**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 47 (1967-1968)
**Heft:** 4

**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:** 23.01.2026

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

# UMSCHAU

## CHAGALL

*Zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus*

Für nahezu ein Vierteljahr beherbergt das Zürcher Kunsthaus bis zum 30. Juli eine weitausgreifende Darstellung des malerischen Oeuvres von Marc Chagall. Die über 300 Werke umfassende Schau, die in den Rahmen der Zürcher Junifestwochen gehört, nimmt den achtzigsten Geburtstag des Künstlers zum Anlaß, sechzig Jahre seines Schaffens zu dokumentieren.

Das Zürcher Kunsthaus hat es sich nicht leicht gemacht. Mit Hilfe des Malers und seiner Familie hat man aus Privatsammlungen in der ganzen Welt und aus Museen in zehn verschiedenen Ländern — von den Vereinigten Staaten bis Rußland — die Hauptwerke zusammengetragen, die das Wachsen und Werden des Oeuvres fast lückenlos belegen können. Es bedeutet wohl so etwas wie eine kleine Sensation, daß die Staatliche Tretjakow-Galerie in Moskau und das Staatliche Russische Museum Leningrad zusammen sieben Bilder beigesteuert haben, die Aufschluß geben über die im Westen nur spärlich dokumentierten Jahre von 1914 bis 1922.

In dieser Hinsicht sieht man sich also keinen Einschränkungen gegenüber. Hingegen haben sich die Veranstalter fast ausschließlich auf den im engeren Sinne malerischen Bereich des Gesamtwerks konzentriert, auf das Ölbild und auf die Gouache. Lediglich im Zusammenhang mit Fensterentwürfen wurde dieses Prinzip durchbrochen. Das graphische Schaffen, und zwar sowohl das zeichnerische wie das druckgraphische, blieb ausgespart. Man mag das bedauern — gerade im Falle Chagalls, dessen Radierungsfolgen unmittelbar aus dem Zentrum seines Schöpfertums stammen und dem gemalten Werk der Zwischenkriegszeit immer wieder neue Motivbereiche erschlossen haben; doch dürfte der Entscheid aus Raumgründen gefallen sein. Der Zufall fügt es nun, daß die Galerie «Zur alten Kanzlei» in Zofingen mit ihrer ersten Ausstellung dieses Jahres, die der Graphik Chagalls galt, eine wichtige Ergänzung zur Zürcher Schau geboten hat.

Die frühesten Arbeiten, die in der Ausstellung gezeigt werden, stammen aus den Jahren 1907 und 1908. Allein schon die Vorstellung eines über sechs Jahrzehnte sich erstreckenden Schaffensweges ruft zunächst fast zwangsläufig der Assoziation einer klar ablesbaren, in deutliche Phasen gegliederten inneren und äußeren Entwicklung der Bildwelt. Doch ist wohl gerade dies die bestürzendste Erkenntnis, die schon ein erster Rundgang durch die reiche, fast überreiche Schau vermittelt: Wie früh nämlich und wie entschieden Marc Chagall die ihm eigene, unverwechselbare künstlerische Sprache verwirklicht hat, um mit ihr eigentlich von den Anfängen her beharrlich und mit stetig sich steigernder Intensität das auszusagen, was noch heute das innerste Wesen seiner Kunst bestimmt. Ist etwa bei Picasso Wandlung und Suche (oder besser Finden) eine hauptsächliche Konstante seines Schöpfertums, so müßte man bei Chagall eher von Bewahrung und Verdichtung sprechen. Der Begriff «Bewahrung» ist allerdings mißverständlich; er bezieht sich nicht auf eine künstlerische Tradition, sondern auf die Unversehrtheit und Fülle jener Vision, die schon für den ganz jungen Menschen den inneren Auftrag zum Künstlertum entscheidend geprägt hat.

Die handwerkliche Tradition — sie ist bald überwunden! Die Ölstudie einer Bäuerin von 1907 und ein Selbstbildnis von 1908 zeigen noch den jungen Akademiker, der Braun- und Grautöne in flottem Auftrag stuft. Doch schon in der St. Petersburger Zeit hat sich Chagall von der realistischen Valeurmalerei gelöst:

«Der rote Akt» von 1908 kann nichts anderes bedeuten als die Auseinandersetzung mit fauvistischen Anregungen, und «Die Heilige Familie» von 1910 ist bestimmt ein «Hommage à Gauguin». Wesentlicher aber sind die freien Arbeiten, die in der selbstgewählten Thematik bereits die Motivwelt des reifen Werks vorwegnehmen: «Der Tote», «Die Hochzeit», «Die Geburt», «Sabbat». Urerlebnisse des menschlichen Daseins verbinden sich mit der Erinnerung an jüdisches Brauchtum. Wiedergegeben ist das, vielleicht in Anlehnung an volkstümliche Bilderbogen, als kleinfigurige «Imagerie» mit fast karikierend vereinfachten Typen. Schmutzdunkle Töne herrschen neben wenigen fahlen oder verhalten glühenden Farben vor.

Mit diesen Erinnerungsbildchen wurde aber der entscheidende erste Schritt des Malers Chagall zu sich selbst vollzogen. Chagall ist in gewissem Sinne ein Leben lang «à la recherche du temps perdu». Im Getto der weißrussischen Stadt Witebsk kam er als Kind einer Arbeiterfamilie 1887 zur Welt; in eine eng umzirkte, fest gefügte Welt, die sich ihm in der Erfahrung der Kindertage aber umformte zum Bild der Welt schlechthin. Geheiligtes Herkommen bestimmt den Lauf des Jahres, den Lauf des Lebens mit Symbolen und Wunderzeichen. Glück und Heimsuchung, Taten und Träume — der weise Rabbi nimmt beides hin und weiß es zu deuten. Den kindlichen, träumerischen Wunderglauben der Jahre in Witebsk hat Chagall in der Großstadt St. Petersburg in sich wiederentdeckt. Er hat ihn mitgenommen nach Paris, wo er 1910 eintraf, und über zwei Weltkriege, die Revolution und das erzwungene Exil während eines Menschenalters bewahrt.

Chagall fuhr nach Paris, um die Malerei der Fauves aus unmittelbarer Anschauung kennenzulernen, und er geriet mitten hinein in den Aufbruch des Kubismus. Beide Bewegungen haben aber eigentlich nur mittelbar auf ihn eingewirkt. Die Bilder der Fauves gaben ihm den Mut zur ungebrochenen Farbe. Die künstlerische Sehensweise, die bei den Fauves zu dieser Konsequenz geführt hatte, interessierte ihn nicht (oder nur ganz vorübergehend). Das gilt auch für die Auseinandersetzung mit dem Kubismus. Die strenge Analyse des Gegenstands ließ er beiseite. Er nahm einzelne Elemente des kubistischen Verfahrens auf und facettierte die Bildräume — seltener die Körper — in scherbigen Formen. Das hob die zuweilen etwas stickigen Guckkastenszenen der frühen Bilder auf und band die Darstellung in der Fläche, die aber nach wie vor bevölkert wurde von den Gestalten der Erinnerung: von den Bauern, Soldaten und Rabbinern, den Viehhändlern, Trinkern und Spielleuten aus Witebsk.

