

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 51 (1971-1972)  
**Heft:** 4

**Buchbesprechung:** Das Buch

**Autor:** [s.n.]

**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:** 31.01.2026

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

# *Das Buch*

---

## KONFRONTATION UND INTERVENTION

Aus dem weiten Feld der Formen und Gestalten des politischen Zusammenlebens heutiger Staaten und ihres Strebens nach Macht, Geltung und Existenz greift *Urs Schwarz* in seiner neusten Arbeit zwei Problemkreise heraus, deren Bedeutung zu Unrecht vielfach unterschätzt wird: die Tatbestände der *Konfrontation* und der *Intervention*<sup>1</sup>. Da diese in Literatur und Praxis nicht immer in ihrer vollen Tragweite erfasst worden sind, ist es verdienstvoll, dass sie in der vorliegenden Untersuchung ins richtige Licht gerückt werden, indem die beiden Begriffe sowohl in ihrer historischen Entwicklung als auch in ihrer aktuellen Sinngebung erörtert werden. Schwarz geht dabei vom Gemeinsamen aus, das die beiden Gestalten des politischen Verhaltens verbindet. Beide waren schon in der voratomaren Zeit Instrumente der Aussenpolitik. Die atomare Drohung der modernen Zeit hat jedoch ihre Bedeutung als Bestandteil einer dringend gebotenen Politik der Konfliksbeschränkung wesentlich gesteigert. Konfrontation und Intervention sind heute vor allem zu wichtigen Mitteln der Beschränkung der Anwendung von Gewalt im Verkehr unter modernen Staaten geworden. Ihre entscheidende Bedeutung liegt darin, dass sie als Strategie des beschränkten Gebrauchs der Gewalt neue Formen der Anwendung von Macht und Gewalt beinhalten. Als solche sollen sie dazu beitragen, natio-

nale Ziele zu erreichen, ohne grössere und gefährliche Machtmittel einzusetzen. Durch sie sollen lokale Konflikte mit beschränkter Machtanwendung bereinigt werden, indem ihr Mitteleinsatz unter Kontrolle gehalten und ihr Aktionsbereich lokalisiert bleibt und ein Eingreifen Dritter und damit ihre Ausdehnung zum weltweiten Konflikt verhindert wird.

### *Konfrontation – eine Form des beschränkten Krieges*

Die Konfrontation, die als eine Form des beschränkten Kriegs bezeichnet werden kann, bedeutet einen bestimmten Spannungszustand im Verhältnis zwischen zwei (oder mehreren) Staaten. In diesem Verhältnis steht ein beschränkter Gebrauch oder die Bedrohung mit der Machtanwendung auf der einen Seite einem einigermassen analogen Aufwand auf der andern Seite gegenüber. Daraus erwächst eine gegenseitige Abschreckungswirkung, die beide Parteien veranlasst, mit der Anwendung der Gewalt zurückzuhalten, diese zu beschränken und sich die Geschehnisse nicht aus der Hand gleiten zu lassen. Die nationalen Ziele der einzelnen Staaten sollen ohne Krieg, das heisst ohne die Verwendung von militärischen Streitmitteln erreicht werden, während der politische Druck und die Drohung gegenüber der Gegenpartei erreichen sollen, dass auch sie in

hrer Machtanwendung innerhalb der gebotenen Grenzen bleibt.

Als Mittel der Konfrontation dient das gesamte strategische Potential einer Nation, also militärische und nichtmilitärische Machtmittel. Diese können selektiv oder in ihrer Gesamtheit angewendet werden, um damit den Druck zu erhöhen. Die militärischen Mittel müssen nicht unbedingt Atomwaffen sein; die konventionelle Drohung kann sich unter Umständen ebenso bedrohlich auswirken wie die atomare Drohung. Es besteht hier eine praktisch unbegrenzte Skala von Mitteln, die von der blossen Demonstration, über die Blockade bis zu beschränkten militärischen Land-, Luft- und Seeoperationen führt. Das klassische Beispiel des Konfrontationszustandes ist der «Kalte Krieg», der sich dank der gegenseitigen Abschreckungswirkung nicht zum «Heissen Krieg» ausweitet.

Schwarz gibt eine eindrückliche Übersicht über die 23 hauptsächlichsten historischen Beispiele von Konfrontationen, die sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs eingestellt haben. Die Analyse dieser Situationen zwischen der ersten Berlinblockade 1948/49 und dem jüngsten chinesisch-russischen Konflikt zeigt, dass davon nur deren 6 die Grossmächte unmittelbar berührt haben, dass aber nur in 5 Fällen auf den beschränkten Einsatz von bewaffneten Streitkräften verzichtet wurde. Interessant ist die Darstellung der jeweiligen Verhaltensdoktrinen der Grossmächte, die auf amerikanischer Seite regelmässig mit den Namen der jeweiligen Präsidenten gekennzeichnet sind; auf russischer Seite ist dies heute auch mit der «Breschnew-Doktrin» der Fall. Die Formen der Konfrontation waren, je nach den beteilig-

ten Staaten und je nach den engagierten Mitteln, sehr verschieden. Sie reichten von der konventionellen bis zur thermonuklearen Konfrontation, wo bei aber auch hinter beschränkten Konflikten letztlich immer die entscheidende Drohung mit der grössten Waffe steht.

