thomas Edward Lawrence*, alias «Lawrence of Arabia». Rattigan hat seine Hausarbeit geleistet, das Material aufgearbeitet, die Probleme in der Bibliothek gelöst, und er präsentiert auf der Bühne in einer impressionistischen Szenenfolge nur die Resultate. *T. E. Lawrence*, der für manche Intellektuelle im deutschsprachigen Gebiet eine hamletische Gestalt, eine Art englischer

Ernst Jünger, ein Versucher seiner selbst gewesen ist, wird von den Engländern gewöhnlich nüchterner interpretiert: entweder als «Königmacher» oder als «Scharlatan». Auch Rattigans Interpretation ist englisch in ihrer Einfachheit. Indes, sie ist zwingend, sie ist folgerichtig im gegebenen Kontext. Das Stück beginnt in den dreißiger Jahren in einer Kaserne der «Royal Air Force», in der Oberst *Lawrence*, als gesichtsloser, unbekannter Rekrut *Ross* unter anderen Rekruten, nur noch eine Nummer sein will. Es blendet dann, im Traum des Malariakranken, zurück auf die Jahre des ersten Weltkrieges, in denen *T. E. Lawrence* den «Aufstand in der Wüste» schürte, dann für die Verfolgung britischer Interessen gegen die Türken eingespannt wurde und schließlich in Damaskus einzog. Das Stück endet wiederum in der Kaserne, nachdem *Lawrence* in seiner selbstgewählten Anonymität aufgestöbert worden ist und «Soldat *Ross*» in eine andere Anonymität, in die des «Soldaten *Shaw*», ausweicht. Rattigan hält sich an die historischen Tatsachen, die allerdings längst von dem Mythos des vielgesichtigen *Lawrence* umrankt sind. Er baut das Rätsel dieser Existenz nicht von innen her auf, sondern hält sich an die verschiedenen, sehr unterschiedlichen Spiegelungen der Figur in den Augen ihrer Zeitgenossen. Mittelpunkt — und damit die dramatische Krise — bildet eine Szene, in der ein türkischer Distriktkommandeur den gefangenen *Lawrence* mißhandelt, vergewaltigt läßt und damit den Willen, den Panzer seines Gegners bricht. Die Indizien, die dafür sprechen, daß der «Königmacher» homosexuell gewesen sei, erhalten damit eine zentrale Bedeutung. *Lawrence* wird von *Sir Alec Guinness*, der nach längerer Abwesenheit auf eine Londoner Bühne zurückgekehrt ist, so treffend gespielt, daß man sich fragen möchte, ob das Stück ohne diesen scheuen, ver-

kapselten, sportlichen, kleinen, strohblonden Lawrence mit dem schleppenden Gang lebensfähig sein wird. Glen Byam Shaw, der Regisseur, hat die schauspielerischen Effekte in diesem Stück mit 22 Rollen und vielen Szenenwechseln weidlich ausgenützt, und der «Zar» unter den Londoner Theaterdirektoren, Beaumont, hat im Haymarket Theatre den beträchtlichen finanziellen Einsatz gewagt. Dadurch ist eine durchperfektionierte, rundum polierte und trotzdem wesentliche Aufführung entstanden, die eine sehr lange Lebensdauer haben wird.

Mit diesem pastos gemalten Porträt verglichen, ist *Harold Pinters The Caretaker* im Duchess Theatre ein Drama ohne Handlung. Eines seiner Themen ist die Kommunikationsschwierigkeit. Es spielt in der Zone der Vagabunden, der Bodenlosen, der schwimmenden Existzen. Es ist jedoch nicht etwa symbolträchtig. Der Zuschauer hat nicht zu erraten, auf welchen Godot gewartet wird. Obschon Beckett, Ionesco, Kafka in Pinters Bibliothek stehen werden, ist er nicht einer ihrer Epigonen. Das Stück, von dem sich der Bedeutungsgehalt nicht abschälen läßt, ist realistisch angelegt, prall mit Leben gefüllt. Der gelernte Schauspieler in Pinter kam dabei dem Autor, dem 30jährigen Schneiderssohn aus dem Londoner Eastend, zu Hilfe. Das Inhaltliche ist banal, fast belanglos. In sein kleines, verwahrlostes Zimmer nimmt ein junger, gehemmter Mann einen Vagabunden auf, und er bietet ihm die Hausmeisterstelle in dem verfallenen Gebäude an. Der Bruder des jungen Mannes, dem der Vagabund zunächst verdächtig vorkommt, bietet dem seltsamen Clochard ebenfalls die Hausmeisterstelle an. Später wird dieser Vagabund, der sich in dem Zimmer breit macht, von ihm Besitz ergreift, arrogant wird, von den beiden Brüdern hinausgeworfen. Das Stück lebt vom Dialog her. Im Dialog enthüllen und spiegeln sich die drei Figuren, in einem Dialog voller Mißverständnisse, Andeutungen, Zwischentönen, in dem aneinander vorbeigeredet wird. Dieser Dialog ist nach der eigenartigen Logik des Straßengeplauders konstruiert. Es wird nicht über die Attribute des zeitgenössischen Lebens sinniert, sie werden auch nicht demon-