Freiheit der Imagination — das war vielleicht die Lehre, die Chagall aus der Anschauung souveräner Verformung der Gegenstandswelt zog. Sehr deutlich zeigen die Versionen der «Geburt» diesen Weg. Ist die noch in Rußland entstandene Fassung eine düstere, blutige rituelle Szene in ärmlicher Kammer, so entfesselt sich 1911 ein Pandämonium in einem taumelnden Haus, durch dessen Fenster Menschen drängen, tanzen, auf den Händen laufen; ein tierköpfiges Wesen sitzt vor gedeckter Tafel. Aufgehoben ist die perspektivische Logik der Proportionen, aufgehoben die Gravitation der Wesen und Dinge: Schweben und Fliegen wird nun geradezu zu einem Signum von Chagalls Bildwelt, in der symbolhafte Züge immer stärker sich zu Leitmotiven verdichten. Nahezu jedes dieser Leitmotive, die am Ende noch einmal die glühende Verschmolzenheit des monumentalen Alterswerks «König Davids Traum» von 1966 fast vollzählig vereint, ist vor 1914, also vor der vorübergehenden Rückkehr nach Rußland, bereits einmal angeklungen: Der Leuchter, die Thora und der Engel; das Kreuz, die Uhr und die Geige; das Horntier, der Hahn und der Fisch; der Rabbi, die Braut und der Gaukler; der Lebensbaum, die bergende Hütte und der ragende Turm; der Mond und die Sterne, seltener die Sonne.

«Ich lebte eigentlich mit dem Rücken zur Front», hat Chagall einmal selbst be-

kannt. Es hat — und die Ausstellung macht das deutlich — etwas von großartiger Monomanie, wie der Künstler nun während eines halben Jahrhunderts immer wieder neu das Erlebnis dieses Traumkosmos aus sich herausstellte, den er betreten und erobert hatte, noch bevor er dreißigjährig war.

Schon 1914 organisierte Herwarth Walden die erste Einzelausstellung Chagalls in seiner Berliner «Sturm»-Galerie. Das Schaffen des Russen wurde also bereits als unverwechselbarer Beitrag zur Moderne empfunden. Chagall benützte die Gelegenheit, um seine Heimat wiederzusehen, und er wurde dort vom Ausbruch des Krieges überrascht. Die Jahre in Rußland bedeuteten so etwas wie die Konfrontation der zur inneren Wirklichkeit gewordenen Traum- und Erinnerungsbilder mit der in ihnen verschlüsselten äußeren Realität. Die Freiheit der Imagination blieb aber gewahrt. Wohl mochten manche Gestalten und Gegenstände zeitweilig etwas dinglicher, etwas körperhafter im Bild gegenwärtig sein und eine Andeutung von Raum zwischen sich legen; das hauptsächliche Erlebnis blieb aber die Schwebewelt von traumhafter Phantastik.

Es fällt schwer, sich vorzustellen, daß der Schöpfer dieser heiteren, vordergründig so gar nicht «engagierten» Vision nach Ausbruch der Revolution zum Kunstkommissar und zum Leiter einer Kunstschule ernannt wurde; noch schwerer kann man sich vorstellen, daß er Maler wie Lissitzky oder Malewitch an sein Institut in Witebsk berief. Ablesen läßt sich jedenfalls aus den Werken dieser Zeit nichts, was auf einen tiefergreifenden Einschnitt in seinem Schaffen hindeuten würde. Daß aber ein Mensch, der «mit dem Rücken zur Front» lebt, in Konflikt geraten mußte mit den Künstlern seiner Umgebung, die — wie die «Konstruktivisten» und «Suprematisten» der ersten Jahre nach der Revolution (noch vor der Wende zum «Sozialistischen Realismus») — den rigorosen, systematischen Entwurf einer kommenden Welt suchten, liegt auf der Hand. 1922 verließ Chagall Rußland. Über Deutschland, wo er Vertrautheit mit dem neuen Ausdrucksmittel der Radierung erlangte, kam er 1923 nach Paris zurück.

Er traf auf eine völlig gewandelte Situation. Sowohl der Fauvismus wie der Kubismus waren bereits halbwegs historisch geworden. Im Zeichen des Surrealismus, der als jüngste künstlerische Bewegung die Diskussion beherrschte, sah sich Chagall, unbeirrt auf seiner künstlerischen Aussage beharrend, unversehens in der Stellung des Gebenden, des Kronzeugen für die Möglichkeit der Darstellung des Traumhaften und Mythischen in der bildenden Kunst. Er wurde einer der Hauptmeister der «Ecole de Paris» in der Zwischenkriegszeit.

Noch einmal muß man hier die Frage nach der Entwicklung stellen. Gewiß ist die künstlerische Sprache etwa des Fünfzigjährigen nicht mehr dieselbe wie 1914. Doch vollzog sich der Prozeß der Reife unmerklich, evolutionär. Ganz allmählich werden die Scherbenflächen eingeschmolzen in eine sensibel verwobene «peinture». Die Sprödigkeit und Linearität der frühen Formen wird flüssiger und offener, die Farbe steigert sich zur Glut; die Haltung des reifen und des alten Chagall ist malerisch. Gerade die reiche Präsentation in der Zürcher Ausstellung erweist aber die Unmöglichkeit, Zäsuren und Schübe im Ablauf des Prozesses zeitlich exakt festzulegen. Am ehesten noch läßt sich im Ikonographischen eine Übersicht der «Perioden» andeuten, in den Motivkreisen, die — meist im Zusammenhang mit graphischen Aufträgen Vollards — neu hinzutreten und dem eigenen Bildkosmos anverwandelt werden: Das reicht von den Fabeln des La Fontaine, in denen sich unter der Hand Chagalls die «Vernünftigkeit» der Moral auflöst zugunsten einer fast orientalischen Phantastik, die an den Ursprung der Fabel überhaupt erinnert, über das Erlebnis der Zirkusarena mit dem das Unwirkliche beschwörenden Akt des Artisten bis zu den Visionen des Alten Testaments, die dann vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal mit besonderer Intensität aus ihm hervorbrechen.

Die biblischen Bilder vor allem zeigen den Maler «à la recherche du temps perdu». Zwar hat er im Zusammenhang mit dem Illustrationsauftrag eine Reise nach Palästina unternommen, doch hat sich davon kaum etwas in den Tafeln niedergeschlagen. Beschworen und verwirklicht ist die Vorstellung, die Jahrzehnte zuvor in der Synagoge von Witebsk für den Knaben in glühenden Farben Gestalt annahm: Abraham, Moses und König David sind archetypische Erscheinungen und gleichen dennoch auf geheimnisvolle Weise den Rabbinern und Ältesten der Kindertage. Es ist nicht ohne Reiz, sich zu erinnern, daß vor einem Jahr fast an den gleichen Wänden die späten biblischen Kompositionen von Oskar Kokoschka hingen, also eines Generationsgenossen von Chagall: Szenen von barocker Gewalt, großartige Ausformungen eines abendländischen «Theatrum Mundi», «Historienbilder» im besten Sinne des Wortes; aber keine Seelenträume, keine bannenden Urbilder.