### *Intervention – Werkzeug der Grossen*

Während die Konfrontation vielfach eine erste Stufe im Spannungsverhältnis zwischen Staaten bildet, liegt in der Intervention meist eine nächste Steigerung. Die Intervention hat mit der Konfrontation manche Gemeinsamkeit, insbesondere bedeutet auch sie eine Strategie zur Beschränkung des Gebrauchs bedeutender Machtmittel in der Verfolgung der Ziele einer Nation. Unterschiede bestehen darin, dass der Konfrontationszustand zwischen gleich oder unterschiedlich starken Staaten bestehen kann, während Interventionen begrifflich nur von stärkeren Staaten gegenüber unterlegenen Widersachern möglich sind; sind die Parteien gleich stark, dann liegt entweder Konfrontation oder aber ein offener Konflikt oder ein allgemeiner oder beschränkter Krieg, nicht aber eine Intervention vor.

Begrifflich handelt es sich bei der Intervention um eine über die normalen Beziehungen hinausgehende Aktion einer überlegenen Macht (Mächtengruppe oder internationalen Organisation) gegenüber einer kräftemässig unterlegenen Macht, um dieser zur Erreichung eines beschränkten Ziels vorübergehend ihren Willen aufzuzwingen. Diese Aktion zur Wahrung bestimmter Interessen des Intervenie-

renden wird meist zur Sicherstellung eines höheren, rechtlichen, moralischen oder politischen Prinzips ausgeführt. Seine Mittel umschliessen wiederum den Einsatz des gesamten strategischen Potentials des Intervenierenden, wobei es bei der Verwendung militärischer Machtmittel allerdings sehr bald fraglich werden kann, ob damit nicht der Begriff der Intervention gesprengt wird (Tschechoslowakei 1968!).

In der Aufzählung der relativ häufigen Interventionsfälle der jüngsten Geschichte erscheinen der Einsatz der UNO-Streitkräfte in Korea, die amerikanische Intervention in Vietnam sowie das russische Eingreifen in Ungarn (1956) und in der Tschechoslowakei (1968) als bedeutsamste Beispiele. Die völkerrechtliche Normierung der Intervention, deren divergierende Motive einerseits in der Sicherung der Interventionsziele von Recht, Moral, Humanität, Ethik usw. und andererseits im Schutz des Rechts des unterlegenen Staates, sich zu verteidigen liegen, hat ihre Schwergewichte deutlich beim Interventionsrecht der Staatenkollektive (Völkerbund und Vereinte Nationen), deren Interventionen der Sicherstellung der höheren Interessen der Staatengemeinschaften zu dienen haben und hierfür ausdrücklich vorgesehen sind. Anderseits läuft heute die Rechtsentwicklung eindeutig in der Richtung eines Verbots, insbesondere der bewaff-

neten Intervention von Einzelstaaten. Am Beispiel der Intervention und ihrer rechtlichen Entwicklung zur Non-Intervention wird die moderne Tendenz deutlich, den Entscheid über Krieg und Frieden nicht mehr einzelnen Nationen zu überlassen. Dieser Anforderung vermag die Konfrontation auch in Zukunft wesentlich besser zu genügen.

Die Abhandlung von Urs Schwarz ist wertvoll, einmal weil sie zur Auseinandersetzung mit zwei Begriffen zwingt, deren praktische Bedeutung bisher nicht überall voll erkannt wurde. Zum zweiten ist die Arbeit im Rahmen der heutigen Bemühungen um die Konfliktforschung willkommen als Beitrag zur Klärung praktischer Möglichkeiten der Konfliktsbeschränkung; und schliesslich bietet die Untersuchung Schwarz einen sehr lesenswerten Überblick über die Geschehnisse der jüngsten Geschichte, der unter dem besondern Blickpunkt seiner Betrachtung reizvolle neue Aspekte zeigt.

*Hans Rudolf Kurz*

<sup>1</sup> Urs Schwarz, *Confrontation and Intervention in the Modern World*, Oceana Publications, Dobbs Ferry (New York), 1970. – Eine deutsche Übersetzung unter dem Titel «Abkehr von der Gewalt – Konfrontation und Intervention in der modernen Welt» ist soeben im Econ Verlag, Düsseldorf, erschienen.

## SCHWEIZER ZEICHNUNGEN

Blättert man Walter Hugelshofers Buch über die Schweizer Zeichnungen durch – oder auch den Katalog der Ausstellung «Swiss Drawings», die 1967/68 in

mehreren amerikanischen Städten gezeigt worden ist, und die, ebenfalls von Hugelshofer zusammengestellt, eine Grundlage dieses Bandes war – so

taucht ein altes Problem der schweizerischen Kunstgeschichte auf<sup>1</sup>. Die Schweizer Künstler schliessen sich nicht zu einer Einheit zusammen – auch nur sporadisch zu Einheiten – sondern sind der Regel nach isolierte Einzelne. Die Zusammenhanglosigkeit scheint mir eine doppelte zu sein. Es fehlen die Schulzusammenhänge, das heisst, wo sie einmal auftreten, wirken sie wie Enklaven in der herrschenden Inkohärenz. Und es fehlt – Hugelshofer berührt in seiner Einführung diese Seite – ein sich durchsetzender, das heisst sichtbar werdender schweizerischer Charakter, der ja ebenfalls die Einheit herstellen könnte. Wenn das so ist, stellt sich natürlich die Frage, ob man aus dieser Inkohärenz für eine Ausstellung oder ein solches Buch nicht einen Vorteil gewinnen könnte. Die Auswahl nämlich auf 8 oder 10 Künstler – für die ganzen 500 Jahre – zu beschränken, weil man dadurch, um mich so auszudrücken, die Inkohärenz ja nicht vergrössern würde; es hätte den Vorteil, dass man die Wenigen mit entsprechend grösseren Werkgruppen vorführen und dadurch manchmal erst wirklich «zeigen» könnte. Einen entschiedenen Ansatz in dieser Richtung macht der Autor bei den frühen Schweizer Zeichnern.