striert. Pinter hat vielmehr wie ein logischer Positivist die Alltagssprache zerlegt und dann zu einer alltäglich wirkenden Kunstsprache zusammengesetzt. Die Betroffenheit — oder das Gelächter — des Zuschauers ergeben sich dann, wenn er merkt, daß diese Maschine, in der die Zahnräder nicht ineinander greifen, sich doch bewegt. Die Figuren seien, so hat es ein englischer Kritiker treffend formuliert, «einbalsamiert in ihrer Sprache». Auch der «Hausmeister» wird von einem großen Schauspieler getragen, von Donald Pleasance, der den dämonischen, gierigen, hämischen und doch alltäglichen Vagabunden spielt, und der mit dieser Leistung unter die wenigen Großen der englischen Bühne aufgerückt ist. Pinter, der nur generationsmäßig zu der Gruppe der jungen Realisten gehört, ist es am ehesten gelungen, aus der anfänglichen Freude am Entdecken der einfachen, wirklichen Leute etwas zu machen. Auf den Bühnen des «Royal Court Theatre» und des Ostlondoner «Theatre Royal» wird diese Entdeckung der unteren Mittelklasse oder der Arbeiterklasse weiterhin kultiviert, als habe das soziale Drama als solches bereits einen Tugendwert. Mehrere «Küchen»-Stücke sind im letzten halben Jahr uraufgeführt — und gepriesen worden. *Sparrers Can't Sing* von Stephen Lewis: ein nahezu komödiantisches Mosaikbild der Arbeiterklasse im Ostlondoner Quartier Stepney. In *Progress to the Park* von Alun Owens, einem hervorragenden Fernsehautor, wird die Arbeiterklasse in Liverpool geschildert. Auch *Billy Liar* von Keith Waterhouse und *Willis Hall* gehört in diese Reihe: das Dilemma eines jungen Arbeiters, der nichtige Ausflüchte und halbe Wahrheiten liebt, dann ein Lügengewebe spinnt, tagträumt, sich verheddert und dann nicht mehr die Kraft aufbringt, der elterlichen, kleinbürgerlichen «guten Stube» zu entkommen. Auch das Ende der Trilogie von Arnold Wesker ist in diesem Zusammenhang zu nennen, in der die Arbeiterklasse, sozialistische Ideologie, aber auch Klischees, die vor einigen Jahren noch das Bühnensein der oberen Mittelklasse erleichterten, ihre Rollen spielten.

Diese Stücke, teilweise interessant, oft

sehr gut gemacht, gelegentlich mit einer versteckten «Botschaft», dürfen zweifelsohne nicht alle in einen Topf geworfen werden. Sie haben jedoch das gemeinsam, daß sie die soziologische Bestandsaufnahme fortsetzen, die in einem «Lande ohne Soziologie» sehr nützlich ist. Sie sind Stilübungen in der endlosen «Comédie humaine», im Naturalismus der unteren Hälfte des englischen Volkes, in seinen Verhaltensformen, seinen Motivierungen, seinen Hintergründen. Und doch wird mancher Theaterbesucher diese Aufführungen mit dem Eindruck verlassen, daß er der Entdeckung von Selbstverständlichkeiten beigewohnt habe, die als solche so wenig bedeuten, wie gelegentlich die Resultate der empirischen Sozialforschung. Sie berichten das Naheliegende.