Spätestens bei dieser Gegenüberstellung stellt sich aber für den Ausstellungsbesucher wohl die Frage, unter welchen Zeichen denn nun das besondere Schicksal der Generation Chagalls und vor allem des Volkes Chagalls in dieser Kunst Gestalt annehme: zwei Weltkriege, die blutige Revolution, der unvorstellbare Massenmord in den Vernichtungslagern. Nun — es gibt in der Ausstellung Bilder, die geradewegs Titel tragen wie «Krieg» oder «Revolution». Andere, wie die Darstellungen der Kreuzigung oder «Der Märtyrer» oder «Der gehäutete Ochse», schließen in sich eine Botschaft, die verschlüsselt von Leid, von Schmerz und Gewalttat spricht. Es gehört aber zur Eigenart von Chagalls künstlerischer Welt, daß sie völlig bar jeder Aggressivität ist. Der Traum ist bei ihm nicht, was er bei so vielen anderen Malern unseres Jahrhunderts zu sein scheint: ein Nachtmahr. Erscheinen in der Verfremdung dieser Schwebesphäre Bilder von Greueln und Verfolgung, so ist es Verwunderung und Verwirrung eher als flammender Protest und unsagbare Qual, was sich darin ausdrückt. Gemessen am Gesamten des Oeuvres ist zudem der Anteil dieser Motive sehr klein. Heiterkeit überwiegt bei weitem, aber eine Heiterkeit eigener Art: sie ist weder Ausdruck eines sanguinischen Temperaments noch die Abgeklärtheit einer Überwindung der Welt, sondern die Heiterkeit des Kindes, die das Wunder ohne Staunen hinnimmt.

Ist aber nicht vielleicht gerade die Konsequenz, mit der dieser Künstler ein Menschenleben lang die Kindheitsträume zu intensiver Gegenwärtigkeit gesteigert hat, der umfassende — weil nicht in einzelnen Werken, sondern als Lebensgebärde verwirklichte — Versuch einer Antwort auf die Not der Zeit?

Das Oeuvre Chagalls und das Lebensgefühl, aus dem es erwachsen ist, stellen gewiß ein einzigartiges Phänomen dar in der Kunst unseres Jahrhunderts. Vielleicht ist es diese Besonderheit, die beim Ausstellungsbesucher schließlich Zweifel wachruft darüber, ob eine Darbietung mit 300 Bildern der Möglichkeit einer Begegnung noch förderlich sei. Wird diese nicht eher verbaut? Nicht jede künstlerische Aussage wird durch Überfülle in der Konfrontation vertieft und verdeutlicht. Diese Feststellung besagt gar nichts über ihren Rang, sondern sucht ihrem speziellen Charakter gerecht zu werden. Einem Dutzend Gemälden von Rubens zu begegnen, kann ein herrliches Erlebnis sein. Wird es bereichert, wenn man 300 Bilder sieht? Die Frage stellen, heißt sie beantworten.

Doch ist das spontane und naive Erlebnis ja nicht die einzige Art der Auseinandersetzung, die in einer großen Ausstellung möglich ist. Erhellt die Zürcher Schau die Stellung von Chagall im ganzen der Kunst unseres Jahrhunderts? Eines vermag sie besonders anschaulich zu belegen: Daß mindestens ein Hauptaspekt des europäischen Surrealismus (als Aussagemöglichkeit einer Generation, nicht als Gruppenname verstanden) seine Wurzeln bereits im Expressionismus hatte. Denn mit dem gleichen Recht, mit dem ein Walden 1914 Chagall als Expressionisten empfinden mußte, gehört er auch in jede Darstellung

der surrealistischen Leistung. Daß er zu beiden Bewegungen, sobald man exakte Definitionen anwenden möchte, nur noch in losem Zusammenhang als großartiger Einzelgänger gehören kann, spürt man in dieser Ausstellung ebenfalls. So sehr ist er Einzelgänger, daß man beim Rundgang durch die Schau kaum je ein Motiv oder ein formales Element namhaft machen könnte, das auf einen anderen wichtigen Künstler bestimmend eingewirkt haben könnte. Was Marc Chagall malt und wie er es malt, das ist untrennbar mit seinem eigenen Leben und Erleben verbunden. Daß dieses Erleben trotzdem für den Betrachter seiner Werke verbindlich und nachvollziehbar bleibt, erweist den menschlichen und künstlerischen Rang dieses Malers.

*Klaus Speich*

## FRANZÖSISCHE ZEITSCHRIFTEN

Im Zusammenhang mit den heftigen Auseinandersetzungen um die «Nouvelle Critique» fällt auf, daß gewisse bekannte Autoren (z. B. Marcel Raymond, Georges Poulet, Jean Starobinski oder Jean-Pierre Richard) kaum öffentlich um irgendwelche Positionen kämpfen, sondern in Ruhe ihr kritisches Werk weiterführen. Dies liegt wohl in der Logik ihrer auf das dichterische Bewußtsein ausgerichteten Methode; eine vorbehaltlose Begegnung wird durch ein persönliches Engagement (dies fordern verschiedene Anhänger der «Nouvelle Critique») ebenso fraglich wie durch eine objektive Systematik, sei sie historisch oder strukturalistisch.

*

Anläßlich des 200. Geburtstages von Madame de Staël erschienen in «Preuves» (Dezember 1966) drei beachtenswerte Aufsätze: «La pensée critique de Mme de Staël» von Georges Poulet, «Madame de Staël et Jean-Jacques Rousseau» von Paul de Man und «Suicide et mélancolie chez Mme de Staël» von Jean Starobinski.

Von dem 1788 erschienenen Bändchen *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* ausgehend, zeigt Georges Poulet, wie Madame de Staël nach der Begegnung mit Rousseaus Werk das Bedürfnis empfand, ihrer *Bewunderung* Ausdruck zu verleihen, um in der Erinnerung die erste Begeisterung wiederzufinden. Dieses Gefühl der Bewunderung führt zur Erkenntnis, ja es ist schon eine Art von Erkenntnis.

Das Grunderlebnis, von dem aus sich das kritische Werk entwickelt, umschreibt Georges Poulet folgendermaßen: «Moi qui sens, moi qui admire, je trouve en moi la ressource de transformer ce sentiment en connaissance [...] *J'admire, donc je suis*, c'est-à-dire je me découvre être dans le sentiment d'admiration que j'éprouve.» Der Leser berauscht sich an seiner Bewunderung; indem er im Bewußtsein des andern lebt, wird die Distanz aufgehoben, und damit entsteht ein Zustand «schöpferischer Subjektivität»: «Admirer [...] c'est recommencer en soi-même le geste générateur en vertu duquel, ayant existé une première fois, il se remet à exister en toute lecture, en tout lecteur, en toute mentalité lectrice et critique.»