An dem Buch ist für den Betrachter ausserhalb der Schweiz – die heute buchtechnisch den höchsten Standard in der Welt hat – zunächst die typographische Gepflegtheit besonders erfreulich. Die Auktionskataloge, die die Herstellerin, die Berner Firma Stämpfli, seit Jahrzehnten für Kornfeld und Klipstein druckt, und die in alle Ecken der Welt gelangen, sind ja eine Wohltat in der gleichen Hinsicht. Die Bildtafeln, in Offset hergestellt, sind aus-

gezeichnet. Die Zeichnungen sind auf ihre Eignung für diese Reproduktionstechnik, das heisst auf Weichheit und Tonigkeit hin, ausgesucht, aber auch ein paar Blätter, zum Beispiel von Manuel, bei denen es auf die Härte des Schwarzweiss und die Schärfe des Federstrichs ankommt, kommen gut heraus. Die Seite gegenüber dem Bild enthält jeweils den gesamten zugehörigen Text, auch Autornamen und Titel, so dass die Bildseite ganz frei von Schrift ist, was eine erhebliche Annehmlichkeit beim Betrachten der Zeichnungen ist. Dass das Buch auch bei Querformaten nicht gedreht werden muss, versteht sich heute bei derart gepflegten Kunstbüchern von selbst. Eine Grundüberlegung beim Herstellen solcher Bilderbände ist immer, ob man bei der Reproduktion der wechselnden Grösse der Originale entsprechen will, und in welcher Weise. Ich halte die hier angewandte Methode für die vernünftigste: volles Ausnutzen der Buchgrösse ohne Rücksicht auf die wechselnde Originalgrösse und Verkleinern der Reproduktion nur in denjenigen Fällen, wo sie anders grösser als das Original würde.

Das Buch ist ein Bilderband. Die 25 Seiten Einführung machen ein Zehntel des Ganzen aus, und der Rest sind die 108 Tafeln mit ihren Kommentaren. Akademisch sich gebende Kunsthistoriker finden oft – es ist ein Klischee geworden – leicht verächtliche Töne für Bilderbände. Ich halte das für ein Vorurteil, denn auf einem Gebiet, auf dem die Gegenstände Bilder sind, ist dieser Buchtyp eine sachgemäss Form. Dass es viele schwache Bilderband-Reihen gibt, darüber muss nicht gestritten werden; die mangelnde Qualität liegt nicht an der Buchform,

denn es gibt auch ausgezeichnete wie diejenigen des Phaidon-Verlags, die «Bibliothek grosser Maler» von Dumont, die «Blauen Bücher» von Lange-wiesche, «Le Goût de notre Temps» von Skira und manche andere. Die Qualität hängt nicht an der Buchform, sondern am Rang des Herausgebers. Ein Verlag, der dafür Leute von Weltgeltung zur Verfügung hat, macht gute Bilderbände. Genauso ist es bei diesem Zeichnungenbuch.

Um diesen Rang zu zeigen, zitiere ich zwei der sämtliche Bilder begleitenden Kommentare. Sie zeigen ihn in zwei verschiedenen Hinsichten. Das eine ist eine genaue interpretierende Beschreibung: «Eine der ersten, um 1510 entstandenen Zeichnungen Manuels. Er war, wie viele seiner Zeitgenossen, fasziniert von der sowohl todgeweihten wie schönheitssüchtigen Gestalt des kriegsfahrenden jungen Mannes, dem Leitbild seiner abenteuerlichen, von gewaltigen Spannungen erfüllten Zeit. Ein hochgewachsener junger Mensch in ausschwingender Pose, von hinten gesehen, in eng anliegenden Hosen, das eine Bein ausgerissen, um zu zeigen, wie wild es in diesen schohnungslosen Kämpfen Mann gegen Mann zuging, das Wams über dem Gesäss, am Rücken und an den Ärmeln vielfach aufgeschlitzt, um elegant das Unterkleid zeigen zu können, in federner Haltung auf einen der bis zu fünf Meter langen Speere gestützt, eine Pariertstange in der Linken und den kurzen Schweizer Dolch an der Seite, der im Nahkampf in letzter Verzweiflung rücksichtslos gebraucht wurde. Auf dem kurzgeschorenen Schädel trägt der kaum zwanzigjährige junge Mensch ein von einem Kinnband gehaltenes ganz flaches Barett, gerade