Interessant war auch *Mr. Burke, M. P.* von *Gerald Frow* im neuen, rührig geleiteten «Mermaid Theatre». Mr. Burke, der mit Hilfe gerissener Werbespezialisten ins Unterhaus gewählt wird, ist — ein Affe. Das Stück ist eine oberflächliche, zeitkritische Posse über Macht und Ohnmacht des «PRO», des «Public Relations Officer», der in zunehmendem Maße auch in die englische Tagespolitik eingreift und der es versteht, verkaufbar zu machen, was bislang für unveräußerliche Werte gehalten wurde. Sehr interessant ist

eine Inszenierung von *Romeo und Julia* im «Old Vic», für die der Italiener Franco Zeffirelli engagiert worden war. Die Inszenierung bestach durch die realistische Charakterisierung der Gestalten; der italienische Regisseur sah *Shakespeares* Verona mit jenen scharfen Augen, mit denen die Taugenichtse in dem Film «I Vitelloni» beobachtet worden waren.

Für das gesamte Londoner Theaterleben ist wahrscheinlich ein Ereignis von weitreichender Bedeutung: Peter Hall, dem 30jährigen Direktor des Shakespeare «Memorial Theatre» in Stratford, ist es gelungen, in London einen «Brückenkopf» zu bilden. Er hat das «Aldwych Theatre» übernommen, in dem bis dahin allzu oft nichtige Possen die Bühne gefüllt hatten. Dieses Theater wird fortan Stratfords «zweites Haus», mit wechselndem Spielplan und ständigem Ensemble sein. Es kann der Kern jenes «Nationaltheaters» werden, von dem seit Jahrzehnten geträumt wird. Die Subventionierung des «Aldwych Theatre» besteht zunächst darin, daß das ständige Ensemble für Gagen spielt, die nur ein Geringes von den außerordentlich hohen Gagen sein können, die in den kommerziell geführten Londoner Westend-Theatern verdient werden.

Alfred Schüler

MUSIK IN DEN USA

Musik und Politik

In den letzten drei Jahren ist die Frage, ob Musik einen wohlütigen Einfluß auf Politik ausüben könne, in verschiedensten Versionen immer wieder zur Diskussion gestellt worden. Man trifft auf sie in den Verlautbarungen der um den kulturellen Austausch zwischen den Ländern bemühten Stellen der Bundesverwaltung in Washington, in Ansprachen an politischen und beruflichen Tagungen und in Zeitschriften und Zeitungen. Ausgangspunkt sind meist die in diesen Jahren mit Staatssubventionen richtig in Gang gekommenen Austausch-Gastspiele russi-

scher und amerikanischer Truppen und einzelner Künstler. Zwei traditionelle amerikanische Haltungen treten da in innern Widerstreit. Auf der einen Seite steht der (gelegentlich etwas illusionäre) Idealismus, der vom andern immer das Beste annehmen möchte und sich also von diesem Austausch einen wahrhaften moralischen Gewinn verspricht. Auf der andern Seite steht die traditionelle amerikanische Abneigung gegen staatliche Unterstützung der Kultur. Das etwas prekäre Gleichgewicht zwischen diesen beiden Kräften wird leicht durch eine neue politische Drohung oder auch durch den sensationellen Erfolg eines russischen Künstlers

zeitweise in Frage gestellt. Denn da scheint es plötzlich, daß entweder der künstlerische Austausch überhaupt nichts nütze, oder daß er viel zu begrenzt sei, um die Fülle amerikanischer Talente richtig in die Waagschale werfen zu können.

Immerhin sind seit 1953, als das amerikanische Staatsdepartement den Austausch von «Spezialisten» auf Musiker ausdehnte, eine ansehnliche Zahl der besten amerikanischen Musiker in Rußland und andern Oststaaten gewesen, unter ihnen die Komponisten Roy Harris, Peter Mennin, Roger Sessions und Aaron Copland, der eben seinen sechzigsten Geburtstag feiert. Der jüngste unter ihnen, Lukas Foss, eben aus Rußland zurückgekehrt, hat kürzlich in einem nüchternen Artikel in der Saturday Review, die rein *künstlerische* Bedeutung des Austausches betonend, die Frage des Wertes auf die richtige Ebene gehoben. Immerhin bleibt die Frage offen, wie sehr momentane Begeisterung das echte künstlerische Verstehen fördert. Die Konzerte, die das Philadelphia Orchestra und das New York Philharmonic Orchestra in Rußland gaben, sollen, was den akustischen Applaus betrifft, die größten Erfolge der Orchester gewesen sein. Das Ballett des Bolschoi-Theaters wurde in New York auf den Händen getragen. Es zeigt sich wieder einmal, daß diese Kunstformen vermöge ihrer großen und einmaligen Hörerschaft eine unvergleichliche Art kultureller Massenbegeisterung herbeiführen können. So stellt sich nun heraus, daß, an Publizität gemessen, der Austausch *musikalischer* Solisten und Truppen bei weitem die erfolgreichsten waren, und das Staatsdepartement hat im Augenblick, wo kommunistische Truppen in Laos einmarschieren, nicht die mindeste Absicht, auf sie zu verzichten...