Mühelos führt Poulet den Leser sofort in die zentrale Erfahrung der inter-subjektiven Kritik ein: zwei verschiedene Bewußtsein durchdringen sich in absoluter Transparenz, vergleichbar jener höchsten Form menschlicher Begegnung, der Liebe. Im Glück solcher Angleichung liegt jedoch eine Gefahr: die neuen Bezüge bringen wiederum neue Bezüge und können bis ins Unendliche anschwellen, was den Verlust des Selbst nach sich zieht: «L'exigence critique et l'exigence érotique sont les mêmes, c'est-à-dire totales, impliquant à la fois une grande humilité et une volonté de puissance, un grand orgueil.» Von seiner jansenistisch geprägten Daseinserfahrung aus (Schwäche und Nichtswürdigkeit vor einem allmächtigen, den

Menschen über sein Heil im Ungewissen lassenden Schöpfer) findet Georges Poulet den Zugang zu solch einer demütigen und zugleich ehrgeizigen kritischen Grundhaltung: «L'exigence est le masque d'une imploration, elle est un aveu de faiblesse et d'angoisse. Ce qui est demandé là, c'est un tout pour remplacer un rien, une plénitude pour combler la vie.»

Endet in Mme de Staëls Leben die Liebe stets in einer «ontologischen Katastrophe», weil sich das Du solcher Tyrannei entzieht, so besteht diese Gefahr in der kritischen Begegnung nicht. Einen Dichter verstehen heißt in der hier beschriebenen subjektiven Kritik «relier à notre moi d'aujourd'hui, qui les retient dans sa mémoire, en premier lieu des expériences vécues par un autre et communiquées à nous [...] Pour connaître un auteur, il ne suffit pas de *le* connaître, il faut encore [...] *se* connaître en lui.»

Durch die schöpferische Treue des Gedächtnisses gelangt der Leser mit der Zeit von der augenblicklichen Bewunderung zum Selbst-Verständnis, dessen der Mensch unserer Zeit so dringend bedarf. Die Erinnerung gleicht «dem schmerzlich klaren Blick, den einst geliebte, jetzt verlassene Frauen auf ihr vergangenes Glück werfen», doch ermöglicht sie im kritischen Bewußtsein auch ein Fortführen des inneren Erlebnisses.

Der Aufsatz veranschaulicht ein Denken, in dem das Bewußtsein des Kritikers sich bald mit dem des Autors vollkommen vereinigt, bald wieder die zur Offenbarung eines neuen Aspekts notwendige Entfernung einnimmt. Fern von jedem «engagement», ohne irgendwelche Bezugnahme auf linguistische, soziologische oder psychoanalytische Strukturen wird hier mit einer verblüffenden Geradlinigkeit die Originalität dieses kritischen Werks freigelegt.

Im Gegensatz zu Georges Poulet stellt Paul de Man die Distanz in den Vordergrund und nennt Mme de Staëls Verhältnis zu Rousseau «le parfait emblème de la réflexion». In dem durch den Akt der Reflexion geöffneten Raum bildet sich ein authentisches Ich. Ist ein solches möglich ohne die Erfahrung des Du? «En fin de compte, c'est Rousseau qui s'éclaire à son contact, et non l'inverse. En cela également le rapport entre Mme de Staël et Jean-Jacques Rousseau ressemble au rapport entre la réflexion et l'être: *c'est le réfléchi qui, finalement, devient lui-même source de lumière.*»

Auf die gewohnt eigenwillige Art zeigt Jean Starobinski in seinem Aufsatz «Suicide et mélancolie chez Mme de Staël», wie ein das Seelenleben betreffendes Thema anders als von psychoanalytischen Kategorien her in einer Art «dramaturgie du désespoir» bewältigt werden kann.

*

Bewegen sich die vorausgehenden kritischen Auseinandersetzungen stets in der Sphäre des Bewußtseins, so tastet Jean-Pierre Richard jedes Werk zunächst nach äußeren, rein sinnlichen Merkmalen ab. Bis anhin schien es, der große Bachelard-Schüler habe eine «äußerste Abneigung, die Erfahrung der sinnlichen Empfindung durch eine eigentlich intellektuelle Erfahrung zu ersetzen» (Georges Poulet: Kritiker von heute, «Schweizer Monatshefte», Juli 1964). Was geschieht nun, wenn Richard einem Sainte-Beuve begegnet, der von Lanson ein «materialistischer Schwelger», doch auch ein «denkbar feinsinniger und neugieriger Geist» genannt wurde?

Zu Beginn seines Aufsatzes «Sainte-Beuve, l'objet, et la littérature» («Preuves», April und Mai 1966) mag es so scheinen. Richard geht aus von häufig vorkommenden Metaphern für jede Art von Fließen und zeigt, daß sich darin Sainte-Beuves sinnliche Begierde ausdrückt, währenddem das stehende Wasser für ihn abweisend wirkt: «A l'inverse des fusions amoureuses, où la liquidité était toujours rêvée comme à la fois coulante et ardente, le lac ne s'offre pas; son eau n'admet aucune effervescence. Recueillie sur elle-même, elle dort et semble vouloir ignorer l'extérieur.»

Verschiedentlich zögert Sainte-Beuve vor dem direkten Abstieg in die Tiefe; er möchte nicht in den See tauchen, sondern am Ufer träumen, über die spiegelnde Fläche gleiten: «Prétendre s'enfoncer de

force dans l'espace personnel de l'autre serait risquer le pire des désastres: voilà le *credo* beuvien.» Ständig wiederkehrende Ausdrücke wie *le frêle*, *le grêle*, *le mince*, *le flétri*, *le desséché* zeigen, wie kümmerlich dieses Universum ist, in dem die Gegenstände nicht zu eigenem Leben erwachen; entweder haben sie keine Tiefe, oder sie gestatten dem begehrenden Auge nur, über sie hinwegzugleiten.

Ist Sainte-Beuve eine direkte Begegnung versagt, so sucht er sich einen andern Zugang. Dies im Bereich der Liebe (welch ein Glück, wenn sich wenigstens der Atem der geliebten Frau mit dem seinen vermischt), doch auch in jenem des literarischen Werks. Richard spricht von einer «exploration des enveloppes».

Sainte-Beuves Denken umspült das Genie, wie das Wasser des Sees den Felsen; die Kritik ist hier nicht ein Sichverlieren und ein Sichwiederfinden im Du: «A travers l'exercice de l'intelligence critique *le geste primitif du désir* se conserve donc bien, mais il se modifie aussi, il se retient et il s'étale. Il devient l'instrument — toujours d'ailleurs voluptueux — d'une *possession distante*, d'un savoir.»

Ganz klar unterscheidet sich darin Sainte-Beuve von Madame de Staël, doch ebenso klar auch der lange bei den materiellen Hüllen der Sprache verweilende Jean-Pierre Richard vom viel abstrakteren Georges Poulet, der so schnell als immer möglich zum zentralen *Cogito* vorstößt.

Richard verleugnet sich und Bachelard nicht: «Nul doute que pour Sainte-Beuve, comme pour le critique d'aujourd'hui, la littérature ne soit d'abord affaire de langage: de langage, ajoutons aussitôt, fait pour être goûté dans sa saveur, reconnu dans son originalité formelle, qualifié dans son intuition.»

Sainte-Beuves adjektivisch nuancierender Stil versucht das Werk zu umspinnen; die Metapher verhüllt und vermittelt zugleich das darin Enthaltene, sie schafft Dichte.