gross genug, um eine mächtige Feder und als Gegengewicht ein bei jedem Schritt schellendes Glöcklein zu tragen. Praktisch und kriegsgemäss war diese phantasievolle Aufmachung, in der man in eiligen Märschen auf schlechten Wegen und bei schlechtem Wetter über die Alpen zog, gewiss nicht; aber sie war aufregend neuartig und abenteuerlich.» Das andere ist eine Verbindung von knappstem Hinweis auf die Qualitäten des Blattes und kürzester, aber alles Wichtige enthaltender, biographischer Notiz: «Im Jahre 1774 machte Aberli mit dem Maler Sigmund Freudenberger, eifrig zeichnend, eine Wanderung von Bern aus in den Jura bis an den Lac de Joux. Damals ist auch dieses Blatt entstanden. Es zeichnet sich aus durch feine Luftperspektive, zarte Atmosphäre und duftige Farben. Die durch Staffage im Vordergrund bereicherte kolorierte Umrissradierung nach dieser Naturaufnahme vermittelt nur mehr einen Teil der hohen künstlerischen Reize des Originals. Aberli wurde 1723 in Winterthur geboren, kam 1741 nach Bern, einem Zentrum des damaligen Reiseverkehrs in der Schweiz, und wurde der eigentliche Begründer der farbigen Schweizer Ansichten für die reisenden Fremden. Er ist der Lehrer mehrerer der besten dieser Kleinmeister. Er starb 1786 in Bern.»

Ich will noch gegen ein anderes Vorurteil polemisieren. Bei Kunstabüchern kennen wir nicht den Begriff der «Anthologie». Kunstabücher sind, wenn es sich nicht gerade um umfassende Monographien oder um Oeuvreverzeichnisse handelt, hinsichtlich des Abgebildeten fast immer Auswahlen. Dass auf diesem Gebiet der Auswahlcharakter nicht stärker hervortritt,

liegt wohl an dem gänzlich anderen Verhältnis von Wiedergabe und Original bei Bildlichem und bei Schriftlichem, bei dem es den Begriff «Original» ja eigentlich nicht gibt. Wie immer dem sei, bei dem Buch Hugelshofers kommt einem unerwarteterweise der Begriff der «Anthologie». Das liegt selbstverständlich an der schwer verkennbaren Eigenwilligkeit seines Auswählens. Dass hier auf eine sehr persönliche Weise ausgesucht worden ist, Akzente gesetzt wurden, und besonders ein bestimmter Akzent herausgearbeitet ist, ist beim ersten Anblättern des Bandes deutlich und hebt eben die Tatsache des Auswählens selber hervor. Und nun bin ich sicher, dass man dem Autor diese «Subjektivität», die so schön deutlich ist, zum Vorwurf machen wird. Ich finde, dass gerade in ihr eine der Qualitäten des Buches liegt. Ausgewählt muss werden, ob man nun 41 Schweizer Zeichner auswählt, wie es hier geschieht, oder nur 8 bis 10, wie es eingangs vorgeschlagen wurde. Es hat dann wenig Sinn, wenn, allgemein gesprochen, Herr X ein Buch macht, darauf Herr Y in seiner Kritik schreibt, er habe an X' Stelle lieber jenes fortgelassen und dieses hereingenommen, und Herr X dann in seiner Kritik über das kurz darnach erscheinende Buch von Herrn Y über den gleichen Gegenstand genau das bemängelt, was Y als Verbesserung empfohlen hatte. Selbstverständlich juckt es jeden Rezensenten, genau zu tun wie die Herren Y und X, weil uns allen die Schulmeisterei eingeboren ist und Vergnügen macht. In Wahrheit kommt es doch auch hier nur auf den

Rang des Auswählenden an, auf seine immer wieder bewährte Kennerschaft, und ich meine, je höher der Rang, desto wertvoller auch die Eigenwilligkeit, die Entschiedenheit, mit der er gerade seine Ansicht der Sache zum Ausdruck bringt.

Von dieser Eigenwilligkeit will ich nur den Hauptpunkt zur Sprache bringen. Wenn wir die Frühzeit der Schweizer Zeichnung, das 16. Jahrhundert, einmal mit Tobias Stimmer abschließen, gibt Hugelshofer dieser Frühzeit von 108 Tafeln nicht weniger als 61. Das Buch schliesst mit Alberto Giacometti, gestorben 1966. Von den Meistern der Frühzeit repräsentiert Hugelshofer Urs Graf mit 14, Niklaus Manuel mit 12, Hans Leu mit 7, Hans Holbein mit 13 Tafeln, Von allen Späteren haben Liotard und Füssli die meisten Tafeln, nämlich jeder 4. Hugelshofer sagt also unmissverständlich: im ganzen gesehen sind die späteren Jahrhunderte bis zu unserer Gegenwart ein Abfallen, sogar ein starkes Abfallen. Das entspricht nicht nur den Tatsachen, und nicht nur auf dem Feld der Schweizer Zeichnung, sondern es gehört heute ein beachtliches Mass an geistiger Unabhängigkeit dazu, das dermassen unverhohlen zu sagen, wo für viele Kunsthistoriker und Künstler die «relevanten» Dinge überhaupt erst mit dem Jahre 1960 beginnen.

*Fritz Schmalenbach*

<sup>1</sup> Walter Hugelshofer, Schweizer Zeichnungen, Von Niklaus Manuel bis Alberto Giacometti, 108 Bildseiten, 160 Textseiten, Verlag Stämpfli & Cie. AG, Bern 1969.