In den vergangenen Monaten war es der russische Meisterpianist Sviatoslav Richter, der das amerikanische Festland im Sturm nahm — und berechtigterweise, denn er stellte sich (an dem einen Konzert, das der Schreibende hörte) als ein Pianist von unerhörter Disziplin, Kraft und Kultur vor. New York besonders, diese Stadt voller Anregungen und Möglichkeiten, aber geringer künstlerischer Stabilität, schien für einige Wochen

(in Musik) nur auf Richter zu hören, und der Künstler brachte es fertig, mehrere Abende hintereinander Carnegie Hall bis auf den letzten Platz zu füllen.

Carnegie Hall — wie das neueste Märchen aus dem dicken Wald privater Finanzinteressen und öffentlicher Rechtsgriffe hört sich die Geschichte der endgültigen Aufgabe, des unmittelbar bevorstehenden Abbruchs und der quasi-mirakulösen Rettung dieses altehrwürdigen, riesigen Konzertsaales in New York an. Das New York Philharmonic Orchestra, das in seiner mehr als hundertjährigen Geschichte nie ernstlich an den Kauf «seines» Konzertsaals gedacht hatte, sah in den letzten Jahren mit starrem Schrecken dem Willen des Eigentümers entgegen, das Haus aus Profitgründen abreißen zu lassen. Lincoln Center, der gigantische Theater-Ausstellung-Konzertsaal-Komplex, ist noch in den frühen Stadien seines Baues. Gastierende Orchester hatten bereits Schulhausaulen gemietet, die Kulturspalten der Zeitungen überboten sich in Sarkasmus und Wehklagen, und es schien, wie wenn New York für zwei oder drei Jahre (bis zur Einweihung des Lincoln Center) eine musikalische Provinzstadt werden müßte. Dann gelang einer Gruppe von Künstlern, geführt vom Violinisten Isaac Stern, das scheinbar Unmögliche: eine Geldsammlung authentisch amerikanischen Ausmaßes wurde mit einer Offensive im Parlament des Staates New York verbunden, das Gesetzesänderungen sozusagen über Nacht annahm, die der Stadt New York die Übernahme der Halle ermöglichte. Die unbedingt notwendigen Reparaturen wurden mit dem gesammelten Geld und zum Teil von der Arbeiterschaft durchgeführt, die für den Abbruch bereitstand. Einige Wochen nach dem festgesetzten Datum des Abbruchs stand Stern als erster Solist der Saison in der strahlend neu ausgestatteten Carnegie Hall, umtobt vom Applaus der New Yorker.

Amerikanische Oper

Es gibt in den USA gegenwärtig drei ziemlich deutlich voneinander verschiedene Opern-Repertoires. Das eine ist das der Standard-Opern (von Mozart bis Bergs «Woz-