Richard will er-fassen, nicht erklären; nach ihm soll die kritische Begegnung ein Werk neu erwachen lassen, seinem Sinn Sein oder Dauer «in anderer Gestalt» verleihen. Durch die Sinnesempfindungen gelangt er schrittweise zu einem Sainte-Beuve, der sich nicht bewundernd mit dem Bewußtsein des Dichters identifiziert, sondern sich dort ansiedelt, um neidisch zu weiden. Für Sainte-Beuve ist die Literatur ein Objekt; eine schöpferische Begegnung im Sinne der subjektiven Kritik bleibt ihm versagt.

*Hinweise*

Nach dem «Mercure de France» sind Ende 1966 auch die «Cahiers du Sud» verschwunden, die bedeutendste nicht in Paris herausgegebene literarische Zeitschrift Frankreichs; außer Texten fast aller großen Dichter und Kritiker unseres Jahrhunderts haben die «Cahiers du Sud» eine Anzahl einmaliger, für den Forscher unentbehrlicher Sondernummern veröffentlicht, unter denen einige genannt seien: *Le Romantisme Allemand* (1937, 1947, 1966), *Images de la Suisse* (1943), *Paul Valéry vivant* (1946), *Les Petits Romantiques français* (1949), *Lumières du Graal* (1950).

Bekannte Namen tauchen in der Vierteljahresschrift «L'Ephémère» auf (Editions de la Fondation Maeght). Die erste Nummer (Januar 1967) bringt neben Texten Gaëtan Picons und Paul Celans u. a. Gedichte von André du Bouchet, Zeichnungen Giacomettis und Erinnerungen an den Künstler. Die Nummer 2 enthält neben einem Brief Sigmund Freuds an Romain Rolland Gedichte von Francis Ponge, Philippe Jaccottet u. a. m. Zwei Dutzend Traumlandschaften des holländischen Malers und Kupferstechers Hercule Seghers (1590—1638) bereichern den Band. Wertvolle Reproduktionen auf gutem Papier, eine meisterhafte typographische Gestaltung und große Namen verleihen der Zeitschrift ein hohes Niveau.

In Marseille werden die «Cahiers du Sud» von der vorwiegend kritisch ausgerichteten Zeitschrift «Manteia» abgelöst, die Aufsätze von Roland Barthes, Jean Cayrol, Francis Ponge, Jean-Pierre Richard und Albert Henry ankündigt.

Auf das Maiheft von «Esprit» («Structuralisme — Idéologie et méthode») werden wir zurückkommen, wenn die Vorträge des im vergangenen Jahr an der Johns Hopkins University abgehaltenen Kongresses über die Literaturkritik und die «Sciences de l'homme» vorliegen.

«Les Lettres nouvelles» geben in einer Sondernummer (Dezember-Januar 66/67) einen höchst interessanten Überblick zum jüngeren Schrifttum in Kanada.

*Peter Grotzer*

## DAS SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST IN VEVEY

Die Schweizerischen Tonkünstlerfeste finden jedes Jahr an einem anderen Ort statt. Dies hat zwei Vorteile: einerseits lernen die Schweizer Musiker dabei Gegenden kennen, die sie sonst nicht ohne weiteres bereisten, andrerseits kommen kleinere Ortschaften zu musikalischen Ereignissen, die sie meistens kaum an Ort und Stelle bieten könnten. Verständlich, daß die Bedeutung der Schweizerischen Tonkünstlerfeste mit der Verbreitung der Massenmedien abgenommen hat. Darum tragen sie heute oftmals den Charakter der Retrospektive. Bezeichnend, wenn die nach vorne ausgerichtete Schweizer Musik nicht mehr an den Tonkünstlerfesten ausgetragen wird. Damit haben denn die Schweizerischen Tonkünstlerfeste weniger einen künstlerischen als einen gesellschaftlichen Stellenwert.

So war es auch am 27. und 28. Mai in Vevey. Das Programm umfaßte neben einem Kammermusik- und einem Kirchenkonzert die Generalversammlung des Schweizerischen Tonkünstlervereins, einen Empfang im Hotel «Trois Couronnes», einen Besuch des Winzermuseums und einen Ausflug zum Mont-Pélerin. Alles war überlegt und gründlich vorbereitet, so daß der Syndic von Vevey im Vorwort zum Programmheft recht behalten konnte mit «le Veveysan aime la musique et l'honore». Die einzigen scharfen Töne fielen — neben akustischen Unreinheiten in den Konzerten — bei der Generalversammlung. Einerseits bei der Ersatzwahl in den Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins, als mit Grund gefragt wurde, ob Hedy Salquin für die Schweizer Musik genügend getan habe, um eine Wahl zu rechtfertigen. Andrerseits bei der Überreichung des Komponistenpreises des STV an Heinrich Sutermeister, als der Oboist Heinz Holliger auf die politische Vergangenheit des Geehrten hinwies und sein Mut mit Widerspruch und Gereiztheit quittiert wurde: noch wird in der Schweiz eben die Meinung vertreten, daß Kunst und Politik nichts miteinander zu schaffen haben und deshalb getrennt beurteilt werden sollen.

Dann also zum Künstlerischen: Die Partituren werden stets so ausgewählt, daß alemannische und welsche Komponisten ausgleichend berücksichtigt werden und daß die junge gegenüber der älteren Generation nicht überwertet erscheint. Regionalismus und Gruppengeist überwiegen dann meistens Qualität und Originalität. So waren in Vevey von den dreizehn Komponisten eben sieben Deutschschweizer und sechs Welschschweizer; das Durchschnittsalter dürfte zwischen fünfzig und sechzig liegen. Verständlich, wenn damit die Schweizerischen Tonkünstlerfeste kaum mehr ins Spannungsfeld einer Uraufführung zu stehen kommen.

Das Kammerkonzert im Théâtre de Vevey stützte sich in der Programmidee nicht ungeschickt auf den Wechsel von Bläser- und Streichermusik. Für diese sechs Kompositionen setzten sich das Zürcher Stalder-Quintett und das Genfer ARVA-Quartett mit Fleiß und Nachdruck ein. *Roger Vuataz'* «Musique pour cinq instruments à vents» ist mit «Rythme», «Mélodie», «Harmonie» und «Polyphonie» eine Spielmusik aus dem Jahre 1935, welche der Komponist aber vor kurzem in zweiter Version vorgelegt hat, ohne anzugeben, worin