## THEATERGESCHICHTE, KRITIK, MEMOIREN

Hamlet nennt das Theater die abgekürzte Chronik des Zeitalters. Ob es, wie heute noch behauptet wird, Schürfplatz für eine kommende Ordnung sei, scheint eher fraglich geworden. Amüsierstätte oder Propaganda-Institut, Ort der Verheissung oder Forum der Probleme, Illusion oder tiefere Wirklichkeit, moralische Anstalt etwa im Sinn von Schiller oder – wie Novalis sagte – tätige Reflexion des Menschen über sich selbst: an geistreichen Definitionen und mehr noch an Schlagworten ist kein Mangel. Vermutlich aber ist das Theater von allem etwas. Es ist kaum richtig, diesen Standpunkt als den Standpunkt der Lauheit oder gar der Feigheit zu brandmarken. Der Vergleich mit dem Warenhaus, der in diesem Zusammenhang etwa fällt, ist ungerechtfertigt; die Einsicht, dass Theater nicht über einen Leisten zu ziehen sei, besagt noch lange nicht, dass derjenige der sie vertritt, selber keine Haltung habe. Es kann nicht schaden, sich gerade heute die Vielgestaltigkeit und Unausschöpfbarkeit des Phänomens Theater erneut bewusst zu machen, und es scheint mir nicht zufällig, dass gerade jetzt eine ganze Reihe von Publikationen erscheinen, die uns dabei behilflich sein können.

### *Weltgeschichte des Theaters*

Ein Hilfsmittel, das vor allem der Orientierung und der Übersicht dienen kann, ist die grosse «*Weltgeschichte des Theaters*», die Margot Berthold geschrieben hat<sup>1</sup>. Die Verfasserin, die in Berlin Germanistik und Kunstgeschichte studiert und in München promoviert

hat, ist heute Dozentin für Methodik und Systematik der Theaterwissenschaft am theatergeschichtlichen Institut der Universität München. Ihr Buch ist eine umfassende Darstellung der Theatergeschichte vom Urtheater der Naturvölker bis zu Ionesco und bis zum Theater der Regisseure. Die Verfasserin hat die Gabe, über die entlegensten Formen des Theaters wie über die Probleme, die uns zunächst betreffen, sachlich und zugleich anregend zu informieren. Die Erkenntnis, die sie in ihrem Vorwort formuliert, ist das Ergebnis einer weiten Reise durch das Theater aller Jahrhunderte und aller Kontinente. «Das Theater», sagt die Verfasserin da, «ist kein Museum, aber die Spielformen des Theaters von heute in ihrer scheinbar unübersehbaren Vielfalt sind so etwas wie ein musée imaginaire, ein imaginäres Museum erlebbarer Gegenwärtigkeit. Allabendlich werden auf den Bühnen der Welt dem modernen Menschen Stücke, Inszenierungsformen und Spielweisen aus dem jahrtausendealten Fundus des Theaters nahegebracht. Sie werden dem Geschmack der Gegenwart angeglichen, werden stilisiert, verfremdet, zerstückt oder ummontiert. Regisseure, Bearbeiter und Schauspieler schaffen sie neu, Autoren gestalten überlieferte Stoffe in moderner Sicht. Rigorose Reformer bauen Stücke ab, setzen Aggressionsaffekte, machen improvisiertes und totales Theater. Wenn es gut ist, zwingt es den Zuschauer in seinen Bann, fordert es Widerspruch heraus, wird zum Gesprächsthema, provoziert Nachdenken.»

Es ist nicht die Aufgabe der Historikerin, kritisch zu werten; sie will die

Stoffe und die Formen, die soziologischen und die ästhetischen Charakteristika der verschiedensten Theaterformen im chronologischen Ablauf darstellen. Nur gleichsam nebenbei flieht Margot Berthold Hinweise darauf ein, dass selbstverständlich jede Form des Theaters überzeugend oder schwach, gut oder mittelmässig vertreten werden kann. Wie rasch sich in dieser Hinsicht die Kriterien wandeln, könnte man beispielsweise aus einer Bemerkung über das Theater der Regisseure entnehmen. Ausgehend von dem Umstand, dass zu Beginn der sechziger Jahre in Paris einmal gleichzeitig sechs verschiedene Inszenierungen des «*Tartuffe*» zu sehen waren, stellt Margot Berthold fest, für den Kritiker habe sich daraus die Notwendigkeit ergeben, sich auf vergleichende Regie-Betrachtungen zu spezialisieren. Die Frage nach dem Wie sei wichtiger geworden als die Frage nach dem Was. Es gibt sehr viele Anzeichen dafür, dass inzwischen gerade die umgekehrte Wertung überhand genommen hat. Wer den Diskussionen beiwohnt, die heute etwa im Nachtstudio mit dem Publikum geführt werden, wird bald erkennen, dass inhaltliche, thematische Probleme für den Zuschauer offenbar im Augenblick im Vordergrund stehen. Auch hier ist ein Überblick über die Theatergeschichte, wie ihn das Buch von Margot Berthold bietet, von unschätzbarem Wert. Er lehrt uns, die Bedeutung der Form als Aussage zu erkennen. Aus der Kenntnis der Theatergeschichte, wie sie dieses Buch vermittelt, gewinnt der Zuschauer Voraussetzungen für das Verständnis der allabendlichen Faszination. Wenn wir von ihm heute mit Recht verlangen, dass er das Gesehene reflektiert, dann wird er das um so

besser tun können, wenn er die Spannung zwischen Tradition und Gegenwart ermisst.