zeck», mit großer Betonung von Verdi und Puccini), die an der Metropolitan Opera in New York fast ausschließlich gepflegt werden und den Rückgrat der kurzfristigen Saison in größeren Städten bilden. Das zweite ist das der Kammeroper alter, das heißt meist barocker, und neuer Lese, wie sie namentlich an den vielen College- und Universitätstheatern geprobt und gespielt wird. Das dritte Repertoire ist das der «American Opera», die — obschon sie stilistisch auf dem Verismo von 1900 beruht — hier als eine Art amerikanischen Eigentums betrachtet wird. Sie ist es vom Sujet aus: sie holt ihre Stories meist aus der amerikanischen Geschichte, vorzugsweise der Pionierzeit, dem Puritanismus oder andern religiösen Strömungen der amerikanischen Frühzeit. Man kann auf diese Stücke als freie Kopien von Puccinis «La fanciulla del West» hinabschauen und feststellen, daß sie eine jener amerikanischen Stilverspätungen darstellen, die jedem künstlerischen Verdienst von vornherein den Riegel stoßen. Lernt man aber die besten dieser Opern richtig kennen (etwa Carlisle Floyds «Susannah» von 1955), so stellt man fest, daß sie einige Qualitäten spätromantischer Musik bewahrt haben, die seither selten geworden sind: große Gesanglichkeit (die nicht unbedingt auf Sentimentalität aus ist), enorme klangliche Farbigkeit, gutes dramaturgisches Handwerk und die Bereitschaft, vom durchschnittlichen Musikliebhaber verstanden und genossen zu werden. Musikalische Esoterik, die es in den USA fast ebenso gibt wie in Donaueschingen, Darmstadt oder Venedig, ist also nicht ihre Sache. Diese Opern sind denn

auch für Verbreitung durch die Television bestimmt, wenn sie nicht ausgesprochen als «TV-Opern» konzipiert worden sind. Neben Werken mit unannehbaren künstlerischen Kompromissen trifft man gelegentlich auf Kostbarkeiten. Wir denken etwa an die kürzlich vom NBC-Television-Operntheater gegebene Oper «Deseret» von Leonard Kastle, einem fast unbekannten jüngeren Komponisten. Die Geschichte spielt in der Mormonengemeinde des amerikanischen Westens zur Zeit der Besiedlung und enthält als dramatischen Kern den innern Konflikt eines Mormonenmädchen, das nicht aus religiöser Pflicht die fünfundzwanzigste Frau eines älteren Mannes, sondern aus Liebe die einzige Frau eines gewöhnlichen Christen werden möchte. Die Premiere dieser Oper wurde an der Television gegeben, und sie nahm so ausgesprochen auf die Gegebenheiten des Bildschirms und der Klangübertragung Rücksicht, daß sie auf einer öffentlichen Opernbühne wohl bedeutend weniger vorteilhaft wirken würde. Diese Oper überzeugte sofort durch die innere Kongruenz der Mittel und des Themas und dürfte wohl zu einem beliebten TV-Stück werden. Man kann schon heute sagen, daß in den USA bedeutend mehr Leute die Oper als Kunstform von der Television als von der Opernbühne kennen. Während öffentliche Opernvorstellungen wahrscheinlich immer spärlich sein werden, verspricht die Televisionsoper von der schnellen Entwicklung der Technik der Übertragung zu profitieren. Hoffen wir, daß auch das künstlerische Wachstum Schritt zu halten vermag!

Andres Briner

SPRACHE UND KULTUR

34. Ferienkurs der Stiftung Lucerna

Im Jahre 1924 gründete der damals 80jährige Luzerner Emil Sidler-Brunner die Stiftung Lucerna, die seit 1927 alljährlich einen Ferienkurs über ein Thema von geisteswissenschaftlichem Interesse durchführt. Die ersten Kurse galten dem Problemkreis der Psychologie; unter den Vortragenden befanden sich

schon damals die für das Thema zuständigsten Schweizer: Eugen Bleuler, Pierre Bovet, Paul Häberlin, Ludwig Binswanger, Jean Piaget und so fort. Es folgten Kurse über «Individuum und Staat» (1935), «Schweizerische Selbstbesinnung» (1937), «Lebensgestaltung» (1942), «Der Künstler und seine

Welt» (1943), «Die Welt des Bauern» (1944), «Vom Sinn der Historie» (1947), «Der Mensch und die Technik» (1952), «Die Frau im Leben der Gesellschaft» (1953), «Volkskunde» (1955), «Probleme der jungen Generation» (1958), wobei wir nur ganz willkürlich einige Titel herausgegriffen haben. Unter den Referenten dürfte kaum jemand fehlen, dessen Name im Zusammenhang mit den behandelten Themen genannt werden muß, ja, wir wagen zu behaupten, daß der größte Teil der geistigen Elite, die unser Land in den vergangenen vier, fünf Jahrzehnten besessen hat, an den Kursen der Stiftung Lucerna zu Worte gekommen ist. Eine große Persönlichkeit war vom Anfang an bis zum Herbst 1959 sehr aktiv dabei und hat nicht weniger als dreizehnmal auch noch die Diskussion geleitet: Prof. *Paul Häberlin*. Ihm, dem kurz vor Beginn des 34. Kurses Verstorbenen, widmete der ebenfalls seit der Gründung mit der Stiftung Lucerna eng verbundene Dr. *Martin Simmen* eine herzliche, durch langjährige Bekanntschaft geprägte Würdigung.