die Umarbeitung besteht. Die Soustitres sind Zusätze, denn die viergliedrige Komposition überzeugt durch Metiersicherheit und Formklarheit und die Anspruchslosigkeit des Materials zwischen Regerscher Klangdichte und Hindemithscher Unverdrossenheit. *Erik Székelys* «Musique pour trio à cordes» hakt ohrenfällig bei Weberns «Bagatellen» ein: dreisätzig kontrastierend läßt sie vergessen, daß sie als Klangfolie zu einem Dokumentarfilm über den Instrumentenbau im Neuenburger Jura entstanden ist. Vielversprechend hebt es im «Prélude» mit der Verflechtung von Melodiepartikeln und Vierteltonverfärbungen an; doch die «Variations» scheinen in Tempo und Struktur zu wenig kompakt ausgeformt, während das überknappe «Final» die Proportionen der Sätze gefährdet. *Boris Merssons* «Musik für Bläserquintett» bietet in «Conversation», «Méditation» und «Soliloque» den Instrumentalisten vorteilhafte spieltechnische Repräsentationsmöglichkeiten und verrät mit Unbekümmertheit und Eleganz in jedem Takt den handwerksicheren Unterhaltungsmusiker. *Caspar Diethelms* «Viertes Streichquartett» aus dem Jahre 1965 ist angesiedelt zwischen Hindemith und Bartók. Mit den Satztypen: Lebhaft, Sehr lebhaft, Schnell, Sehr schnell setzt es bei der Tradition der viersätzigen Quartettform an und treibt sie in fleißigem Eklektizismus zu einem Monstrewerk von halbstündiger Dauer. *Hans-Ulrich Lehmanns* «Episoden» für Bläserquintett waren an diesem Fest mit Abstand das avancierteste Stück. Aleatorische und serielle Prinzipien kontrastieren und vermengen sich, wobei aber Episodisches übers Momentane hinausdrängt und sich — selbst bei erst- und einmaligem Anhören — zu nachvollziehbaren Ausformungen spannt. Es sind zehn Minuten voll stimmungsdichter und charakterenreicher Musik, welche den einen Spannung und den anderen Schock wurde. Innerhalb von so viel Rückschau bereitete es eigentlichen Nervenkitzel und macht gespannt auf die Donaueschinger Uraufführung des «Rondo pour voix et orchestre» auf einen Text von Helmut Heißenbüttel im Herbst 1967. *Rolf Loosers* «Fantasie a quattro» ist zum 150. Geburtstag der Bernischen Musikgesellschaft entstanden und im letzten Jahr uraufgeführt worden. Es ist Auftragsmusik, welche die Komponiererfahrung der vergangenen dreißig Jahre verbindet mit der Instrumentalkenntnis des Streicherapparates. Einsätzig, aber mit Kontrasten in Klein- und Großausformung, reflektiert es im Melodischen übers Espressivo der Wiener Schule, ohne im Klanglichen die Konsequenzen zu ziehen, so daß der Durschluß all das zurücknimmt, was Stimmungsdichte und Ausdrucksintensität im Detail versprochen haben.

Das Kirchenkonzert im Temple de Saint-Martin brachte naheliegenderweise Orgel- und Sakralmusik zur Aufführung. Die eröffnende «Fantasia II für Orgel», gefällig-feinsinnig mit beinahe impetuosschillerndem Schluß, ehrte den vor einem Jahr verstorbenen *Walter Lang;* die abschließende «Fantasia II für Orgel» verbindet die Formcharakteren von Toccata und Passacaglia und feierte den 70. Geburtstag von *Walter Geiser*. Auch *Raffaele d'Alessandros* harzig-markante «Prélude et fugue» aus dem Jahre 1941 darf als Hommage für den vor acht Jahren verstorbenen Wahl-Lausanner aufgefaßt werden. *François Demierre*, seit bald fünfzig Jahren an dieser Kirche im Organistenamt, begleitete in seinem melodiensatten, romantisierenden «Dieu mon salut» die füllig-modulationsstarke Altstimme von *Lucienne Duvallier*. *Hans Studer* verbindet und kontrastiert in seiner dreisätzigen «Canzona» die Klangvaleurs von Oboe und Orgel und verrät die Abhängigkeit von der Zürcher Schule Willy Burkhards. *Ernst Pfiffners* «5 geistliche Gesänge» für Bariton, Orgel und Harfe stützen sich auf Texte der Ostkirche zu Ende des ersten Jahrtausends und erreichen mit der unüblichen Timbreverbindung flüchtige Klangreize, welche hier vom überlegen-sonoren Gotthelf Kurth stimmlich überbrückt wurden. *Guy Bovet*, mit seinen fünfundzwanzig Jahren der jüngste unter den in Vevey aufgeführten Komponisten, erschreckte nicht als Avantgardist. Im Gegenteil: seine «Sonata da chiesa» für Oboe

d'amore und Orgel hakt mit «Introduction», «Interlude», «Récitatif», «Scherzo» und «Cadence» bei traditionellen Formtypen ein und treibt sie metiergewandt zu einem Klangteppich von beinahe impressionistischer Süßlichkeit und Glätte.

Vevey war ein «kleines Fest» des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Im nächsten Jahr wird Zürich mit drei Tagen ein «großes Fest» bieten. Noch sind Juryauswahl und Programmfixierung nicht annonciert. Doch im Zusammenhang mit der Eröffnung der Junifestwochen wird im Zürcher Opernhaus aus Anlaß des Schweizerischen Tonkünstlerfestes 1968 Schoecks «Penthesilea» aus den frühen zwanziger Jahren neuinszeniert werden. Offenbar hat sich unter den zu diesem Zweck eingesandten Opernpartituren kein Werk finden lassen, welches mit Schoecks Chef-d'œuvre verglichen werden könnte.

*Rolf Urs Ringger*

## «DER ZEITGENÖSSISCHE ROMAN»

*Generalversammlung des Schweizerischen Schriftstellervereins*

Eine Generalversammlung ist keine Versammlung von Generalen. Oder doch? Der *Schweizerische Schriftstellerverein* ernannte dieses Jahr einen Oberst zu seinem General. Die präsidiale Würde ging nach langen Jahren glücklicher Regierung von Professor Hans Zbinden auf *Maurice Zermatten* über. Welch anderer Anwärter hätte sich an literarischem und militärischem Rang messen dürfen «avec notre illustre auteur et cher compatriote de langue française»? Wir freuen uns und wünschen Oberst Zermatten manchen Sieg mit dieser Truppe, die mit der spitzen Waffe der Feder kämpft. Walstatt war zunächst das ehrwürdige Rathaus, dann die Universität von *Fribourg*.

Als wir uns am Sonntag vormittag in der Aula versammelten, war der Andrang merklich gemäßigter als am Abend zuvor in der Mensa, wo uns der Staatsrat des Kantons ein höchst generöses Bankett offeriert hatte. Tant pis pour eux — denn die geistige Nahrung war von nicht geringerer Qualität. Serviert wurde *Der zeitgenössische Roman*, und zwar «alla bolognese», «à la mode de Paris» und «auf deutsche Art».

Diese präsentierte uns Dr. *Anton Krättli*, mit einem Maß an Einfühlung und Toleranz, das den literarischen Köchen nördlich des Rheins kaum je eignet. Er ging aus vom großen Werk *Heimito von Doderers*, der als letzter noch im Roman «das zeitgemäße Mittel zur Universalität» erblickte. Seitdem sei der deutsche Roman in den Händen der Autoren ein Mittel zur Bestandesaufnahme und Prüfung dessen geworden, was uns als vorgegebene Wirklichkeit umgibt. Das Schreiben hat sich zu einem Tasten und Suchen nach festem Grund reduziert, die Gebärde des Beklopfens und Befragens ist ein Erkennungszeichen der Generation. Über die Mode zu «enthüllen», aufzudecken, Tabus zu brechen, in fix fabrizierten Beiträgen, die heute so weitgehend den deutschen «Literaturmarkt» überschwemmen, ging Krättli mit einer noblen Geste der Nichtbeachtung hinweg. Derartige Erscheinungen verdunkeln ihm nicht das helle Licht der Skepsis, das die Schriftsteller entzündet haben. Er weist vor allem auf drei Formen dieser Erzählhaltung hin:

Zunächst den starken Zug zur Nüchternheit und Sachlichkeit, die äußerste Scheu vor fabrizierender Phantasie. So beschreibt *Uwe Johnson* sehr genau, was betastet und registriert werden kann, während der Komplex der menschlichen Beziehungen auf der Landkarte seiner Romane die weißen Stellen bezeichnet, die erst erforscht werden müssen.