### *Shakespeare*

Das Buch «*Shakespeare heute*», das Jan Kott vor nunmehr zehn Jahren in Polen veröffentlichte und das seitdem in viele Sprachen übersetzt worden ist, hat der Shakespeare-Forschung ebenso wie der praktischen Theaterarbeit des vergangenen Jahrzehnts ganz entscheidende Impulse gegeben<sup>2</sup>. Es ist ein erstaunlicher Vorgang: Ein polnischer Kritiker interpretiert die Dramen und Komödien Shakespeares. Er stellt sie dar in der Sicht eines Mannes, der die Erfahrungen unserer Welt nicht ausklammern will und der in der Begegnung mit Shakespeare die eigenen Leiden und die eigenen Bitternisse ebenso erkennt wie Freude und Hoffnung, die ihn als einen Menschen unserer Zeit bewegen. Seit kurzem liegt eine erweiterte Neuausgabe der deutschen Fassung vor; erweitert ist sie durch Miszellen über die Hamlet-Inszenierung von Stanislav Wispianski, zerstreute Notizen zur Shakespeare-Forschung und eine Zeittafel zu Shakespeare. Jan Kotts Interpretation ist selbstverständlich nicht ohne Widerspruch geblieben. Sein Vorwort trägt darum den Titel «Zur Verteidigung von «*Shakespeare heute*»». Er macht geltend, seine Interpretation sei keineswegs etwas völlig Neues, er habe sie lediglich mit der ganzen ihm eigenen Anmassung noch einmal nachdrücklich ausgesprochen. Wie radikal Jan Kott immerhin denkt, geht aus den Schlussätzen des Vorworts hervor. Gewaltanwendung, so heißt es da, ist im politischen Leben

entweder ein Verbrechen oder der Anfang einer neuen Ordnung. «Das-selbe gilt für das Theater. Eine gelungene Vergewaltigung Shakespeares ist der Beginn eines neuen Stils.» Müsste man hier nicht vielleicht fragen, was es denn zu bedeuten habe, wenn wir eine «Vergewaltigung» als gelungen betrachten? Kann das nicht heissen oder muss es nicht heissen, dass ein neuartiger, ungewohnter Zugang zum Werk des Elisabethaners gefunden worden ist? Die unzähligen Experimente, die nicht abreissenden Gewaltanwendungen gegenüber den Klassikern, die ein Charakteristikum der gegenwärtigen Theaterszene sind, lassen sich nicht damit rechtfertigen, dass eine von ihnen vielleicht den genialen Zugriff hat. Es ist sehr richtig, dass jede neuartige Auseinandersetzung mit einem Klassiker ein Risiko bedeutet. Aber es ist auch richtig, dass es Leute gibt, die in gar keiner Weise dazu legitimiert sind, ein solches Risiko einzugehen. Dass man das von Jan Kott ganz entschieden nicht sagen kann, hat sein Buch und hat die Wirkung seines Buches hinreichend bewiesen.

Seine Streifzüge durch die Welt der shakespeareischen Dramen sind darum so erregend, weil sie mit der ganzen Leidenschaft, mit dem ganzen Engagement eines Zeitgenossen von Auschwitz, des Warschauer-Aufstandes, der Katastrophe von Hiroshima unternommen worden sind. Shakespeares Figuren sind in Jan Kotts Sicht nicht Literatur, Theater, Kultur; sie sind Teil einer Wirklichkeit. Die Kritik hat wiederholt auf die erstaunlichen Parallelen hingewiesen, die Kott zum Beispiel zwischen dem Drama von König Lear und den Endspielen von Samuel Beckett aufgedeckt hat. Das geht bis in Einzelheiten

des Dialogs oder der Gebärden. So weist er zum Beispiel nach, wie eine Dialogsequenz zwischen Vladimir und Estragon in «Warten auf Godot» wortwörtlich anklingt an eine Stelle in der ersten Szene des vierten Aktes von «König Lear». Oder er erwähnt die Tatsache, dass im zeitgenössischen Theater und in der zeitgenössischen Literatur der Prozess der Massakrierung und Verschandlung des Menschen immer wiederkehrt. Ein polnischer Kritiker hat diesen Prozess mit dem Schälen einer Zwiebel verglichen. Erst enthäute man die Zwiebel, dann löse man nacheinander die einzelnen Schichten. Aus dem Umstand, dass sowohl der König Lear im vierten Aufzug sich den drückenden Schuh ausziehen lässt, wie auch Estragon sich den drückenden Schuh auszieht, schliesst Kott auf dieselbe Zeichensprache: «Das ist eben jenes Zwiebelhäuten, shakespearisch und modern, grausam und sarkastisch, ein Enthäuten bis zum Ende, bis zu jenem leidenden Nichts. Es ist das Thema des Verfalls. Die Reduktion des Begriffes Mensch ist vollzogen worden und alle Situationen sind zu dem einen und letzten, totalen und allgemeinen menschlichen Schicksal zurückgeführt worden. Auf die Frage Vladimirs ‹Was ist denn in dem Koffer?›, antwortet der blinde Pozzo: ‹Sand.›

Im «Endspiel» hebt Clov den Deckel des einen Mülleimers, um zu sehen, was mit Mack los sei. «Er weint», sagt er. Ham entgegnet darauf: «Also lebt er. Er weint, also lebt er.»