Als erster Vortragender versuchte der Zürcher Philosoph Prof. *Rudolf W. Meyer* die Zuhörer, unter denen sich, neben zahlreichen geistig interessierten Luzernern und Luzernerinnen, hauptsächlich Lehrer der untern und der mittleren Schulstufen befanden, in das für den Nichtfachmann vor allem terminologisch schwer verständliche Gebiet der *Philosophie der Sprache* hineinzuführen. Seine beiden brillanten Vorträge boten einen äußerst konzentrierten Überblick über die Geschichte der Philosophie der Sprache, bewegten sich aber auf einer Ebene, die zum mindesten für einen Ferienkurs zu hoch angesetzt gewesen sein dürfte. — Prof. *Hans Barth*, ebenfalls Dozent für Philosophie an der Universität Zürich, verstand es ganz vortrefflich, den angemessenen Ton zu finden und seinen Vortrag über die *Sprache der Philosophie* zu einem jedermann verständlichen und jedermann ergreifenden persönlichen, aber bestens dokumentierten Bekenntnis zum Glauben an die Unvollkommenheit der Sprache zu gestalten. Hier spürte man, daß die Sprache, besonders für unsere Gegenwart, das Problem der Probleme ist, daß man beim selbständigen Durchdenken dieses

Problems zum Ergebnis kommen wird, daß die Sprache nicht auszudrücken vermag, was sie sollte, ja daß der Beweggrund alles Denkens die Tatsache ist, daß das Entscheidende nicht ausgedrückt werden kann, und daß wahre Auseinandersetzung mit dem Problem der Sprache vor allem Sprachskepsis sein muß. Hans Barths wesentlicher Beitrag zum Thema «Sprache und Kultur» — es wäre unserer Ansicht nach zutreffender gewesen, wenn die Bezeichnung des Kursthemas gelautet hätte «Das Problem der Sprache» — ist am 6. November 1960 unter dem Titel *Apologie der Sprachskepsis* in der «Neuen Zürcher Zeitung» (Nr. 3843) abgedruckt worden. — Als dritter Philosoph sprach der junge Lausanner Privatdozent Dr. *Jean-Claude Piguet* über die Übersetzungen von wissenschaftlichen Texten einerseits und von literarischen Texten andererseits, wobei er von der etwas kühnen Behauptung ausging, die Sprache der Wissenschaft sei lediglich Mitteilung, Kommunikation und nicht Ausdruck, Expression, während die Sprache der Dichtung Expression und nicht Kommunikation sei. Piguet meint, die Philosophie der Zukunft werde sich nicht mit einem Kompromiß zwischen den beiden Spracharten begnügen, sondern eine eigene Sprache zu ihrem Gebrauch entwickeln müssen. — Über eine ganz besondere Art von Übersetzungen sprach Dr. *Max Mangold*, Privatdozent in Basel und Saarbrücken, nämlich über die *Maschinenübersetzung*. Hier treten der Ingenieur und der Mathematiker in den Vordergrund, während der Sprachwissenschaftler sich nur noch fragen kann, was diese Maschinensprache — maschinell übersetzt man am besten über eine aus unsprechbaren Formeln bestehende Hilfssprache von der einen in die andere Sprache! — für einen verderblichen Einfluß auf die gesprochenen Sprachen haben wird. Man versucht ihn damit zu beruhigen, daß diese Maschinen ohnehin nur für wissenschaftliche Texte in Frage kommen, die sie mit der Zeit wesentlich billiger und vor allem sehr viel schneller übertragen werden. Aber man wird für diese Texte eine neue Grammatik schaffen müssen, und von da her droht der Sprache bestimmt eine gewisse Gefahr. Der Referent hat recht

