

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 43 (1963-1964)
Heft: 5

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: 21.02.2026

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

UMSCHAU

MOISSON PRINTANIÈRE

Lettre de Suisse romande

Dans notre dernière lettre publiée ici même, nous avions reproché, et d'un ton assez vif, à la direction de l'Exposition nationale de ne pas offrir aux artistes une place décente dans la vaste entreprise qui se prépare. Tout nous semblait par trop «économique» dans cette démonstration de nos richesses vitales. Que les écrivains, que les peintres, que les musiciens, ces parasites, se contentent d'un coin d'ombre entre les palais de l'industrie, de l'agriculture et du commerce! Bref, nous nous plaignions du peu de cas que l'on semble faire, en Suisse, de la poésie.

La réponse nous est venue, courtoise, si-non tout à fait convaincante. En réalité, nous dit-on, l'Exposition nationale consacrera près de vingt millions à montrer que le peuple suisse ne vit pas seulement de fromage et de vin, qu'il ne se voue pas exclusivement aux tâches nourricières. L'archéologie et l'histoire, la pédagogie et la recherche scientifique, l'art populaire, le théâtre et la religion seront présents sur les plages de Vidy, comme ils sont présents dans notre vie quotidienne. C'est tant mieux. Nous voulons bien consentir que ce n'est pas rien, que tout cela est très important, et nous savons d'autre part que les éditeurs et les libraires, eux aussi, représenteront l'un des aspects de notre culture, à mi-chemin d'Apollon et de Mercure...

Quant aux créateurs eux-mêmes, ils ont reçu quelques avantages. Si nous demeurons loin de ce que nous avions espéré, nous voulons bien consentir qu'un effort a été fait pour leur donner satisfaction. Il était équitable que nous reconussions la bonne volonté de ceux qui portent sur leurs épaules le poids immense d'une entreprise assez fabuleuse.

Que l'on jette un coup d'œil sur les environs de Lausanne, côté Genève, et l'on se

persuadera de l'ampleur des travaux engagés. On semble y créer une ville, de toutes pièces, dans la fièvre et la fureur. Partout, d'énormes machines ronflent, labourent, charroient, déversent des tonnes de matériaux, égalisent, creusent, comblent, dament... Quelle chevalerie de l'Apocalypse piétine le vallon bocager qui insérait dans la ville un coin de campagne encore intacte? Un monde s'édifie, jaillit de terre, bourgeonne, entre le lac — que l'on a refoulé — et les murs de la ville; un monde fabuleux et gigantesque qui sera demain ordre, lumière, féerie, dans le va-et-vient de millions de visiteurs.

Tout alentour, la campagne, paisiblement, respire. C'est la grande leçon que nous donne la terre: quelle que soit la hâte des hommes, la terre mûrit ses moissons dans une sorte de profonde indifférence à l'agitation des humains. Et il nous semble qu'il en va ainsi des œuvres de l'art: elles aussi réclament tout le temps indispensable aux lentes maturations. Il est vain de presser le fruit de mûrir: il n'obéit qu'à ses propres lois, et ces lois nous sont étrangères.

M. Gonzague de Reynold a pris son temps; il travaillait depuis des années à ses *Mémoires*. Des trois tomes annoncés, deux avaient paru, depuis deux ans déjà. Et l'on s'inquiétait. Et l'éditeur s'impatientait. — L'âge est là, disait-il au maître de Cressier; n'attendez pas à demain. L'avenir n'appartient à personne... M. de Reynold prenait son temps. Sage, il laissait mûrir en lui ce fruit précieux qui couronne le grand arbre de son œuvre et de sa vie. Enfin, le voici¹.

C'est d'abord un livre impressionnant par ses dimensions: plus de sept cent cinquante pages bien tassées. Ce qui représente, pour les trois volumes, quinze cents pages de rappels, de souvenirs, de portraits, d'évocations

extrêmement diverses. La moitié des *Mémoires d'Outre-Tombe*, du grand ancêtre, Chateaubriand.

Le Comte Gonzague de Reynold n'a pas négligé la référence. Le chapitre X du deuxième volume l'indique sans détour; il s'intitule *Mon maître Chateaubriand*. Le maître ne s'est jamais tout à fait effacé de la mémoire du disciple. C'est qu'il y a maints rapprochements à faire entre le comte et le vicomte. A la vieille famille bretonne répond la vieille famille fribourgeoise. Conservatisme et catholicisme d'une part; goût de la généalogie, culte du passé, prestige des grands ancêtres. (Ceux de Reynold aussi servirent le roi de France, à Versailles.) Mais aussi, d'autre part, les *orages du cœur adolescent*, et, non loin du culte des armes, le culte de l'écriture, le besoin fondamental de l'expression, et cette ironie parfois féroce qui s'applique à montrer le travers des gens, même des siens. Comme une tension secrète entre *le fils* et *le témoin*. Les Soirées de Combourg ont peut-être inspiré ce portrait aigre-doux de l'aristocratie fribourgeoise qui s'étend sur les deux premiers volumes. Un peu long, à notre goût de non-fribourgeois. L'historien l'emporte souvent sur le mémorialiste qui, lui, est toujours excellent.

Ce troisième volume nous arrache au milieu fribourgeois, nous conduit à Paris, en Allemagne, puis au nord, puis en Italie, puis dans les modestes coulisses de la vie littéraire romande du début du siècle. Le chapitre sur le mouvement de *La Voile latine* est éclairant, précieux pour l'histoire de nos lettres. De la littérature, nous passons à la politique, aux difficultés du premier avant-guerre, à la fondation de la *Nouvelle Société helvétique*, destinée à jeter un pont entre la Suisse alémanique et la Suisse romande, en des temps où les choses n'allait pas trop bien.

La guerre. Reynold est appelé à l'Etat-major du général Wille. Il faut insister ici sur le beau portrait que le chef de ce qui était *Armée et Foyer* avant la lettre trace de ce grand soldat. Portrait équitable, à coup sûr, clairvoyant, de l'homme qui n'eut qu'une grande ambition: donner à la Suisse une armée capable de la défendre. Il était nécessaire qu'un Romand dise ces choses car Wille fut mal

compris de la Suisse romande. Cet homme si parfaitement intelligent et loyal était distant, peut-être timide. Le contact ne s'établissait pas aisément. Et il avait commis le crime impardonnable d'épouser une Allemande, une comtesse, une Bismarck. En fallait-il davantage pour que les Welsches l'accusassent d'être un Germain?

Il ne l'était pas le moins du monde. Il sut, sans cesse, garder ses distances, refusant toute audience aux attachés militaires des Empires centraux, accueillant, au contraire, ceux des Alliés. Le témoignage de Gonzague de Reynold est formel: le général fut vraiment un grand serviteur de la Suisse, pleinement conscient de ses devoirs, inaccessible à toute critique. Tous les Suisses qui liront ces pages en éprouveront une profonde satisfaction.

Placé, un peu comme Saint-Simon, à ce juste carrefour où se croisent toutes sortes de gens qui entrent et qui sortent, je veux dire un état-major suprême, Reynold observe, écoute, médite, agit. Voici le procès-verbal de ses réflexions, mais aussi le portrait de la vedette de l'heure. Excellent portraitiste, l'auteur saisit sur le vif les traits de ces acteurs qui s'agitent sur la scène, un instant, avant de disparaître dans l'ombre épaisse du passé. Voici l'*Affaire des Colonels*, l'*Affaire Hoffmann*, d'autres panneaux d'une histoire pénible, d'autres témoignages sur nos crises intérieures dues au fait que notre peuple était mal préparé à subir la longue épreuve de la guerre et que notre armée elle-même se laissait influencer par les polémiques civiles. Toute cette partie des *Mémoires* est importante.

Le chapitre sur *La Révolution manquée* ne l'est pas moins.

Sur l'après-guerre, les notes de Gonzague de Reynold sont intéressantes pour qui-conque étudie les tentatives conduites tant à Genève qu'à Paris — et dans d'autres capitales — pour rapprocher les hommes. Rapporteur permanent de *La Coopération intellectuelle*, l'Unesco d'alors, le professeur fribourgeois vécut le beau rêve des idéalistes de sa génération. Il les rencontra tous, sur les voies d'une Europe en gestation; aujourd'hui, il les juge et il les pèse. Ces coopérateurs sou-

vent l'amusent, parfois l'émeument, parfois aussi l'irritent par leur irréalisme. Comme ce monde de Genève est loin, déjà, à la vérité! Que d'ombres ressuscitent un instant sur le mur, mais le mur lui-même s'écroule dans les fumées de la seconde guerre mondiale.

On la voit, on l'entend qui vient, sourde et violente; elle éclate. Voici un portrait de Salazar, un portrait de Mussolini... Puis, le rythme s'accentue, le temps se met à galoper. Quelques missions encore pendant la seconde guerre mondiale et ces *Mémoires* prennent fin par un survol vraiment panoramique du second après-guerre. Ce n'est pas la meilleure partie du livre, nous semble-t-il, car le mémorialiste en dit trop ou trop peu.

Il avait, jusqu'ici, pris son temps; le voici qui s'impatiente et le temps se venge. Le temps n'est jamais à court d'heures ni de journées; il se moque bien de la hâte des hommes. Mais enfin, soulignons l'admirable effort d'un écrivain qui, les quatre-vingts ans passés, nous laisse cette œuvre imposante. Il était juste, il était nécessaire que ce témoin de tant d'événements consignât pour nous les résultats de son expérience. Elle est vaste, variée, multiple; elle se développe sur plusieurs plans à la fois. Il est certainement peu de Suisses qui aient vécu une existence aussi riche, aussi exemplairement remplie. Même si l'on ne partage pas toutes les opinions de M. de Reynold, on reconnaîtra l'importance de son œuvre littéraire que ces *Mémoires* éclairent, justifient, expliquent.

Dans la moisson printanière de nos lettres on remarque aussi des poèmes. Gilbert Trollet nous dit: *Prends garde au jour...* avec un soin jaloux². Lui qui, dans son *Ode à la France*, maniait avec une aisance souveraine les grands rythmes de la prosodie française se condamne ici à une économie qui glisse à l'avarice. On reste un peu sur sa faim devant cette table où sont disposées des images rares, des mots tellement allusifs que l'on ne sait plus très bien s'il s'agit d'une devinette, d'un rébus ou de la méditation d'un sage. Il faut tout de même accepter que la poésie soit un langage. Les monosyllabes conviennent aux muets.

Nous reconnaissons bien volontiers, cependant, que cette avarice est suggestive de

richesses cachées. Le trésor est là, sous terre; à nous de gratter pour découvrir le rayon de lumière et d'or:

Le Sou

Pile ou face
La vie égale
Est pile
Ou face.

Ou peut-être
Les deux
Ou rien
Le sou jeté
Le sait.

J'attends
Le temps
Gravite.

Méditons. La philosophie est devenue cette bonne à tout faire qui rend service aux romanciers et aux dramaturges, aux conteurs et aux poètes. Que l'on comprenne seulement dès lors que la poésie ne peut plus atteindre le public, qu'elle ne s'adresse qu'à d'étroits cercles de mandarins. Et c'est sans doute tant pis pour elle.

Madame Vio Martin, en revanche, se contente de chanter l'amour, toutes les formes de l'amour qu'elle appelle les *Visages de la Flamme*³. Et c'est bien mieux ainsi.

Non qu'elle roucoule quelque élégie romantique; non qu'elle s'attarde sur les pas de Marceline Desbordes-Valmore ou de la Comtesse de Noailles. Elle se surveille; elle économise, elle aussi; mais enfin, elle se garde bien d'aller jusqu'à la ladrerie. La poésie qui chante en elle, elle ne craint pas de lui laisser du champ. Le désir légitime de la densité ne nous condamne pas à la sécheresse.

Espoir

Dans ce cœur vert mangé par les forêts
d'ébène
Peu à peu une source luit, une fontaine
Dont tu pourrais tresser l'anneau

De nos fiançailles mille fois plus anciennes
Que celles de l'herbe et de l'eau.

N'est-il pas vrai que notre plaisir est plus réel d'entrer dans le jeu de l'irréel par la grâce des rythmes et des mots? Ce dernier livre de la poétesse vaudoise est ce qu'elle nous aura offert jusqu'ici de meilleur.

Sans doute, ces *Visages* se sont-ils dessinés lentement dans son cœur. Ils ont la plénitude des choses achevées.

Maurice Zermatten

¹ Aux Editions Générales, Genève.

² Editions de Présence, Genève.

³ A la Baconnière, Neuchâtel.

ZEHN JAHRE WELTTHEATER

Zehn Jahre sind es her, seit in Paris das Theater der Nationen gegründet wurde. Anfangs waren es Festspielwochen, die der Frühjahrsaison noch mehr Glanz verleihen sollten. Man rief ein internationales Gastspieltheater ins Leben, wie wir es im Juni in Zürich kennen. Aus diesen bescheidenen Anfängen ging eine stehende Einrichtung hervor, die vom Staat und von der Stadt finanziert wird und nun ein ganzes Vierteljahr auf zwei Bühnen die Truppen und Theaterleute aller Länder und Kontinente beheimatet. Wesentlich daran ist in der Tat nicht der Gastspielcharakter, sondern die Aufstellung einer stehenden Tribüne für Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen. Hier kommen sie zusammen und breiten vor der einheimischen und ausländischen Presse, vor einem kosmopolitischen Publikum ihre Ansichten aus (nicht nur durch Aufführungen, sondern auch in Vorträgen und Pressekonferenzen). Mehr noch: hier treten sie zum Wettstreit an und führen einer internationalen Jury ihre Inszenierungen vor im Hinblick auf die jede Saison aufgestellte Rangliste. Es steckt dahinter der Geist des griechischen Agons, des Wettkampfs um den Lorbeer, der sich in Frankreich seit Jahrhunderten erhalten hat. Wer also ins Theater der Nationen eingeladen wird, weiß, daß er in einen Kreis strenger Beurteilung eintritt, wo er sich mit anderen seiner Kunstart zu messen hat. Schauspiel, Oper, Volks- und Kunstmusik sind die vertretenen Gattungen. Doch mehr noch:

seit einigen Jahren wurde eine Universität des Theaters der Nationen eröffnet, patroliert und unterstützt von der UNESCO. In Vorlesungen und bei konkreter Bühnenarbeit lernen junge Theaterbegeisterte ebenfalls aller Länder theoretisch und praktisch die Geheimnisse ihrer Kunst. Auch hier steht die Rangliste am Schluß: in Gruppen zusammengefaßt führen die Thespianwärter Stücke eigener Wahl auf und werden nach Regie und Schauspielleistung bewertet. Weder Rassen- noch Nationalitätenvorurteile kennt man dabei: Internationalität ist ohnehin das Losungswort. Diesen Hintergrund zu kennen, dürfte angebracht sein, soll nun die Bilanz des Jubiläumsjahrs gezogen werden.

Wegen Überfülle an folkloristischen Darbietungen hatte sich vergangenen Jahres ein Proteststurm erhoben; diesmal wurde bis auf eine Darbietung von Volkstänzen aus Kamerun auf jeden Beitrag der jüngst emanzipierten Völker verzichtet. Das Programm wurde folglich gestrafft, das Interesse konzentrierte sich auf die großen Zyklen der Kulturnationen, welche eine Theatertradition besitzen. Das bedeutet nicht, daß die kleinen Länder ausgeschlossen blieben: Tunesien, Uruguay, Norwegen, Holland und Mexiko schickten ihre Vertretung, die aber nur eine beschränkte Resonanz finden konnte, war doch da meist mit relativem Maßstab zu messen. Die Schweiz schließlich und Liechtenstein wurden dem deutschen

Zyklus zugeschlagen, der zusammen mit dem englischen und russischen im Vordergrund stand. Italiens Beitrag war nicht ohne Interesse, brachte er doch eine alte Stegreifkomödie, die vor dem Sonnenkönig in Versailles einst uraufgeführt worden war, «Die Verwandlungen eines Wandermusikanten», gespielt von Peppino de Felippo, sowie eine Anthologie des Repertoires des Italienischen Volkstheaters, das Vittorio Gaßmann ins Leben gerufen hat. Gaßmanns stupende Virtuosität der Darstellung wurde einmal mehr belegt; zugleich aber auch die Tatsache, daß dieses neue Volkstheater wie Jean Vilars TNP steht und fällt mit dem zentralen Star, der ihm Ausstrahlung verleiht. Waren bei ihm in der Tat die Mitspieler von bescheidenem Format, so hielten Felippos Schauspieler mit ihrem quicken Anführer Schritt. Die alten Typen (ins Rom des letzten Jahrhunderts verpflanzt), diese tyrannischen und geilen Alten, verzweifelten Liebhaber, schmelzenden Mädchen und pfiffigen Musikanten, die mit einer Agilität und Spielbegeisterung ohnegleichen durcheinanderwirbelten, ließen allein schon durch ihr Brio an eine Improvisation glauben, wo vermutlich jede Extemporierung festgelegt und ausprobiert ist. Das Geheimnis dieser Italiener: dem längst Gebahnten Ursprünglichkeit, dem Vorgeschriftenen Quellfrische zu verleihen.

Das quantitative Hauptgewicht der Saison lag indessen bei der deutschen Sprache, die ihren größten Triumph in der Oper feierte. Carl Orff, den man bisher hartnäckig übersah, sowie Wolfgang Fortner wurden den Parisern erstmals vorgestellt. Fortners «Bluthochzeit» nach Garcia Lorca bewegte nicht der etwas dünnen Musik, sondern der hervorragenden Interpretation wegen. Carl Orff hatte einen großen Erfolg mit der von der Lübecker Oper aufgeführten «Klugen», diesem reizenden Märchenspiel von der Bäuerin, die einen König zu Mann bekommt und ihn auch gegen alle Widrigkeit behält. Seine «Carmina burana» wurden vom Dutch Ballet Theatre zum Vorwurf eines Balletts genommen, das choreographisch nicht die Gewalt der Musik hatte. Das Württembergische Staatsschauspiel schließlich, das Fortner aufführte, brachte auch Orffs

«König Oedipus» zu Gehör und erzielte mit dem schwierigen Stück einen großen Darstellungserfolg. Was hierzulande besonders beeindruckte, war die Verbindung von herrlicher Stimme mit bedeutendem Spieltaient. Solches findet man in der Pariser Großen Oper sicher zuletzt. Wenn nun eine so schwierige Partitur dazukommt, wie die des «Oedipus», welche dem Sänger Oktavensprünge, Falsettpartien, rhythmisierte Rezitative abfordert, kann ihr nur eine so geschliffene Aufführung wie die unter Günther Rennert gerecht werden. Doch das Manierte der Tonsprache in den absichtlich gehäuften Pianissimostellen beispielsweise, die Tonakrobatik, ja die erkämpfte Archaisierung ließen das Publikum des Sarah-Bernhardt-Theaters nicht warm werden. Es kommt dazu, daß Zerrissenheit vor Pariser Publikum nie als solche Gefallen findet. Alle Expressivität um ihrer selbst willen stößt den auf Maß und Glaubwürdigkeit bedachten Franzosen ab. Sie erschien ihm hier modisch, gesucht, nicht als Schrei des Herzens, sondern als erkünstelte Dissonanz.

Goethe und Kleist vertraten die deutsche Dramatik, vorgeführt von der Zürcher Schauspieltruppe mit Maria Becker als Penthesilea (beklatscht, doch ohne mit der Rolle durchzudringen) und von Oskar Werners sportlich elegantem Torquato Tasso, der sich dem Burgtheaterstil verpflichtet zeigte. Die Pariser Deutschlehrer bevölkerten zur Hauptsache den großen Saal: sie wohnten einer musealen Aufführung bei, die dem erstmals auftretenden Liechtensteinischen Nationalensemble von der Wiener Burg keinen Ruhm einbrachte. Was bei ihm wie bei den andern deutschen Truppen bemängelt wurde, ist die Diktion. Auch die Berliner Schauspieler des Schloßpark- und Schillertheaters, die Kleists und Giraudoux' Amphitryon aufführten, sprachen häufig ohne Ton und Ausstrahlung, gleichsam unüberzeugt. Wie es stumpfe Farben gibt, gibt es ein stumpfes Sprechen auf der Bühne. Da wird gelispelt oder geflüstert, zueinander gesprochen, aber nie für das ganze Haus. In diesem Intimismus bekundet sich ein Zug zum Privaten, ein Mißtrauen vor dem schallenden Wort, das argwöhnt, ein deutlicher Zungenschlag sei gleich auch

ein verlogener. Der Berliner Walter Schellow, Jupiter in beiden Stücken, ist ein starrer, aber nobler Sprecher, dessen Gestaltungskraft hauptsächlich in Mund und Rachen versammelt ist. Selbst ihn nicht deutlich artikulieren zu hören, beklagten sich die Zuschauer des Balkons. Das wenig sichere Verhältnis der deutschen Schauspieler zu ihrer Muttersprache fiel dem hiesigen Beobachter auf, stellt doch gerade die französische Bühne an das so klar wie schön gesprochene Wort im Munde des Schauspielers hohe Anforderungen. Man kann dahinter einen Hang zum Formalen, zum Oberflächenreiz tadeln und bemerken, dem deutschen Schauspieler liege demgegenüber der seelische Ausdruck näher, er ersetze durch notwendigerweise stumme Tiefe den viel äußerlicheren Glanz. Das mag für die dünngefassten Ausnahmehrscheinungen zutreffen, sicher nicht für die beiden Amphitryonaufführungen, die am Mangel außergewöhnlicher Darsteller litten. Des jüngst verstorbenen Walter Henn sowie Willi Schmidts Regie ragten ebenfalls nicht übers Übliche hinaus, die Bühnenausstattung war in beiden Fällen unglücklich. So verwunderte es niemanden, zu sehen, wie das untere Register, Sosas, das allein durch einen Schauspieler starken Temperaments besetzt war, alle Blicke auf sich lenkte und Beifallstürme auslöste.

Das war bei den Engländern von Grund auf anders. Ich habe gewiß schon besser Englisch sprechen gehört als von den Schauspielern der Royal Shakespeare Company, die Peter Brook zum «König Lear» ausgewählt hat. Das liegt daran, daß auch hier die Einzelbegabung keineswegs außerordentlich, das Ensemblespiel jedoch hervorragend zusammengebunden ist, so daß das Spiel sich vom ersten Wort an in jener Unbefangenheit und geschmeidigen Freiheit entwickelt, die seit jeher am englischen Theater fesseln. Peter Brooks Regieauffassung, das sei nicht verschwiegen, ist herausfordernd, verblüffend und stellenweise großartig. Bei Jan Kott, dessen Shakespearebuch Brook beeinflußte, findet man die durchgeföhrte Parallele zwischen Lear und Becketts heruntergekommenen Menschenresten Clov und Ham im «Endspiel». Wie diese beiden wird Lear nun

ein metaphysischer Clown, erniedrigt von den Menschen, denen er das Ende einer Welt in Jammer und Zerfall ankündigt. Einst König — nun ein brabbelnder Erdenwurm, das ist eine atembenehmende Entmythologisierung, die überdies alle Monstruositäten des launischen Königs und verblendeten Vaters wenn nicht rechtfertigt, so doch mit einbezieht. Vom romantischen Lear bleibt nichts übrig, alles Anekdotische zerstiebt; auf kahler Bühne läßt Brook diesen wankenden Abstieg spielen. Hier und überall begibt sich die Handlung, darum helles Scheinwerferlicht, kein Stimmungszauber. Das Genie des Regisseurs zeigt sich nun in der Bühnengliederung und Belebung allein durch die Schauspieler, ihrer Gruppierung und ihrem gegenseitigen Absetzen voneinander. Dabei gelingen Brook mit den sparsamsten Mitteln erschütternde Bilder. Eine weißgraue Stellwand genügt zur Andeutung: Spielplatz ist in Wirklichkeit unsere Phantasie. Das ist selbstverständlich ein Parti pris, bei dem gewisse Seiten des Stücks zu kurz kommen, Edmunds Schurkerei oder auch der berühmte Sturm in der Nacht. Hier kann konventionelles Theater mehr ergreifen als diese unerbittliche Bühnenkargheit. Aber den gesamten geistigen Gehalt, die endzeitliche Tragik, hat man vielleicht noch nie so eindrücklich und aufwühlend sichtbar gemacht.

Wladimir Majakowskis Sozialsatiren vom Ende der zwanziger Jahre, «Die Wanze» und «Das Schwitzbad» sowie ein modernes Tendenzstück des Ukrainers Briukow, «Der Zankapfel», machten den russischen Beitrag aus, vorgeführt vom Moskauer Theater der Satire. Valentin Plutschek, der Direktor der Truppe, hat sie alle drei in Szene gesetzt. Beim Hochgehen des Vorhangs erkannte man den volkstümlichen Charakter dieses Theaters, von dem weder Feinheit in der Auffassung noch Geschmack in der Ausstattung zu erwarten sind. Stilprinzip ist der derbe Holzschnitt ohne nuancierte Ausmalung. Majakowski ist selbst kein Dichter der Zwischentöne, sondern ein Agitator, ein Revolutionär von idealistischem Schlag. Nicht aus ideologischer Vernagelung ist er tendenziös, sondern aus überschäumender Jugend. Frech tritt er auf, Scheiben einschlagend,

aber seine Echtheit und seine Wortkraft reißen mit.

Der kritische Unterton beider Stücke läßt sich nicht überhören. In der «Wanze» konfrontiert er einen Arbeiter mit Kleinbürgergelüsten vom Anfang der Revolution mit der vervollkommenen Gesellschaft am Jahrhundertende, die automatisiert und leidenschaftslos geworden ist. Eine hygiene- und vernunftstrotzende Robotergemeinschaft betet die Wissenschaft an und sperrt unsren Prissipkin, der sich in sie verirrt, in den zoologischen Garten ein, von wo aus er sehnsüchtig ins Parkett hineinruft: kommt doch zu mir, alle zu mir. So glückversprechend sieht Majakowskis Vision vom perfektionierten Sowjetstaat aus.

Im «Schwitzbad» hat die Zukunft das letzte Wort. Sie bricht in eine bürokratisierte Gegenwart ein, welche die umwälzende Erfindung der Zeitmaschine nicht zu würdigen weiß, bis diese eine «phosphoreszierende Dame» ausstößt: die Funktionärin aus dem Jahr des Fortschritts 2050. Wer darf mit ihr auf dem Zeitschiff in diese leuchtende Zukunft mitfliegen? Mit Sicherheit der Erfinder Eschudakow und seine Mitstreiter, sicher nicht der schmarotzende Bürokrat und Ehebrecher Pobedonossikow samt Bürodienner und Leibmaler, dieser Aussatz der revolutionären Gesellschaft.

Der Zukunftsglaube ist hier echt und rührend, weil mit Humor aus dem Volk untermischt, der ihm den wirklichen Rang einer Ethik gibt. Vor diesem Kerl, so spürt man, fällt jede Sprachregelung um, denn ihn stachelt der Geist der Sprache selbst an. Mißstände und Typen, die er zeichnet, sind lebensecht und gewinnen, weil mit der Wahrheit in der Sprache verbündet, eine allgemeine Wahrheit. Die Zensur wußte, weshalb sie jahrzehntelang diese Stütze verbot. Plutschek feiert, so erfuhr man, mit der Neu- oder muß man sagen: Erstinszenierung in Moskau verständliche Triumphe.

Sehen wir dagegen Briukows spannungslosen «Zankapfel» an, der Menschen aus Pappe und aus dem Parteibüchlein vorführt.

Wir erfahren daraus, daß man in Rußland kritisieren darf, bis zu einem gewissen Grad, versteht sich. Dem skrupellosen Kolchosenvorsteher Rudenko, der Äpfel zu Wucherpreisen im Norden verkaufen will (freilich nicht für seine Tasche, sondern zur Hebung des Kolchosbudgets, ein wesentlicher Unterschied), kann man zwar die Leviten lesen, aber wenn es gilt, die Konsequenzen aus der Volkszufriedenheit zu ziehen, tritt der verdiente «Held des Sowjetvolks», der ehemalige Oberst Illarion Iwanowitsch Koral auf und sagt: keiner hat bessere Führerqualitäten, darum soll er weiter führen. Darauf wuchtiger Handschlag der beiden, Händeschütteln, als wollten sie sich die Arme ausreißen, Klatschen und Bravorufe der ehemals unzufriedenen Bauern — Vorhang.

Unmöglich, daß jemand nicht verstanden haben könnte, denn Darstellung und Beweisführung sind auf das Fassungsvermögen der Beschränktesten abgestimmt. Psychologie, Glaubwürdigkeit — alles unnötig, die vorgezeichnete Linie genügt. Gespielt wurde entsprechend: in geschmacklosen Kostümen auf einer unverständlich ausgestatteten grünen Drehbühne als ein heroisierendes Bauerntheater. So gestikulierend und schenkelklopftend, daß selbst unsere Großväter, die für ein realistisches Theater gekämpft haben, darüber betreten gewesen wären. Am bedrückendsten ist indes die Beobachtung, wie jede schauspielerische Persönlichkeit in diesem Ensemble ins Schema gepreßt wird und sich bis zur Unkenntlichkeit verflüchtigt. Ein so hervorragender Komiker wie V. A. Lepko, der Prissipkin packend verkörpert hatte, wurde hier zum Abklatsch seiner selbst. Er der von tausend schelmischen Gesichtern besessen schien, als er für sich allein stand, der um sich her menschliche Dichte und Wahrheit zu erzeugen wußte, war wie ausgelöscht im Kollektivspiel. Oder soll man sagen: getarnt, um durch die Echtheit seiner Ausdrucks Kraft nicht die Verlogenheit von Briukows Gestalten aufzudecken?

Georges Schlocke

DANTE UND DIE «LENKUNG DES WILLENS»

In der Besprechung des Buches «Dante und die europäische Literatur» (Schweizer Monatshefte, 43. Jahr, Heft 3, Juni 1963, S. 346—348) wird zuerst allerlei Zutreffendes und Lobendes über die darin angewandte Methode der Literaturbetrachtung gesagt, die auf die «Kunst des Vergleichs» zurückgeführt wird. Aber dann wird plötzlich beim Vergleich zwischen Dante und Frank Buchman die Frage aufgeworfen, was denn hier das «vergleichende Dritte» sei. Es sei hier überhaupt kein Vergleich möglich, wird dann gesagt, weil Frank Buchman kein Dichter und die Göttliche Komödie kein Katechismus sei. Daraus ergeben sich folgende schwerwiegende Feststellungen:

«Zwischen Dante und Buchman klafft der Riß, der den Redenden vom Handelnden trennt. Er würde nur geschlossen, wenn das Wort Tat wäre. *Aber das dichterische Wort ist gerade nicht Tat.*»

Hier wird nicht nur Dante, sondern dem Dichter überhaupt Unrecht getan. Darum muß darauf geantwortet werden. Dante selber kommt auf diese Frage zu sprechen an der dramatischsten Stelle der *Divina Commedia*, da wo er sich mit seiner dichterischen Mission auseinandersetzt, und weil alles, was ihn innerlich bewegt, zum äußeren Geschehen sich entfaltet, stellt er diese Frage mitten im Paradiesgesang (XVII) seinem Ahnherrn Cacciaguida. Darauf erfolgt durch den Mund des Ahnen die mächtigste Selbstermutigung:

...Freilich, ein trüb Gewissen
der eignen oder fremden Schande wird
auf jede Weise herb dein Wort empfinden.
Trotzdem verschließe du der Lüge dich!
Mach offen kundig alles, was du schaust,
und wer die Räude hat, den laß sich kratzen..
Tutta tua vision fa manifesta...

Hier wird das Wort zur Tat; Reden und Handeln werden eins. Dante hat selber in seinem Erläuterungsbrief an Can Grande gesagt: «Nicht zum Schauen, sondern zum Tun ist das Ganze und jeder Teil da.»

Damit hängt zusammen, was Dante als das Grundmotiv seines Dichtens betrachtet: die «Lenkung des Willens».

Daß das keine bloße Theorie ist, zeigt sich darin, daß jede Einzelheit der Form — die Bewegung der Sprache, die Struktur der Bilder, der Aufbau der einzelnen Gesänge und des ganzen Werkes, ja die unsagbare Gewalt dieses größten aller Weltgedichte durch diesen innersten Antrieb bestimmt wird, und daß auch von daher ein Licht auf die andern großen Dichtungen des Abendlandes fällt, wozu das Buch eine fortlaufende Illustration gibt.

Was hat nun Frank Buchman mit dieser Sache zu tun? Sehr viel für jeden, dem es nicht nur um Philosophie und Dichtung, sondern um unsere abendländische Existenz geht! Denn gerade diese «directio voluntatis» ist das Geheimnis, das am Grunde seiner Wirkung auf die Menschen und Ereignisse dieser Zeit liegt. Das ist das gesuchte «Terrium comparationis».

«Der Leser muß hier wählen: Dante oder Buchman», sagt der Kritiker. Warum wählen? Man kann sehr wohl mit Frank Buchman auf dem «königlichen Weg des Gehorsams» zur inneren Stimme wandeln und gleichzeitig erschüttert sein von der großen Weltschau, die sich bei Dante aus der Gefügigkeit zum inwendigen Diktat der göttlichen Liebe (*Purg. XXIV, 49—60*) entfaltet.

Theophil Spoerri

*

Theophil Spoerris Entgegnung auf meine Besprechung stellt das Problem des Zusammenhangs der Kunst mit dem Leben. Es wäre töricht, diesen Zusammenhang zu leugnen, weil er selbst dann noch vorhanden ist, wenn er sich als äußerste Gegensätzlichkeit ausprägt, was bei Dante nicht der Fall ist. Was heißt das aber: das Wort wird Tat? «*Tutta tua vision fa manifesta.*» Hier werde das Wort zur Tat, sagt Spoerri. Die Tat be-

steht dem genauen Wortlaut nach darin, daß die Vision offenbar gemacht wird; die Tat ist die Sprachwerdung der Vision; die Tat des Dichters ist sein Werk. Nicht mehr und nicht weniger. Wo aber ist Frank Buchmans Werk? Sein Reden ist Mittel zum Zweck; Dichtung aber ist Darstellung. Die kathartische Wirkung der Dichtung beruht nicht darauf, daß sie uns sagt, was wir tun sollen, sondern darauf, daß sie uns zeigt, was wir sind.

In der Tat geht es mir — in dieser Sache — «nur um Philosophie und Dichtung», und ich glaube, daß unsere abendländische Existenz sich nicht zuletzt dadurch bewahrt, daß in ihr auch das noch möglich bleibt, was nicht zweckgebunden ist: die Literatur.

Ich gebe gerne zu, daß viele Menschen Ähnliches erlebt haben wie Dante. Es ist aber

ein Unterschied, ob daraus «das größte aller Weltgedichte» oder ein «geistiges Kommando» im Sinne der Moralischen Aufrüstung wird. Der Ausgangspunkt mag der gleiche sein; die Ergebnisse jedoch sind unvergleichbar.

Um einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen, möchte ich schließlich betonen, daß es nicht meine Absicht war, Spoerris Buch auf den einfachen Nenner der Moralischen Aufrüstung zu bringen. Meine Kritik betrifft lediglich das Schlußkapitel, und ich habe mich bemüht, zum Ausdruck zu bringen, wie gut ich von den 190 vorausgehenden Seiten denke. Die Frage ist, ob und wann wir das, was Spoerri das «Reservat der Kunst» nennt, verlassen müssen. Ich lasse sie offen.

H. J. F.

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

Bremen, Kunsthalle: Max Gubler (bis 18. 8.).

Dortmund, Museum am Ostwall: *Creatura. Tierplastik im 20. Jahrhundert* (bis 11. 8.).

Düsseldorf, Galerie G. Paffrath: *Düsseldorfer Schule und Olof Jernberg* (Juli—September).

— Galerie Alex Vömel: *Georg Kolbe, Zeichnungen und Aquarelle* (Juli—August).

Essen, Museum Folkwang: *Jugendstilausstellung. Sammlung Citroen*, Amsterdam (bis 13. 10.).

Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum: Paul Eliasberg, Aquarelle und Grafik. — Hans Purmann: *Das graphische Werk* (bis 1. 9.).

Hamburg, Kunsthalle: *Italienische Meister-*

zeichnungen aus amerikanischem Besitz (bis 18. 8.).

Karlsruhe, Badischer Kunstverein: *Linolschnitte von Manolo und Picasso* (bis 18. 8.).

Köln, Galerie Abels: *Fritz Klimsch, Plastiken. Franz Lenk, Aquarelle* (bis 14. 9.).

Lübeck, Overbeck-Gesellschaft: *Marc Chagall, Graphik* (bis 11. 8.).

München, Haus der Kunst: *Große Kunstausstellung München 1963. Deutsche Kunst der Gegenwart* (bis 6. 10.).

— National-Museum: *Franz Anton Bustelli (Juli—September)*.

— Staatliche Graphische Sammlung: *Erich Heckel, Holzschnitte, Lithographien, Radierungen* (bis Oktober).

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: *Sammlung Heinz Kisters. Altdeutsche und altniederländische Gemälde* (bis 15. 9.).

Frankreich

Albi, Musée Toulouse-Lautrec: Maurice Denis (bis Ende September).

Besançon, Musée des Beaux-Arts: 1925, mouvements des arts et des idées (bis 21. 11.).

Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts: E. Delacroix, ses maîtres, ses amis, ses élèves (bis Ende September).

Boulogne-sur-mer, Musée des Beaux-Arts: Esthétique 1963 (bis Ende August).

Dieppe, Vieux Château: Georges Rouault (bis 16. September).

Grenoble, Musée de Peinture: Albert Gleizes, Tempête dans les salons de 1910 à 1914 (bis Ende August).

Paris, Musée du Louvre: Eugène Delacroix (bis Ende September).

— Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Dessins de Delacroix (bis Ende Sept.).

— Musée du Louvre, Galerie Mollien: L'art dans les provinces romaines d'Occident (bis Ende September).

— Atelier E. Delacroix: Delacroix, citoyen de Paris (bis Ende September).

— Bibliothèque Nationale: Delacroix et la gravure romantique (bis Ende August).

— Musée national d'Art moderne: Gromaire (bis 13. 10.).

— Sainte Chapelle: 800 ans Notre Dame (bis 31. 10.).

— Musée national des Arts et Traditions populaires: Arts et Traditions des pays de France (bis 7. 10.).

— Musée Rodin: La sculpture suisse de 1952 à 1963 (bis 15. 10.).

— Galerie Charpentier, L'art marocain des origines à nos jours (bis Ende September).

— Galerie Zalber: Van Dongen (bis Ende September).

— Musée des Arts décoratifs: Formes industrielles (bis 15. 10.).

Toulouse, Musée Paul-Dupuy: Monnaies du Haut Languedoc de l'antiquité à nos jours (bis 23. 9.).

Großbritannien

London, Arts Council Gallery: Elias Martin (bis 10. 8.).

— Arts Council — Tate Gallery: Ivon Hitchens (bis 18. 8.).

— Hanover Gallery: Reg Butler (bis 30. 8.).

— Marlborough Fine Art Ltd.: Aspects of 20th Century Art (bis 30. 8.).

— New London Gallery: French and English Paintings (Juli—September).

— Tooth & Sons, Arthur: XIX and XX Century French Paintings (bis 30. 8.).

Holland

Amsterdam, Stedelijk Museum: 150 jaar Nederlandse Kunst (bis 30. 9.).

— Veka: Hedendaagse keramiek (bis 29. 9.).

Dordrecht, Dordrechts Museum: Nederlandse landschappen uit de 17de eeuw (bis 2. 9.).

Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal: 19e en 20e Eeuwse aquarellen (verz. Paul Brandt) (bis 29. 8.).

— Rijksmuseum v. Oudheden. Het Dier als motief in die antieke kunst (bis 26. 8.).

Rhenen, Kasteel Rozendaal bij Velp: Keuze uit haar bezit (bis 30. 9.).

Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen: Gino Severini (bis 1. 9.).

— Museum v. Land- en Volkenkunde: Indo-Aziatische Sculpturen (bis 1. 10.).

— Rotterdam. Kunstring: Antonio Saura (bis 25. 8.).

Valkenburg, Kunstz. «Het Palet», 100 Werken van 20 schilders (eigen collectie) (bis 1. 10.).

Voorburg, Museum Hofwijck: Constantijn en Christiaen Huygens op Hofwijck (bis 31. 8.).

Italien

Turin, Palazzo Reale: Piemontesische Barockausstellung (Juli—Oktober).

Mailand, Galleria Lorenzelli: Gérard Schneider (Sommer 1963).

Venedig, Accademia: Vittore Carpaccio (bis Mitte Oktober).

Österreich

Stift Altenburg, Nieder-Österreich: Große Paul-Troger-Ausstellung (bis 13. 10.).

Bregenz, Künstlerhaus: Barockmalerei am Bodensee (bis 30. 9.).

Wien, Albertina: Die Kunst der Graphik. XV. Jahrhundert, Geschichte, Technik, Meisterwerke (bis 30. 9.).

Schweiz

Aarau, Aargauer Kunsthaus: Preisträger des Bundesstipendiums seit 1951 (bis 25. 8.).

Basel, Kunsthalle: James Ensor (bis 4. 8.).
— Galerie d'art moderne: Arp, Calder, Marini (bis 30. 9.).

Bern, Kunsthalle: William Scott/Victor Pasmore (bis 18. 8.).
— Schloß Jegenstorf: «Licht im Schloß» (alte Lampen und Leuchter) (bis 13. 10.).

La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts: «Un siècle d'arts plastiques neuchâtelois» et «Peintures et sculptures du XXe siècle» (Juli—Oktober).

Chur, Kunsthaus: Bündner Sammlung (bis 16. 8.).

St. Gallen, Kunstmuseum: Arp, Bissier, Nicolson, Tobey, Valenti (bis 25. 8.).

— Stiftsbibliothek: «Das Handgeschriebene Buch.» Manuskripte des 7. bis 18. Jahrhunderts (Juli—Oktober).

Genève, Musée d'Ethnographie: Peintures populaires du Mont-Pélon (Grèce) (bis 15. 9.).

— Athénée: Exposition Picasso (bis 21. 9.).

— Galerie Krugier & Cie: Alberto Giacometti (Sommer 1963).

Lausanne, Musée des Beaux-Arts: Ier Salon international des Galeries Pilotes (bis 22. 9.).

Luzern, Kunstmuseum: Sammlung E. Bührle, Französische Meister von Delacroix bis Matisse.—Sammlung R. Käppeli, Kunstwerke der Antike (11. 8.—27. 10.).

Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts: Roland Oudot (bis 8. 9.).

La Sarraz: Prix Château de la Sarraz (bis 29. 9.).

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen: Die Welt des Impressionismus (bis 29. 9.).

Thun, Kunstsammlung: Auguste Baud-Bovy, André Valentin Baud-Bovy (bis 4. 8.).

— Schloß Schadau: Ernst Kreidolf (bis September).

Winterthur, Kunstverein: Vier Winterthurer Maler (25. 8.—29. 9.).

Zürich, Kunsthaus: Helen Dahm (bis Ende August).

— Pestalozzianum: Die Schule in Finnland (bis 16. 9.).

— Galerie Semia Huber: Clavé (bis 20. 8.).