Jan Kotts «Shakespeare heute» ist eine der wichtigsten Publikationen über das Theater im allgemeinen und über Shakespeare im besonderen. Seine Unmittelbarkeit und seine Überzeugungskraft haben ihre Spuren im Theater-

schaffen des vergangenen Jahrzehnts hinterlassen.

### *Das französische Drama*

In zwei Bändchen von je knapp hundert Seiten stellt Konrad Schoell «Das französische Drama seit dem Zweiten Weltkrieg» dar, und zwar bedeutet die Zweiteilung eine inhaltliche Gliederung<sup>3</sup>. Das erste Bändchen stellt konventionelle Formen von Sartre bis Sagan in den Mittelpunkt. Claudel, Giraudoux und Cocteau bilden den Auftakt zum Mittelteil, in dem der Verfasser die Dramatik von Mauriac, Montherlant, die Résistance-Dramen, dann Sartre, Camus und Anouilh in kurzen Studien umreisst. Es wirkt nicht ganz überzeugend, dass diese Autoren unter dem Oberbegriff «Ideeendrama» zusammengefasst sind, während dann unter einem besonderen Kapitel «Unterhaltungstheater» Roussin, Achard, Aymé, Marceau, Duras, die Sagan und noch einmal Anouilh erscheinen.

Man sollte mit der Unterscheidung «Unterhaltungstheater» und «Ideeendrama» ohnehin vorsichtig sein, denn die Unterhaltungsfunktion ist zweifellos vom Theater als Kunst überhaupt nicht zu trennen, wenngleich sie selbstverständlich niemals verselbständigt werden darf. Weder bei Marceau noch bei Achard oder Aymé oder gar bei Anouilh ist das jedoch je der Fall. Glücklicher scheinen mir die Unterabteilungen des zweiten Bandes, der die Dramatiker von Ionesco bis Armand Gatti darstellt, nämlich in einem ersten Kapitel das «Theater der Phantasie», also etwa Audiberti, Schéhadé, Weingarten, Tardieu, in einem zweiten Kapitel das Theater des Absurden,

also Genet, Ionesco, Arrabal, Beckett und Adamov. Der zuletzt genannte Autor leitet über zu einem dritten Kapitel, das «Das neue Engagement» überschrieben ist. In ihm erscheinen neben Adamov auch der Afrikaner Césaire und Armand Gatti.

### *Brecht*

Die Brecht-Bibliographie hat bereits gewaltigen Umfang angenommen. Der Verfasser der neuesten und, wie mir scheint, sehr bedeutenden Biographie, Frederic Ewen, ist 1899 geboren, Autor eines Buches mit dem Titel «Schiller in England», Autor von Arbeiten über Heinrich Heine und Mitarbeiter an der Dramenfassung von James Joyces «Portrait of the Artist as a Young Man». Er war viele Jahre Professor für Anglistik am Brooklin-College in New York. Das Buch über Brecht, das jetzt in deutscher Übersetzung vorliegt<sup>4</sup>, ist 1967 in Amerika erschienen: «Bertolt Brecht – His Life, His Art.» Es geht aus von einer reich dokumentierten Biographie, beschreibt die Verhältnisse in Brechts Heimatstadt, ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund, den Ersten Weltkrieg und seine Folgen. Sinngemäß ist die Zeit von Brechts Wirken als Schriftsteller und als Theatermann in drei Abschnitte gegliedert, denjenigen von 1898 bis 1933, Brechts Wirken in Deutschland, dann Brecht im Exil, 1933 bis 1948, und schliesslich Brechts Heimkehr. In diese Darstellung der Lebensabschnitte sind die ausführlichen Interpretationen der Werke, die aus ihnen hervorgegangen sind, eingefügt. Ewens Darstellung ist zugleich ein lebendiges Porträt des Dramatikers, Lyrikers und Theoretikers einerseits, aber auch eine

kritische Erhellung des Gesamtwerks von Bert Brecht. Dabei dürfte wichtig sein, dass der Verfasser unveröffentlichte Quellen des Bertolt-Brecht-Archivs in Ost-Berlin einsehen konnte und dass er vor allem auch den Proben und Aufführungen des Berliner Ensembles beiwohnen konnte. Brechts Persönlichkeit und Werk werden in diesem Buch gesehen als eine Einheit. Sie ist nicht losgelöst zu verstehen von der Zeit und von der Geschichte, also von den Weltkriegen, von den Revolutionen in Russland und China, dem Aufstieg und Fall des Nationalsozialismus. Diese Ereignisse, in die Brecht hineingeboren war, haben ihn selbst und sein Werk unverwechselbar geprägt. Das Buch Frederic Ewens ist zweifellos ein Standardwerk.