anschaulich erklärt, wie eine derartige Übersetzung zustande kommt, ist aber leider nicht auf das für einen Linguisten eigentlich wesentliche Problem zu sprechen gekommen, nämlich was für Schlüsse sich durch die Möglichkeit dieser Art des Übersetzens auf das Wesen der Sprache ziehen lassen. — Die eben angetönte Sprachverderbnis behandelte Frau Dr. *Elisabeth Brock-Sulzer*, bekannt als kluge Theaterrezensentin, als Verfasserin von hochinteressanten Radiosendungen und als ausgezeichnete Französischlehrerin an der Höheren Töchterschule in Zürich. In ihren beiden Vorträgen über *Sprachverderbnis und Sprachpflege in unserer Zeit* richtete sich Frau Brock warnend und ratgebend an die Lehrer und Lehrerinnen, denen die äußerst schwierige Aufgabe obliegt, für die Erhaltung einer guten Sprache zu sorgen. So gescheit und eindringlich die auch formal ganz vorzüglichen Vorträge auch waren, sie schienen uns nicht ganz in den Rahmen zu passen, da sie sich mehr an eine Lehrersynode als an die Teilnehmer eines Kurses über das Problem der Sprache richteten. Sehr zu bedauern war, daß Frau Brock nicht, wie die andern Referenten, an allen Diskussionen teilnehmen konnte; sie hätte da noch manch gewichtiges Votum und manche interessante Antwort beitragen können. — Dr. *Hannes Maeder* vom Seminar Küsnacht, der auch die nachmittäglichen Diskussionen in einer sympathischen und geschickten Art leitete, für die man ihm nicht genug dankbar sein konnte, hielt zwei lebendige und trefflich belegte Vorträge über *Die Sprache im totalitären Staat*, im nationalsozialistischen Deutschland und im kommunistischen Ostdeutschland, wo die Sprache auf der einen Seite entwertet, auf der andern überbewertet wird. Die schauderhafte letzte Konsequenz besteht darin, daß der Mensch im totalitären Staat zum Redehasser wird, da er nicht mehr weiß, wie er sprechen darf. — Der an der Universität Heidelberg und am Französischen Etymologischen Wörterbuch tätige romanistische Philologe Prof. *Kurt Baldinger* sprach über die *Moderne Sprachwissenschaft*, Dr. *Hans Ulrich Voser*, Gymnasiallehrer in Zürich, über *Die Sprache der modernen deutschen Dichtung* und Seminardirektor *Konrad Zeller* über *Die Sprache als religiöses*

Urphänomen. Diese drei Themen dürften bei den Kursteilnehmern auf das größte Interesse gestoßen sein, und ihnen galten auch die meisten Voten und Fragen innerhalb der Diskussionen. Prof. Baldinger skizzierte die geschichtliche Entwicklung der Linguistik und deren heutigen Stand und schuf damit die unbedingt notwendige Grundlage, von der bei jeder ernsthaften Beschäftigung mit dem Problem der Sprache ausgegangen werden muß. Dr. Voser fiel die schöne Aufgabe zu, den literarhistorischen Standpunkt des Sprachwissenschaftlers zu vertreten. Anhand einiger Beispiele aus der modernen deutschen Dichtung gab er ein Bild von der Vielfalt der Stilmöglichkeiten, die er kurz charakterisierte und wertete. Direktor Zeller ging bei seinem besonders vielversprechenden Thema über die Sprache des Glaubens leider, wie Goethes Faust, vom Anfang des Johannesevangeliums aus, statt, wie man bei diesem Referenten allgemein erwartet hatte, von Johann Georg Hamann, und das war wohl einer der Hauptgründe, weshalb diese Vorträge sich auf verfehlten Bahnen bewegten.

In den Diskussionen fielen, wie immer bei derartigen Veranstaltungen, neben interessanten und das Problem vertiefenden Bemerkungen auch solche, die einer gewissen Peinlichkeit nicht entbehren. Es ist den Referenten und vor allem der Stiftung, die deren Anwesenheit während der ganzen Kursdauer ermöglicht, hoch anzurechnen, daß die eigentlichen Vorträge durch diese Fragen und Antworten ergänzt und bereichert werden konnten. Aber auch der gediegene Rahmen im geschmackvoll umgebauten und sehr schön hergerichteten Speisesaal des Palace-Hotels, der Ausflug auf den Dietschiberg und ganz besonders die vorzügliche und menschlich so gewinnende Art, in der Kursaktuar Dr. Simmen alles organisiert und betreut hat, dürften zweifellos mit dazu beigetragen haben, daß die Teilnehmer dieses 34. Ferienkurses der Stiftung Lucerna, an dem wirklich auf die denkbar verschiedensten Weisen um das schwierige Problem der Sprache gerungen worden ist, in bester Erinnerung behalten werden.

Daniel Bodmer

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

- Bielefeld*, Kunsthaus: Hanno Edelmann — Gemälde, Zeichnungen (bis 19. 2.).
Bochum, Kunst-Galerie: Städtischer Kunstsitz (bis 3. 3.).
Bonn, Landes-Museum: Rheinische Landschafts- und Städtebilder 1600—1850 (Febr.).
Bremen, Paula-Becker-Modersohn-Haus: Otto Modersohn (bis 19. 2.).
Duisburg, Kunstmuseum: Theodor Werner (bis 19. 2.).
Hameln, Kunstkreis: Fürstenberg-Porzellan aus alter und neuer Zeit (Febr.).
Hamm, Gustav-Lübcke-Museum: Picasso — Lithos, Radierungen (bis 26. 2.).
Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Kunst und Kultur der Hethiter (bis 19. 3.).
Leverkusen, Schloß Morsbroich: Francesco Lo Savio, Ad. Reinhardt, Jef Verheyen (bis 5. 3.).
München, Neue Sammlung: Spielen, Bilden, Erfinden (bis Mitte Febr.).
Stuttgart, Kunsthaus Schaller: Paula Wimmer — Ölgemälde (bis 18. 2.).
— Staats-Galerie: Fritz Landwehr — Gemälde, Wandbehänge (bis 12. 2.).
Wiesbaden, Kunstverein; Paul Eliasberg — Gemälde, Zeichnungen (bis 26. 2.).
Wuppertal, Kunstverein: Otto Ritschl — sein Spätwerk (bis 19. 2.).

Großbritannien

- London*, Agnew & Sons Ltd.: 88th annual exhibition of watercolours (bis 4. 3.).
— *Fitzroy Tavern*: J. Kervyn de Meerendré (bis 18. 2.).
— *Hannover-Gallery*: Hans Tisdall, recent paintings (bis 10. 2.).

Niederlande

- Amsterdam*, Rijksmuseum: Neuerworbene Graphik (bis 20. 2.).

Den Haag, Gemeentemuseum: Graphik von Munakata (bis 6. 3.).

- Deventer*, De Muntentoren: Die Schönheit von alten Kacheln (bis 13. 2.).

Schweiz

- Basel*, Kunsthalle: René Auberjonois und Gedächtnisausstellung Ernest Bolens (bis 26. 2.).
— Museum für Völkerkunde: Polnische Volkskultur (bis 3. 4.).
Bern, Kunstmuseum: Maurice de Vlaminck — Gemälde, Druckgraphik und illustrierte Bücher (4. 2.—3. 4.).
— Galerie Spitteler: Roland Weber, Genève (18. 2.—11. 3.).
Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire: Retrospective Oscar Cattani (18. 2.—12. 3.).
Genf, Athénée: Exposition de peinture Bosco (bis 16. 2.).
— Muée Rath: Art hongrois (bis 26. 2.).
— Salle des Casemates: Tschang Ta-Ts'ien, peintre chinois (4.—26. 2.).
Lausanne, Musée des Beaux-Arts: Charles Chinet (bis 12. 2.).
Le Locle, Musée: Jo Hennin — sculptures et peintures (ab 3. 2.).
Luzern, Kunstmuseum: Paul Stoeckli, Stans — Gemälde (5. 2.—12. 3.).
— Kunstmuseum: Anton Flüeler, Gedächtnisausstellung (12. 2.—12. 3.).
Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: R. Lienhard und H. Saas (bis 19. 2.).
St. Gallen, Kunstmuseum: Jozef Eggler, St. Gallen (28. 1.—5. 3.).
Thun, Kunstsammlung: Roman Tschabold (5. 2.—12. 3.).
Zürich, Kunsthaus: 5000 Jahre ägyptische Kunst (11. 2.—16. 4.).
— Helmhaus: Finlandia (im Rahmen der Finnlandwochen Zürich) (bis 5. 3.).
— Galerie Walcheturm: «Sonntagsmaler stellen aus» (bis 12. 2.).