Die zweite, auf den ersten Blick entgegengesetzte Haltung zeigt eine nicht geringe Lust zur Erfindung, zur Kombination, zum Spiel mit den Möglichkeiten der Realität. Aber am Beispiel von *Max*

*Frischs «Gantenbein»* oder *Martin Walsers «Einhorn»* erkennen wir bald, daß hier sozusagen mit Hilfe von Geschichten eine Abrechnung mit Geschichten durchgeführt wird. Das dritte Merkmal weist auf Mißtrauen gegenüber dem Fiktiven. Belege dafür sind *Fluchtpunkt* von *Peter Weiß* oder *Ansichten eines Clowns* von *Heinrich Böll.* Hier werden in der Ich-Form mit dokumentarischer Strenge Fakten mitgeteilt, nicht Zusammenhänge. Nicht Synthese wird angestrebt, sondern nur das Geschäft der Grundlagenforschung. Die Erzählhemmung, ja Erzählfeindlichkeit findet ihre schärfste Zuspitzung bei *Thomas Bernhard*, der in seinem Roman *Verstörung* die Hauptfigur sagen läßt, «die sogenannte schöne Literatur sei in jedem Falle eine peinliche, ja in großen Zügen lächerliche Verfälschung der Natur». Der Referent suchte diesen literarischen Bildersturm zu rechtfertigen: indem der Schriftsteller die unübersichtliche, chaotische Welt beharrlich in die Sprache hebe, schaffe er Wirklichkeit und Ordnung. Aber humanisiert er dadurch wirklich bereits das Inhumane? Krättli gab selbst eine Antwort darauf, indem er, an Musil anklingend, der Hoffnung Ausdruck gab: «Vielleicht stehen wir an der Schwelle, an der eine neue Generation sich anschickt, Prototypen von Geschehnisabläufen zu entwerfen, Vorbilder, wie man Mensch sein kann.»

*Maurice Zermatten* dagegen grenzte sich sehr entschieden gegen jene modische Erscheinung ab, die sich als «le nouveau roman» bezeichnet. Er erblickt darin ein bloßes Strohfeuer, dessen verwehender Rauch von keiner Glut mehr genährt wird. Einzig *Samuel Beckett*, dem vielkopierten Vorbild von Robbe-Grillet, gesteht er echte tragische Bedeutung zu. In seiner Welt, dem «monde d'absence», gibt es nichts mehr als den Mechanismus, die Reduktion des Menschen zur Sache. Keine Moral ist mehr da, keine Erwartung und Aufgabe, kein Sinn, nur das große Nichts. Es ist der Ausdruck einer echten Verzweiflung über die fortschreitende Desintegration der Sprache, der Persönlichkeit, der Welt. Aber, so sagt Zermatten, die Demontage einer müde gewordenen Konvention hat ihre Aufgabe erfüllt. Der Augenblick ist reif für das schöpferisch Neue.

Geradezu exemplarisch wurde der Unterschied zwischen deutscher und romanischer Geisteshaltung in den beiden anderen Hauptreferaten. Er manifestiert sich vor allem in der Auffassung von Wesen und Bedeutung der *Tradition.*

Das deutsche Schrifttum hat im «Tausendjährigen Reich», von einer äußerlich oder innerlich emigrierenden Elite abgesehen, sich hemmungslos dem Ungeist übergeben. Das Geisteserbe der Väter wurde verkauft, verfälscht, verraten. Die nachfolgende Generation nimmt nun das geschändete Erbe keineswegs wieder auf, sondern versucht, alles Vorangegangene gleichermaßen mißachtend, von einem Punkt Null aus, neu zu beginnen.

Ganz anders die Romanen. Auch den *Futurismus*, so erklärte uns mit erquickender Selbstironie Professor *Mario Apollonio*, verdanken wir dem Faschismus. Aber der Futurismus vertrat, wie schon sein Name verrät, entgegengesetzte Tendenzen. Ein *Alberto Moravia* ist zwar ein Autor der Linken, hat es aber immer verstanden, über der Politik zu stehen. Sein *L'indifferente* ist kein Programmtitel, repräsentiert aber unbewußt eine Epoche und ihr Verhalten: die Autonomie der literarischen Tradition und Entwicklung in Italien. Die Linie Kafka — «Le nouveau roman» wurde in Italien zur Kenntnis genommen, aber nicht assimiliert. Die Tendenz der Auflösung war hier längst durch *Pirandello* zum Ausdruck gelangt. Sein Programm aber, ganz im Gegensatz zum «nouveau roman», ist die Suche des Sinns im scheinbar Sinnlosen. Der Surrealismus hat sich sehr bald verdichtet zum «*realismo magico*», der die Realität nur insoweit auflöst, als er sie transparent macht. Sein Meister *Gandolfi* ist Vorbild auch für Fellini und die Kunst des italienischen Films. Der positive Sinn der Realität entspricht der Erfahrung der lateinischen Rasse. Ungebrochen ist ihr Vertrauen in die Kraft der Sprache und die Kunst der

Erzählung, in das Schöpferische der Phantasie und die Macht der Wahrheit.

Was Professor *Jean Pierre Monnier* uns zu sagen wußte, ging über die behutsamen Andeutungen eines Emil Staiger weit hinaus. Im deutschsprachigen Bereich würde er dafür ein hundertfach wütendes «Kreuziget ihn!» ernten. Doch im romanischen Kulturkreis genießt man das Recht geistiger Unabhängigkeit.

Auch wir, sagte Monnier, haben unser Thema: das Leben, das Schritt für Schritt dem Nichts entgegentreibt. Aber wir betrachten und gestalten es aus der ungebrochenen Tradition der Weltliteratur. Auch wir bedürfen der Selbstreinigung und arbeiten an ihr. Aber wir bleiben nicht haften am Selbstgespräch, immer schreiten wir fort zum Dialog mit den Mitmenschen, mit der Welt. Die romanische Literatur darf nie dazu führen, Realitäten zu verfälschen und zu leugnen, nur um dadurch zu schockieren und zu skandalisieren.

Der zeitgenössische Roman ist nicht nur der Roman der Mode. Es gibt zeitgenössischere Romane und Autoren, ob sie nun aus Frankreich kommen, aus Polen, aus dem Spanien, das nicht das Francos ist, oder aus Zürich. Sie alle haben das Ziel, den Sinn der Existenz zu finden, ihre Essenz. Über das unzulänglich Gegenwärtige hinausschreitend, erschauen sie die Zukunft.

*Peter Lotar*

## THEATER IN BERN

Was *Tankred Dorst* mit seiner Komödie *Wittek geht um*, die im *Stadttheater Bern* zur Uraufführung gelangte, dem Publikum demonstrieren will, ist deutlich genug. Er hat ein Stück über die Anarchie geschrieben. Es geht ihm darum, den Verbrecher, der ohne eindeutiges Motiv mordet und brandschatzt, als die geheime Symbolfigur der Gesellschaft herauszustellen. Es ist die Gesellschaft, die sich ihren Verbrecher schafft. Je weniger Ideologie, Motivierung, Engagement in seinen Untaten liegen, desto besser eignet er sich als Symbolfigur, auf die man die verschiedensten Wünsche und Träume projizieren kann. Die Popularität eines Rinaldo Rinaldini oder eines Schinderhannes, der geschäftliche Großerfolg mit «sex and crime» im Illustriertenmétier und die grassierende Bonditis unserer Tage belegen Dorsts Thesen hinreichend. Es ist, was er da säuberlich in der Technik des epischen Theaters vorführt, ohne Zweifel ein echtes Thema. Aber ein Theaterstück, das darüber hinaus in jedem szenischen Augenblick besteht, das kraft seiner Bilder und kraft seiner Sprache auch nur für einen Abend zu fesseln vermöchte, ist daraus nicht geworden.

Ich stoße auf der Suche nach den Gründen dieses Debakels immer wieder auf eine irritierende Tatsache: so klug alles durchdacht und so genau alles ausgerechnet sein mag, so wenig ist damit für das Theaterstück als Kunstwerk gewonnen. Daß zum Beispiel die Balladenform gerade diesem Stoff besonders angemessen sei, leuchtet sofort ein. Aber der Komödie *Wittek geht um* fehlt dennoch die Eigenschaft der Notwendigkeit. Sie ist vielleicht aus *einem* thematischen und formalen Gedanken, aber nicht aus *einem* Guß. Sie ist auch zu lang, und das ist es vielleicht, was ihr noch die Chancen nimmt, die in ihr lägen. Ein Beispiel: Dorst bringt den Verbrecher mit der Bürgermeisterin zusammen. Die rechtschaffene, biedere, bibelfeste und auf gute Haltung bedachte Bürgersfrau begegnet dem verruchten Mörder und fühlt sich betroffen. Statt ihn der Polizei zu verraten, gibt sie sich benommen den Schauern der Bewunderung hin und faßt einen Plan. Er wird, in der Brechtschen Technik der projizierten Kapitelüberschriften, als «Judith und Holofernes» angekündigt. Aber vorerst zeigt uns Dorst in aller Ausführlichkeit, wie seine Heldin die alte Geschichte vom Weib und vom furchtbaren Kriegsmann in der Bibel nachliest. Sein Stück ist durchsetzt

mit derartigen «Streckszenen». Es fehlt ihm die Dichte der Moritat, die Ereignis an Ereignis reiht, und es fehlt ihm eben darum auch die Schlagkraft.

An der Berner Inszenierung, für die *Dieter Stürmer* verantwortlich zeichnet, sind die Bühnenbilder von *Ulrich E. Milatz* bemerkenswert. Milatz verwendet flächige Versatzstücke, die wie Xylographien aus alten Bänden der «Gartenlaube» gestaltet sind. Diese spießige Idyllik wird indessen von einem Bühnenrahmen umgeben, der die überlebensgroße Symbolgestalt des Verbrechers allgegenwärtig macht. Säuberlich und sorgfältig ist hier die Grundidee der schwarzen Komödie ins Bildhafte umgesetzt. Daß sie im Spiel der Darsteller weder Farbe noch Leben gewinnt, aber auch nicht die drastische und pralle Realität einer Farce, mag daran liegen, daß die von Dorst auf die Bühne gestellte Gesellschaft vom Privatdozenten bis zum abenteuersüchtigen jungen Mädchen und vom Stadtrat bis zu den Leuten aus dem Volk zu harmlos gesehen ist. Man glaubt ihr den Verbrecher nicht, den sie sich selber geschaffen haben soll. Wittek dagegen ist eine Figur, von der einige Ausstrahlung ausgeht: kühler, zynischer Vernichtungswille und die fast schon aristokratische Haltung des radikalen Außenseiters ergeben hier eine Rolle, die *Fritz Bachschmidt* klug zur Geltung bringt. Aber als Ganzes ist der Bilderbogen *Wittek geht um* nicht zu retten.

*

Der Zufall will es, daß zur gleichen Zeit in Thomas Nyffelers *Kleintheater an der Kramgasse* eine andere Neuheit junger deutscher Dramatik als Schweizer Erstaufführung zu sehen ist, die *Publikumsbeschimpfung* von *Peter Handke*. Das experimentelle Sprechstück, das kein Bild von der Welt geben möchte und keine Handlung vortäuscht, ein Anti-Theaterstück also, erfreut sich eines beträchtlichen Erfolgs. Darüber zu rätseln, ob es die Sensation sei, die die Besucher anlockt, ob die Beatwelle auch bei uns aufs Theater übergreife oder ob Handkes Idee, das Publikum zum Thema zu machen, den Rang der Originalität habe, scheint mir müßig. Unzweifelhaft geht von dem temporeichen und jugendlich übermütigen Abend eine elektrisierende Wirkung aus. Ich meine zwar, weder die Auseinandersetzung des Autors mit dem traditionellen Theater noch die Weigerung, Illusionen des Spiels zu schaffen, seien neu. Was Handke hier aufgegriffen und mit einiger Konsequenz durchgeführt hat, geht auf berühmte Vorgänger zurück, und ärgerlich an dem Abend ist eigentlich nicht, daß man von der Bühne herab belästigt und beschimpft wird, sondern daß da so getan wird, als ob erst Peter Handke das Antitheater und den Antiillusionismus erfunden hätte. Das, worüber er seine Schauspieler, die nur noch Sprecher sein dürfen, Hohn und Spott verspritzen läßt, ist das Theater vor Brecht, vor Pirandello, vor Anouilh und vor allem vor Ionesco. Würde man seine Thesen den Experimenten und den faszinierenden Spielvorlagen gegenüberstellen, die mit diesen Namen signalisiert sind, so müßte sich zeigen, daß er flunkert. Ich glaube nicht, daß die *Publikumsbeschimpfung* als eine neue Möglichkeit des Theaters Hand und Fuß hat; ich weigere mich, darin mehr als eine Seifenblase, einen Jux und eine Etüde zu sehen. Aber ich gebe ohne weiteres zu, daß das Stück in dieser Berner Inszenierung Rasse, Witz und Wirkung hat. Man muß es erlebt haben.

*Paul Roland* hat es mit vier jungen Schauspielern, mit Peter Drescher, Manfred Gerling, Erich Göller und Norbert Klassen, wie eine Turnstunde inszeniert. Sprechdisziplin und Bewegungsdisziplin, Rhythmus (in den am Schluß eine Berner Beat-Band, «The Black Lions», einschwingt) und herausfordernde Frische sind die Elemente, mit denen hier dem üblichen Theaterabend ein nicht ganz abendfüllendes Schnippchen geschlagen wird, eines jedoch, das man sich nicht ungern gefallen läßt, weil es unsern Blick schärft für die Möglichkeiten des Theaters im weiten Bereich zwischen dichtester Illusion und ihrer vollständigen Zerstörung.

*Lorenzo*