### *Die Memoiren Salka Viertels*

Wie eine Ergänzung der kritischen und theoretischen Schriften zum Theater, die aus dem Nachlass von Bertold Viertel vor kurzem herausgegeben worden sind, mutet das Buch seiner Ehefrau, der Schauspielerin *Salka Viertel* an, das unter dem etwas romanhaften Titel «*Das unbelehrbare Herz, ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films*» soeben erschienen ist<sup>5</sup>. Zum Thema Brecht übrigens trägt es einiges bei. Im Anhang ist das gesamte Protokoll des Anhörverfahrens Brechts während der McCarthy-Zeit wiedergegeben, und die Verfasserin teilt aus dem reichen Schatz ihrer Erinnerungen sehr viel über das Leben in der Emigration, über die Welt der Hollywood-Filmindustrie und über die grosse Zeit des deutschen Theaters nach dem Ersten Weltkrieg und vor der Macht-

übernahme Hitlers mit. Salka Viertel war mit Franz Kafka und Max Reinhardt, mit Karl Kraus, Bert Brecht, Thomas Mann, aber auch mit Greta Garbo und vielen anderen bedeutenden Persönlichkeiten befreundet. Die einer kultivierten jüdischen Familie aus dem ehemals österreichischen Polen entstammende Schauspielerin, die ihren Weg über Max Reinhardts Deutsches Theater in Berlin nahm und da den Regisseur und Dichter Bertold Viertel kennenlernte, hat nahezu alle prominenten Persönlichkeiten jener Zeit gekannt. Das Ehepaar wanderte Ende der zwanziger Jahre nach Amerika aus, wo Bertold Viertel als Filmregisseur eine neue Existenz aufbauen wollte, während seine Ehefrau für den Film zu schreiben begann und zum Beispiel die Verfasserin zu allen wichtigen Filmen der unvergesslichen Greta Garbo wurde. Der besondere und unverwechselbare Reiz ihrer Memoiren beruht darauf, dass sie zu den mehr theoretischen Abhandlungen und den wissenschaftlichen Darstellungen der Theatergeschichte dieses jüngsten Zeitraums den Erlebnishintergrund, die Atmosphäre, die Farbigkeit erlebten Lebens zu geben weiss. Sie erweist sich als eine Schriftstellerin, deren Natürlichkeit und Unmittelbarkeit sich dem Leser mitteilt.

A. K.

<sup>1</sup> Margot Berthold, *Weltgeschichte des Theaters*, mit 454 Abbildungen, davon 363 auf Tafeln, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1968. – <sup>2</sup> Jan Kott, *Shakespeare heute*, erweiterte Neuausgabe, aus dem Polnischen von Peter Lachmann, R. Piper & Co. Verlag, München 1970. – <sup>3</sup> Konrad Schoell, *Das französische Drama seit dem Zweiten Weltkrieg*, Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bände 315/316/317 und 318 S (zwei Bände),

Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1970. – <sup>4</sup>Frederic Ewen, Brecht – sein Leben, sein Werk, seine Zeit, deutsch von Hans-Peter Baum und Klaus-Dietrich Petersen, Claassen Verlag, Hamburg und Düsseldorf 1970. – <sup>5</sup>Salka Viertel, Das

unbelehrbare Herz, ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films, mit einem Vorwort von Carl Zuckmayer, Claassen Verlag, Hamburg und Düsseldorf 1970.

## Mitarbeiter dieses Heftes

**Wolfgang Frickhöffer**, Vorsitzender der Aktionsgemeinschaft Soziale Marktwirtschaft e. V., D-6900 Heidelberg, Dantestrasse 14  
**Dr. phil. Dieter Fringeli**, 4053 Basel, Laufenstrasse 42  
**Prof. Dr. oec. publ. Marcel Grossmann**, 8704 Herrliberg, Pfarrgasse 36  
**Dr. phil. Hannelise Hinderberger**, 3000 Bern, Postfach 175  
**Oberst Dr. iur. Hans Rudolf Kurz**, Eidgenössisches Militärdepartement, 3003 Bern  
**Dr. Bogdan A. Osadczuk-Korab**, D-1 Berlin 33 (Dahlem), Bernadottestrasse 70  
**Marianne Perl**, dipl. Übersetzerin, Haifa (Israel), 5 Maneh Hill, z. Zt. 8046 Zürich, Riedenhaldenstrasse 29  
**Redaktor Richard Reich**, 8127 Aesch-Forch, Aeschstrasse 927  
**Prof. Dr. Fritz Schmalenbach**, D-24 Lübeck, Wakenitzstrasse 32  
**Dr. iur. Ullin Streiff**, 8610 Uster, Bahnhofstrasse 12  
**Oberstkorpskommandant Dr. iur. Ernst Uhlmann**, 8212 Neuhausen a. Rheinfall, Zentralstrasse 142

*Wolfgang Frickhöffer*, geboren 1921 in Berlin-Charlottenburg, wurde nach dem Abitur in den Arbeitsdienst, später in die Wehrmacht eingezogen. Kurz vor Kriegsende geriet er in amerikanische Gefangenschaft. 1946–1948 arbeitete er im «Signal Depot» der amerikanischen Besatzungstruppen in Deutschland. Er bildete sich in der Folge zum Dolmetscher aus und war ab 1951 an der Sprach- und Dolmetscherschule des Englischen Instituts Heidelberg tätig, nebenberuflich auch als Wirtschaftsjournalist. 1954 wurde er als Geschäftsführer in die Aktion Soziale Marktwirtschaft e. V. berufen, deren Vorsitzender er seit 1962 ist. Wolfgang Frickhöffer

verfasste zahlreiche Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Wirtschafts- und Sozialpolitik.

\*

*Dieter Fringeli* ist 1942 in Basel geboren und im solothurnischen Jura aufgewachsen. Nach Studium der Germanistik, der Geschichte und der Philosophie promovierte er 1967 zum Dr. phil. Es folgte ein längerer Aufenthalt in Norddeutschland, dann Lehrertätigkeit an einem Basler Gymnasium. Zur Zeit arbeitet Fringeli als freier Schriftsteller an einer Darstellung der Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert,