

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **42 (1962-1963)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UMSCHAU

L'ANNÉE ROUSSEAU

Lettre de Suisse romande

Vous n'en éprouvez pas quelque lassitude? Depuis des mois, la présence de Jean-Jacques Rousseau nous envahit. Cela a commencé par les libraires; cela se poursuit par les universités; puis l'Office du tourisme a fait rouler ses diligences; aujourd'hui, chaque classe d'école, chaque club de joueurs de quilles va faire son pèlerinage à l'Île Saint-Pierre.

Quant aux journaux, ils débordent. Et voici que nous y ajoutons...

Les libraires nous avaient offert, l'année dernière déjà, le premier tome que l'illustre Bibliothèque de la Pléiade consacre aux œuvres complètes de notre non moins illustre compatriote. Le second a paru cette année même. Après les écrits auto-biographiques, voici la *Nouvelle Héloïse*, les poèmes, le théâtre. C'est un monument. Incomplet à ce jour puisque nous ne possédons encore ni l'*Emile*, ni le *Contrat social*, ni les *Discours*, ni la *Correspondance*, ce monument nous paraît néanmoins irréprochable. Ce sera l'une des gloires de Marcel Raymond, l'éminent professeur genevois, d'y avoir attaché son nom.

Puis, nous avons reçu les deux tomes du *J. J. Rousseau Suisse* (Editions Universitaires, Fribourg) de M. François Jost, le spécialiste lucernois des littératures comparées. Une somme, vraiment, d'érudition rousseauiste, d'érudition tout court, où revivent toute la Suisse du XVIII^e siècle, et la France, et la Prusse, et le Piémont et la Savoie, les uns et les autres encadrant Jean-Jacques, de la naissance à la mort, sur le décor changeant d'une existence prodigieusement agitée. Une thèse, à la vérité, bien qu'élaborée en dehors de l'université, une thèse, dans le sens authentique du mot: la défense d'une affirmation contestée, à savoir que Rousseau est Suisse par toutes les fibres de son être, Suisse de cœur, Suisse de mœurs, Suisse, finalement, de pensée. Cela ne se démontre pas, apparemment, en un tour de main.

La France, en effet, l'a annexé; elle avait de bonnes raisons de le faire. Ouvrez un dictionnaire parisien, de grand ou de petit format: vous y apprendrez que notre philosophe est un écrivain *français*, bien que né à Genève. Tout de même, né à Genève... Gaspard Vallette s'en était avisé qui consacra un gros ouvrage, naguère, à *Jean-Jacques Rousseau Genevois*. Et la statue de Houdon, dans l'île, atteste à sa manière que c'est bien dans la ville de Calvin que prit racines l'auteur de la *Profession de foi du vicaire savoyard*. Mais il est bien exact que les chefs-d'œuvre furent écrits à Paris, ou dans les environs de Paris, dans le mouvement des idées qui fermentaient autour de l'*Encyclopédie*. Que Jean-Jacques soit mêlé de tout son être aux courants divers du milieu du siècle, qui songerait à le contester? Pardon, M. Jost.

Entendons-nous: il est bien trop averti des réalités de la vie française au temps de Louis XV pour prétendre à reprendre à nos voisins de l'ouest les biens qui leur appartiennent. Mais cet auteur du *Contrat social*, de l'*Emile*, des *Discours*, et de ce prodigieux roman qui va faire couler des torrents de larmes, regardons-le bien: toute son inspiration ne lui vient-elle pas du sol natal et cette sève originelle n'a-t-elle pas donné à l'œuvre entière son suc particulier? Or, cette sève est genevoise, elle est helvétique, par conséquent, et les formes que le philosophe voudrait voir prendre au monde ne sont autres que les formes qu'avaient adoptées nos villes et nos campagnes, dans les divers cadres politiques qu'ils s'étaient donnés.

Il n'est pas jusqu'à Sophie, la petite Sophie de l'*Emile*, qui ne soit une projection de l'idéal féminin tel que l'avait élaboré une éthique bien rustique de l'existence. Les trois K. (Küche — Kirche — Kinder), qui résumement le programme d'une vie de femme

accomplie, Rousseau ne peut les proposer au monde que parce qu'il connaît bien les mœurs suisses dont il mettait la sagesse au-dessus de tout.

M. Jost n'ignore absolument rien de ce qui pourrait étayer sa démonstration dont on admire l'ampleur, dont on regrette parfois qu'elle ne soit pas plus avare de détails. Faut-il prouver absolument la dépendance de Genève et de Neuchâtel à l'égard des Liges sous le prétexte que les deux républiques comptèrent successivement Jean-Jacques au nombre de leurs citoyens? Il y a peut-être là un abus de la fiche, un culte démesuré du détail, au détriment de la synthèse qui donne plus de plaisir à l'esprit. Il n'en reste pas moins que ce travail de Bénédictin fera date dans les annales rousseauistes. Et s'il vous plaît de mieux connaître le passé de votre pays, l'histoire de ses mœurs, de ses idées, de ses travers, de ses alliances, de ses coutumes, eh bien! lisez ce livre. Si la silhouette de Jean-Jacques demeure un peu brouillée sur une toile de fond qui accapare l'intérêt, la multitude des renseignements que l'on puise en ce millier de pages récompense largement la peine que l'on prend à les explorer.

Tout autre est l'essai de Marc Eigeldinger: *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire* (La Baconnière, Neuchâtel). Le professeur neuchâtelois, qui est aussi un poète extrêmement exigeant, se désintéresse de l'histoire pour s'avancer sur les seuls chemins de la connaissance intérieure. Pour lui, Rousseau fut l'un des premiers écrivains français « à éprouver que la réalité de l'imaginaire l'emporte sur la réalité du monde et que la vie spirituelle de l'imagination est plus féconde que l'existence quotidienne, limitée par les contingences matérielles ».

Les pièces à conviction, c'est la *Nouvelle Héloïse*, surtout, qui va les fournir car cette immense fiction est bien sortie tout entière de son rêve le plus intime, de son imagination la plus effervescente. On sait, en particulier, combien de fois il a fait l'aveu des plaisirs qu'il prenait à aimer à distance alors que la possession réelle ne lui laissait guère qu'humiliation. En marge de la société pervertie qu'il ne pouvait tout à fait éviter, il se cons-

truisit son propre monde, plus réel que l'autre, plus consentant à ses désirs, et c'est dans ces dimensions qui se propagent à l'infini qu'il pourra réaliser ses plus intimes désirs d'idéal, de beauté et de tendresse. On voit bien de la sorte qu'un champ immense s'ouvre devant la lanterne du prospecteur. M. Eigeldinger s'avance avec des précautions extrêmes dans un domaine encore mal exploré.

Sur l'antagonisme du rêve et de l'action, sur les drames que cet antagonisme provoque dans l'existence du poète, sur ce qui le relie, dès lors, à Baudelaire, on lira ici des pages très fines, très pertinentes, et la figure de Jean-Jacques, comme son portrait moral, s'en trouvent renouvelés. Les lecteurs de la *Nouvelle Héloïse* ont pu s'irriter bien souvent de l'imperfection de cette vaste construction romanesque où tout flotte comme dans un paysage d'automne embué de brouillard. Qui sont, réellement, ces êtres qui s'aiment et se déchirent? D'où viennent-ils? On nous dit qu'ils sont beaux mais on ne le montre jamais. L'auteur est comme incapable de fixer les êtres et les choses dans leur réalité, dans leur netteté physique. Il n'est pas jusqu'à ce fameux bosquet de Clarens qui ne se dissolve dans le vague. Quant au Valais de la célèbre Lettre XXIII (1^{re} partie), il est rigoureusement *impersonnel*. Tout se trouve transposé sur le plan d'un rêve extrêmement flou, dans un irréel où la poésie, certes, trouve son compte, mais où se dissout notre expérience du monde.

Eh bien! M. Eigeldinger nous le prouve, c'est que l'auteur n'a jamais vécu que dans l'univers flottant de son imagination, dans la projection constante de ses rêves. Il se libérait sans cesse des contraintes du réel par ces fuites songeuses qui l'amenaient avec une puissance surprenante aux frontières de l'infini. Là, tout pouvait être luxe, calme et beauté, comme dans l'univers baudelairien, qui n'est pas celui d'un visionnaire mais bien l'approche de cette irréalité fluente où nul obstacle ne se dresse devant le bonheur. L'une des meilleures parts du Romantisme ne réside-t-elle pas en cette création d'un monde sans frontières, et la Sylphide de Chateaubriand ne possède-t-elle pas des grâces qu'aucune des

amoureuses de la terre ne put jamais montrer? La vie est donc plus belle et meilleure au-delà des pièges que la réalité tend sous nos pas. Le premier en date, Rousseau semble l'avoir compris; le premier, il s'est abandonné jusqu'au délire à ces chimères qui furent pour lui l'enchantement de sa solitude.

Peut-être est-ce là le poison le plus secret que contienne cette œuvre: c'est l'invite vers la fuite, c'est la paupière fermée sur les nécessités du monde et l'abandon de l'être devant tous les obstacles que l'imagination nie parce que le cœur est faible, démesurément sensible, inapte à se dominer. Quel être humain pourrait satisfaire un homme qui s'accorde en rêve des créatures de paradis? Une sorte de monstrueuse végétation parasite prolifère sur le tronc du réel, l'étouffe et l'*anéantise*, tirant toute sève à son profit. Pauvre vie qui ne serait plus qu'une écorce vide, le cocon de cette chrysalide sublime, devenue papillon, volant de fleur en fleur, et se brûlant les ailes à la première flamme, au premier feu allumé par la main des hommes.

Quant à l'Office du tourisme qui tire ses diligences des musées, il a son idée bien à lui, qui ne doit rien au monde de la pure imagination. Le retour à la nature, mais c'est un thème admirable en cette Helvétie qui possède encore quelques glaciers, quelques cimes sans téléphériques, des villages où l'on peut faire quatre pas sans se faire écraser par les cars internationaux. Le paradoxe réside en ceci que Rousseau en appelle à la solitude et que son nom sert aujourd'hui à appâter les foules. Le caravansérail touristique se réclame le plus souvent d'un besoin de silence, de tranquillité, de paix, et il voue les endroits qu'il choisit au bruit et à la fureur. En juillet et août, les seuls endroits habitables, parce qu'à peu près déserts, ce seront les grandes villes.

Année Rousseau. Genève brûlait ses livres et le décrétait lui-même de prise de corps. LL. EE. de Berne le chassaient de l'île Saint-Pierre. Le voici canonisé, le voici triomphant sur les autels de la gratitude helvétique.

Maurice Zermatten

EIN CHARLES VEILLON-PREIS FÜR EDZARD SCHAPER

Es ist wohl eines der spektakulärsten Ereignisse im literarischen Leben Zürichs, wenn alle drei Jahre (dazwischen findet die Verleihung in Lausanne oder in Lugano statt) die Internationalen Charles Veillon-Preise für Romane in französischer, italienischer und deutscher Sprache verliehen werden. Schon die Jury besteht aus so vielen Berühmtheiten, daß man sich die Wartezeit mit dem reizvollen Frage- und Antwortspiel vertreiben kann, wer nun Werner Bergengruen, wer Albrecht Goes, wer Carl Zuckmayer, wer Karl Heinrich Waggerl, wer Vercors, wer Maurice Zermatten, wer Francesco Flora und wer Diego Valeri sei — und das ist nur ein Teil der wahrhaft auserlesenen Jurymitglieder.

Dieses Jahr strömte alles, was dazugehörte und dazu eingeladen war, in der riesigen Festhalle des Grand Hotel Dolder zu-

sammen, und man wurde in Anbetracht der vielen Mikrophone, Scheinwerfer, Filmkameras und sonstigen Publizitätsakzessorien zuerst einmal ganz klein, so klein, daß man die Größe des Augenblicks richtig zu erfassen mußte. Gegenüber dieser nicht unbedingt sympathischen Äußerlichkeit war dann die Verleihung selbst von hohem Ethos getragen und wurde unwillkürlich zu einem einstimmigen, ergreifenden Bekenntnis zur Idee der Freiheit.

Der Stifter der drei Preise, Dr. h. c. Charles Veillon, hielt sich in seiner Begrüßungsansprache hauptsächlich an Zitate aus Alexandre Vinets «Mémoire en faveur de la liberté des cultes», da er in diesem Werk aus dem Jahre 1824 eine Analogie zu dem sieht, was er mit seiner Stiftung bezwecken wollte: Verteidigung der Gewissens- und Gedankenfreiheit sowie der politischen Freiheit.

Aus der äußerst brillanten Laudatio, die André Chamson als Präsident der französischen Jury auf den wie ein gutmütiger Bär aussehenden *Jean-Pierre Chabrol* hielt, erfuhr man, daß in dessen Roman *Les fous de Dieu* (Editions Gallimard) die Geschichte der Cevennen-Bauern zur Zeit der Glaubenskriege in einer ausdrucksstarken, dem Volk abgelauchten Sprache geschildert wird, und daß Chabrol ein wirklicher Schriftsteller ist, der etwas zu sagen hat. Diesen Eindruck bekam man auch, als der sympathisch unbeholfene Preisträger seinen Dank abstattete und seinem Erstaunen Ausdruck verlieh, daß er für sein Werk, das er zu seiner eigenen Freude geschrieben habe, geehrt und anerkannt werde.

Den italienischen Preis erhielt, wie Prof. Reto Roedel mitteilte, unter 88 Bewerbern der in Mailand lebende Schriftsteller und Journalist *Enrico Emanuelli* für seinen menschlich und künstlerisch bedeutsamen Kurzroman *Settimana Nera* (Edizione Mondadori).

Besonders feierlich wurde die Stimmung, als Minister Carl J. Burckhardt sich erhob und vom Buch *Der vierte König* (Verlag Jakob Hegner) zu sprechen begann. Den Namen des Autors nannte er zuerst nicht, aber das war auch kaum nötig, denn man kannte ihn

und hatte den stattlichen, würdevollen Herrn bereits entdeckt: *Edzard Schaper*. Carl Helbling hat in dieser Zeitschrift (November-Heft 1961) dessen neueste Werke ausführlich gewürdigt und vom preisgekrönten Roman geschrieben, er reihe sich neben Schapers große Schöpfungen, neben den «Henker» und den «Gouverneur», als eine herrliche Erfüllung dichterischen Auftrags. Wir freuen uns ganz besonders, daß der diesjährige Charles-Veillon-Preis für den deutschsprachigen Roman Edzard Schaper zugesprochen worden ist, und verurteilen die ewigen Meckerer, die fanden, er hätte einem jungen, unbekanntem Autor und nicht einem literarisch gemachten Mann gesetzten Alters verliehen werden sollen. Hat ein Schaper, der seit bald dreißig Jahren bedeutende Romane schreibt und dafür merkwürdigerweise noch keine größere Ehrung empfangen durfte, nicht mindestens so viel Recht, einen Preis zu bekommen, als ein noch nicht arrivierter Junger? Es ist sehr verdienstvoll, daß die Jury den Mut gehabt hat, auch einmal das Bewährte, Bekannte und dennoch Neue, Lebendige zu ehren und den Preis für einen kürzlich erschienenen Roman *sowie* für ein ganzes Lebenswerk zu verleihen.

Daniel Bodmer

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

Baden-Baden, Kunsthalle: Hans Purrmann (bis 29. 7.).

Bremen, Paula-Becker-Modersohn-Haus: Heinrich Götting — Kinder malen ihre Welt (bis 15. 7.).

Darmstadt, Kunsthalle: Yoruba — Nigeria Plastiken (bis 15. 7.).

Düsseldorf, Galerie Paffrath: Heinrich Hermanns — zum 100. Geburtstag (bis 14. 7.).

— Haus Trojanski: Fritz Becker-Murnau Aquarelle (bis Ende Juli).

Frankfurt, Kunstkabinett: Ida Kerkovius (bis 7. 7.).

Heidelberg, Kurpfälzisches Museum: Albert Weisgerber (bis 15. 10.).

Lindau, Haus zum Cavazzen: Henri de Toulouse-Lautrec (bis 15. 7.).

— Rungesaal: Max Beckmann — Graphik (bis 15. 7.).

Mainz, Kunsthistorisches Institut der Universität: Ostasiatische Sammlung E. Preetorius (Graphik) (bis Ende Juli).

Marburg, Universitäts-Museum für Kunst- und Kulturgeschichte: Albrecht Dürer — Holzschnitte und Kupferstiche (bis 8. 7.).

Memmingen, Museum: Künersberger Fayencen (bis Sept.).

- München*, Haus der Kunst: Große Kunstausstellung München (bis 7. 10.).
 — Völkerkunde-Museum: Sammlung Gedon — Indische Plastik (bis Sept.).
Offenbach, Klingspor-Museum: Hegenbarth-Zeichnungen — François Rabelais «Gargantua» (bis 8. 7.).
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein: Aristide Maillol — Jean Lurçat (bis 8. 7.).
Ulm, Museum: Das Lonetal bei Ulm — vorgeschichtliche Funde vom Paläolithikum bis zur Alemannenzeit (bis 15. 7.).

Frankreich

- Paris*, Galerie Paul Ambroise: Emeric (bis 15. 7.).
 — Galerie Luise Leiris: Picasso — Le déjeuner sur l'herbe (bis 13. 7.).
 — Galerie du Passeur: Picasso — Les déjeuners (bis 30. 7.).
 — Musée du Louvre: Donation Victor Lyon (Juli).
 — Musée du Louvre: Les figures du Corot (Juli).
 — Musée National d'Art moderne: Mirò (Juli).
 — Musée Nationale d'Art moderne: Peinture française de Corot à Braque, Collection Ishibashi de Tokyo (Juli).
 — Musée Jacquemart-André: L'apocalypse (Juli).
 — Petit Palais: Chefs d'œuvre de l'art mexicain (Juli).
 — Galerie Durand-Ruel: Pissaro (Juli).
 — Manufacture de Gobelins: Charles de Brun (Juli).

Holland

- Amsterdam*, Rijksmuseum: Niederlande-Türkei (1612—1962) (bis 15. 7.).
Delft, Stedelijk Museum het Prinsenhof: Meisterwerke aus Delft (bis 16. 8.).
 — Etnografisch Museum: Stervende Kunst van Verre Volken (bis 1. 10.).
Dordrecht, Museum Mr. S. van Gijn: Uit de school geklapt, de school vroeger (bis 31. 8.).
Enkhuizen, Zuiderseemuseum: Schiffsverzierungen (bis 1. 11.).
Haarlem, De Vishal: Keuze uit het moderne kunstbezit (bis 29. 7.).

- Haarlem*, Franz-Hals-Museum: Franz Hals (bis 30. 9.).
 — Teijlers Museum: Italienische Zeichnungen in niederländischem Besitz (bis 22. 7.).
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen: Amsterdamer Töpferware (bis 8. 7.).

Italien

- Treviso*, Cima da Conegliano (bis Oktober).
Varese, Villa Mirabello und S. Vittore: Morazzone (Mazzucchelli) (Sommer).

Österreich

- Innsbruck*, Ferdinandeum: Paul Troger — der Maler des österreichischen Barock (bis 30. 9.).
Linz, Neue Galerie Wolfgang Gurlitt Museum: Officin Hafner im biedermeierlichen Linz — Gemälde, Zeichnungen, Lithos (bis 8. 7.).
Salzburg, Galerie Welz: Paul Flora (bis 8. 7.).
 — Residenzgalerie: Sammlung Czernin und Schönborn-Buchheim (bis 30. 9.).
 — Residenz: Josef Felsinger: Kollektivausstellung (bis 8. 7.).
Wien, Niederösterreichisches Landesmuseum: Gauer mann und sein Kreis (bis 28. 10.).
 — Kunsthistorisches Museum: Europäische Kunst um 1400 (bis 31. 7.).

Schweden

- Stockholm*, National-Museum: Gold aus Peru — Kunstschätze des Inka-Reiches (13. 7.—16. 9.).

Schweiz

- Aarau*, Kunsthaus: Die Entdeckung der Alpen in der Malerei. Gemälde vom 18. bis zum 20. Jahrhundert (bis 19. 8.).
Ascona, Casa Antica: Skulpturen des 9.—17. Jahrhunderts (bis Mitte November).
Basel, Schweizerisches Turn- und Sportmuseum: Die Eroberung der Alpen (bis 15. 7.).
 — Kunsthalle: Hans Arp (bis 15. 7.).
 — Museum für Völkerkunde: Formosa — Japan, Handwerk und Kunst (bis 31. 8.).
 — Schweizerisches Museum für Völkerkunde: Volkstümliche Klosterarbeiten (bis 15. 9.).

- Basel*, Historisches Museum: Erlesene Kunstwerke aus Basler Sammlungen (bis 29. 7.).
- Galerie d'Art Moderne: Arp, dessins, collages, gouaches (bis 12. 7.).
- Bern*, Schweizerisches Alpines Museum: Entwicklung des Alpinismus, Reliefs, Panoramen, Kartographie.
- Kunsthalle: Walter Kurt Wiemken (bis 8. 7.).
- Kantonales Gewerbemuseum: Papier und Wasserzeichen (bis 15. 7.).
- Schweizerisches Gutenbergmuseum: Jubiläumsausstellung der Schweiz (bis 15. 7.).
- Kunstmuseum: Die bernischen Kleinmeister und die Anfänge der Souvenirkunst (bis 30. 8.).
- Berner Schulwarte: «Wandern» (bis 27. 10.).
- Castagnola*, Galerie Thyssen: Privatsammlung alter Kunst (bis 28. 9.).
- Chur*, Kunsthau: Bündner Kunstsammlung (bis Ende September).
- Frauenfeld*, Galerie Gampiroß: Grafica, Zürich (bis 20. 7.).
- Galerie Gampiroß Jürg Schoop, Romanshorn (22. 7.—18. 8.).
- Genf*, Athénée: Roger Bezombes, Malereien (bis 8. 7.).
- Athénée: 60 ans de peinture française 1900—1960 (14. 7.—9. 9.).
- Bibliothèque publique et universitaire: Rousseau et la Musique (bis Ende Juli).
- Musée d'Art et d'Histoire: Rousseau (bis 22. 7.).
- Musée Rath: Chagall et la Bible (bis 26. 8.).
- Jegenstorf*, Schloß: Emanuel Handmann 1718—1781 (bis 14. 10.).
- Landshut*, Schloß: Bernische Maler des 17. Jahrhunderts (bis Oktober).
- Lausanne*, Musée des Beaux-Arts: Première Biennale internationale de la Tapisserie (bis 19. 9.).
- Luzern*, Kunstmuseum: Roger Bissière 29. 7.—23. 9.).
- Kunstmuseum: Schweizer Zeichner (Auberjonois, Alb. Giacometti, Schürch, Soutter) (bis 8. 7.).
- Luzern*, Verkehrshaus der Schweiz: Große Wanderer und die Schweiz (bis 30. 8.).
- Montreux*, Musée du Vieux-Montreux: «La vie au bord du Lac Léman au temps de la Nouvelle Héloïse» (bis 15. 7.).
- Neuenburg*, Musée des Beaux-Arts: «Rousseau à sa table de travail, en Pays de Neuchâtel» (bis 16. 9.).
- Oberhofen*, Schloß Lory: Russische Landschaften von einem Schweizer Maler (bis Oktober).
- Sierre*, Château de Villa: Les peintres du dimanche devant la nature (bis 23. 9.).
- Solothurn*, Zentralbibliothek: Das illustrierte Buch in Frankreich von Delacroix bis zur Gegenwart (1830—1960) (bis 21. 7.).
- Zentralbibliothek: Moderne Bucheinbände von Hugo Peller (bis 21. 7.).
- Zentralbibliothek: Seltene Provenienzexemplare und bibliophile Raritäten des ZBS (bis 21. 7.).
- St. Gallen*, Neues Museum: Der Mensch und die Natur im 18. Jahrhundert (bis Ende Juli).
- Kunstmuseum: Walter Kurt Wiemken 1907—1940 (7. 7.—12. 8.).
- Stiftsbibliothek: «St. Gallus und die Gründung St. Gallens vor 1350 Jahren (bis Oktober).
- Galerie für zeitgenössische Kunst: August Puig (bis 31. 7.).
- Thun*, Kunstsammlung: Johannes Itten (bis 5. 8.).
- Park und Schloß Schadau: «Es lächelt der See» und das älteste Monumentalpanorama (bis 30. 8.).
- Vevey*, Musée Jenisch: Bonnard à Picasso (bis Sept.).
- Zürich*, Kunsthau: «Kunstschätze Persiens», iranische Kunst von der prähistorischen bis zur islamischen Zeit (bis 29. 7.).
- Graphische Sammlung der ETH: Oskar Kokoschka, Handzeichnungen und Aquarelle (bis 12. 8.).
- Galerie am Stadelhofen: Sommerausstellung mit Gemälden von Amiet, Barraud, Barth, Giacometti, Gimmi, Gubler, Hosch, Sturzenegger, Varlin, Liebermann und Corinth; Plastiken von Karl Geiser.

HOCH LEBE DAS MUSICAL!

Das Berliner Theater in der Spielzeit 1961/62

Steinigen würde man den Rezensenten, der es wagen würde, einen Berliner Theaterbrief über die Spielzeit 1961/62 *nicht* mit «My fair Lady» zu beginnen. Das von dem Librettisten Alan Jay Lerner (nach Shaws «Pygmalion») und dem in Berlin geborenen Komponisten Frederick Loewe gezimmerte Super-Erfolgs-Musical ist der Stolz aller Berliner. Es fehlt nicht mehr viel und das Stück hat ein volles Jahr auf dem Buckel, vor meist ausverkauftem Haus — und das bei Eintrittspreisen, die man sonst an der Spree nicht gewöhnt ist. Würde die Ulbrichtmauer die Ostberliner nicht am Besuch hindern, man könnte dem Musical ohne weiteres ein zweites ausverkauftes Jahr prophezeien.

So füllen vorerst die Westdeutschen die überall in Berlin klaffende Besucherlücke: die My-fair-Lady-Luftbrücke, eine in der an Denkwürdigkeiten so reichen Theatergeschichte Berlins einmalige Einrichtung, geleitet sie mit allen Annehmlichkeiten einer Pauschalreise in die Stadt. Die anderen Besucher der Spreemetropole können es sich kaum noch leisten, nach Hause zurückzukehren und *nicht* die Lady gesehen zu haben. Das am Zoo gelegene neue, alte Theater des Westens, die ehemalige Städtische Oper, hätte sich keinen besseren Start wünschen können. Ein Sonderlob ihrem Hausherrn, dem wagemutigen Chef der «Komödie», Hans Wölffer.

Die Inszenierung hat man fix und fertig aus New York bezogen. Kostüme, Bühnenbilder, Choreographie, alles stammt vom Broadway. Man wollte kein Risiko eingehen. Ist der phänomenale Erfolg der Berliner Aufführung nun berechtigt, fragt sich der Kritiker nach dem Fallen des letzten Vorhanges? Ja und nein. Nein — weil man im Grunde Wiedersehen gefeiert hat mit der guten alten, so oft totgesagten Frau Operette; wobei zugegeben sein soll, daß ihr das neue Make-up und das mondäne New Yorker Modellkleid glänzend stehen. Ja — weil

frappierend klar wurde, wie sehr doch unser Publikum, das bei den modernen grau in grau gehaltenen Elendsstücken nichts zu lachen hat, sich nach der heiteren Muse sehnt.

Überraschend übrigens die Feststellung, daß wir in Deutschland über jene Kräfte verfügen, die das Musical braucht: den singenden, tanzenden Schauspieler. Gewiß, der lässig-trockene Paul Hubschmid (Professor Higgins) und die herrlich ordinäre Karin Hübner (Eliza) haben noch nicht das Format eines Johannes Heesters und der unvergessenen Lizzi Waldmüller, die einst am Metropolitan ihre Operettentriumphe feierten, doch müssen hier nach so langer Zwangspause die wirklich großen Talente erst wieder nachwachsen.

Noch zwei weitere Musicals machten im Laufe dieser Saison volle Kassen. Die Apachenklamotte «Irma la Douce» von A. Brefford/M. Monnot riß uns nicht aus dem Sessel der Komödie. Eine einzige ins Ohr gehende Melodie reicht nicht für zwei Stunden, und auch die Besetzung hatte keineswegs Musical-Reife. Anders dagegen der «Prairie-Saloon» auf dem winzigen Nudeltisch des Berliner Theaters in der Nürnberger Straße. Heinz Wunderlich (Text) und Lotar Olias (Musik) bescherten den überraschten Kritikern ein prachtvolles deutsches Musical. Zwar spielt es in Wild-West-Amerika und nicht, was noch schöner wäre, im wilden Wirtschaftswunder-Westen Deutschlands; aber der Anfang wäre gemacht. Schon haben die beiden Autoren für die kommenden Festwochen eine neue Musical-Uraufführung angekündigt: «Die Geldschrankballade.»

Weniger stolz als kritisch schaut das berlinische Volk auf eine andere Attraktion, auf ihr neues Opernhaus in der Bismarckstraße, Deutsche Oper Berlin geheißen. Seine Kritik richtet sich nicht gegen den Spielplan und auch nicht gegen das Interieur des Hauses, die Fassade ist es, die lastende, durch kein Ornament gelockerte, die ihm mißfällt. Das

Volk meint ganz naiv, daß man einem Bauwerk von außen ansehen müsse, wozu es dient. «Und dies hier», hört man die Passanten diskutieren, «kann ebenso jut 'n Bahnhof sein.» Besonders umstritten ist die riesige, an der Front des Hauses emporragende Stahlplastik des Professors Uhlmann. Sie hat die Spottnamen «Schaschlick» und «Denkmal des unbekanntenen Dirigenten» erhalten. Nun, das Ausland denkt anders hierüber. «Was würde man darum geben», seufzt der «Daily Telegraph», «ein vergleichbares Bauwerk in London zu haben». Und die «Basler Nachrichten» schwärmen von einem herrlichen Haus. Der Referent auch!

87 deutsche und 95 ausländische Journalisten aus insgesamt 15 Ländern haben über die Berliner Festwochen 1961 berichtet. So stark war das Echo noch nie. Man hat offensichtlich überall sofort erkannt, daß die Mauer am Wert dieser alljährlichen kulturellen Demonstration westlicher Kultur nichts ändert. So tief beklagenswert es ist, daß die Ostberliner und die Deutschen aus der Zone nicht mehr dabei sein können, im Sinne eines künftigen internationalen Kulturzentrums Westberlin erhält das Festival seine neue Bedeutung.

Auch in diesem Jahr bietet sich dem Besucher ein reizvolles Programm. Die Deutsche Oper Berlin bringt zwei Erstaufführungen: «Elegie für junge Liebende» von Hans Werner Henze und «Atlantida» von Manuel de Falla. Dürrenmatts «Physiker», Lampells «Die Mauer» und Billetdoux' «Va donc chez Torpe» stehen unter anderem auf dem Erstaufführungs-Zettel der Sprechtheater. Als Gäste können wir das Piraikon Theatron aus Athen begrüßen (das uns mit der sophokleischen «Elektra» kommt), das Jiddische Staatstheater, Warschau, die Städtischen Bühnen, Frankfurt (Kleist «Penthesilea», Goll «Methusalem»), die Wuppertaler Bühnen (O'Neill, «Alle Kinder Gottes haben Flügel») und die Walter Wicclair Productions mit dem «Jeremias» von Stefan Zweig.

Auch der Tanzfan wird auf seine Kosten kommen, denkt man nur an das Royal Ballet aus London, das mit Tschairowskys «Dornröschen» und Hérolts «La fille mal gardée»

gastieren wird, und an das Nationalensemble der Republik Senegal.

Eine Reise nach Berlin lohnt sich für den Theaterenthusiasten nicht nur zu den Festwochen. Der normale Alltagsspielplan der Bühnen zeigt, daß die Stadt ihren Ruf als die deutsche Theatermetropole zu wahren wußte. Trotz Hamburg (mit Gründgens), trotz Köln (mit dem «Theaterprofessor» Schuh), trotz Düsseldorf und trotz dem mächtig nach vorn drängenden München, das gerade den Wahl-Münchner Fritz Kortner zu seinem 70. Geburtstag feierte.

Mit Kortner ist das Stichwort gefallen für die eindringlichste, geschlossenste Aufführung, die Berlin in dieser Saison zu bieten hatte: Max Frischs «Andorra»! Auf das Stück, das an fast allen großen europäischen Bühnen erfolgreich aufgeführt wurde, ausführlicher einzugehen, erübrigt sich hier. Auch der Streit, ob das nun Dichtung sei oder nicht, ist müßig. «Andorra» ist ein Fanal, ein Appell, dem sich niemand entziehen kann, es ist Anklage und Resignation, und es ist vor allem ein spannendes, glänzend gebautes Theaterstück. Unter Kortners intensiver, den schicksalshaften Lauf der Handlung akzentuierenden Regie bot das Ensemble des Schiller-Theaters eine unvergeßbare Leistung. An der Spitze Martin Held als Vater, Klaus Kammer in der Rolle des Andri, Fritz Tillmann als Amtsarzt.

Desselben Autors Moritat vom «Grafen Oederland» konnte auf derselben Bühne auch in ihrer nunmehrigen dritten Fassung nicht überzeugen. Wenn es trotzdem zu einem Publikumserfolg bei der Premiere reichte, so war das der meisterlichen Führung Hans Lietzaus und dem den Titelhelden verkörpernden Ernst Schröder zu danken.

Schröder — Held — Schellow, welches andere Theater in Deutschland könnte sich eines solchen Dreigestirns schauspielerischer Kunst rühmen?

Erich Schellow fügt der Kette seiner Glanzrollen zwei weitere Kostbarkeiten hinzu. Im Schiller-Theater ist er in Kleists «Amphitryon» ein Jupiter, den die Berliner Presse einstimmig feiert. «Strahlend, männlich, zärtlich keusch, ein Gott und der erste Mensch», schreibt Walter Karsch im West-

berliner Tagesspiegel, «seine Stimme ist eine Glocke, hoch und schwebend — sein Schritt ist gespannt, federnd und ganz leicht dabei...» Der junge Walter Henn führte Regie.

In des Franzosen Giraudoux «Amphytrion 38» spielt derselbe Schauspieler wieder den Göttervater. Und der Genuß ist nicht geringer. (Schloßparktheater, Regie: Willi Schmidt.) Höchst reizvoll für den Zuschauer, die beiden Versionen des uralten Themas vom Gott, der sich in ein Erdenweib verliebt hat, in zwei faszinierenden Interpretationen erleben zu können.

Wie entscheidend die Leistung des Regisseurs über Sieg oder Niederlage eines Theaterstückes sein kann, zeigt sich an zwei Wiederbelebungsversuchen. In der Schiller-Theater Werkstatt, der Barlogischen Versuchsküche, schaut man als Angehöriger der jüngeren Generation auf das, was unsere Eltern einst bis ins Mark erschüttert haben soll: auf Wedekinds Pubertätstragödie «Frühlingserwachen». Hier stimmt, Pardon, nicht mehr allzuviel. Weder die Figuren, noch die Probleme, noch die Dialoge. Zumindest nicht in dieser Aufführung. Dem jungen, unbekanntem Regisseur gelang es nicht, den Staub der Jahrzehnte hinwegzuspülen. Wedekind ist tot, sagte man sich, als man die «Werkstatt» verließ. Wedekind lebt — rief man, die Lachtränen noch in den Augen, als Walter Henn sich mit den Darstellern des grotesken Schwanks «Der Liebestrank» im Schloßparktheater zum xten Male verneigen mußte. Das letzte Wort über diesen großen Wegbereiter des Expressionismus ist also noch nicht gesprochen.

Henn, das Berliner Wunderkind unter den Regisseuren, zeichnet auch für die Aufführung von Anouilhs «Der arme Bitos oder Das Diner der Köpfe» verantwortlich. Das bitterböse, zynische, mit Dynamit geladene Stück, das weder die heiligsten Güter der Linken noch die der Rechten schont, hat

1956 die Franzosen schockiert. Der Autor verbot seinen Export in das Ausland, weil es, wie er glaubte, nur die Franzosen etwas angehe. Nun, auch in Berlin schien man die Attacke gegen die Verbrecher aus Ethik, gegen verlogene Vaterlandsliebe und Moral-trompeterei verstanden zu haben (Schloßpark-Theater).

Barlogs Bühnen setzten ihre Sternheim-Renaissance konsequent fort. Nach Henns «Bürger Schippel» und Lietzaus «1913» brachte Hanskarl Zeiser das Schauspiel «Tabula rasa» im Schloßpark-Theater zur Aufführung. Wieder erwies sich, daß dieser «Arzt am Leibe seiner Zeit», wie Carl Sternheim sich selbst nannte, auch heute noch von einer bestürzenden Aktualität ist. Der Gewerkschaftsboß und heimliche Mitaktionär in der von ihm beherrschten Fabrik, der sich dagegen wehrt, daß man den Arbeitern eine Bibliothek anschafft; der phrasendreschende Radikale; die sexuelle Ausnutzung Abhängiger — ein makabrer Tanz um das goldene Kalb, getragen vom hämmernden Stakkato der Sternheimschen Sprache. Grausig — herrlich!

Blieben noch die «Affairen» nachzutragen, drei Einakter von Bernard Shaw («Es hat nicht sollen sein», «Ländliche Werbung» und «Der Mann des Schicksals»), an denen sich das Publikum im Renaissance-Theater ergötzte. Und im Theater am Kurfürstendamm feierte man die Wiederbegegnung mit Arthur Millers «Der Tod des Handlungsreisenden». Helmut Käutner hatte es 1950 mit Fritz Kortner in der Titelrolle im Hebel-Theater herausgebracht. Diesmal spielte Leonard Steckel unter Erwin Piscator. Die Erschütterung über den Verfall des im Existenzkampf aufgeriebenen, in die Ecke geschobenen Vertreters Willy Loman ist heute nicht minder stark als vor zwölf Jahren.

S. Fischer-Fabian

*Der Auftrag des Kritikers**Teil III: Maßstäbe*

Philosophie sei «das ganz eigenartige Kulturgebilde, das je nach dem rezeptiven oder produktiven Verhalten des Subjekts historischen oder absolut unhistorischen Wesens ist», heißt es in Georg Simmels Vorlesungsmanuskript «Über Geschichte der Philosophie». Wer sie kennen will, muß sich «mangels eines Gegenwartsstadiums ihrer selbst» an ihre vergangenen Leistungen halten; «wer aber *philosophieren* will, darf sich nicht an ihre Geschichte binden», er kann sein Fach nicht seinem Sachgehalt nach lernen, wie man Physik lernt.

Ähnlich steht es um die Kritik. Sie bewährt sich — «mangels eines Gegenwartsstadiums ihrer selbst» — als Erkenntnisvorgang erst im Vollzug. Ergebnislose, das kann nur heißen: ihren Gegenstand verfehlende; und ergebnisreiche, das muß bedeuten: ihren Gegenstand treffende Kritik läßt sich beurteilen, sobald sie vorliegt und den Vergleich von Anlaß und Aussage erlaubt. Ihre Maßstäbe und Methoden sind aber theoretisch ebenso schwer zu beschreiben wie jene der Philosophie. Starre Systematik ist in ihrem Bereich nicht minder lähmend. Nur wo der Prozeß der denkerischen und künstlerischen Leistung als Vorgang von der Lebendigkeit des Lebens verstanden wird, werden Zugänge geöffnet, wächst echtes Verstehen.

«Partizipation und Entscheidung» lautet der Titel und sind die Begriffe, unter welche Günther Busch in Heft 1/1962 von *Wort in der Zeit* seine Würdigung des Vermächtnisses Georg Simmels stellt, welcher ich das Einleitungszitat verdanke. Sie bezeichnen Grundvorgänge bei der Bildung jedes Urteils. Die Reihenfolge ist wesentlich: Der Grundsatz, vor aller Entscheidung mit frischer Neugier teilzunehmen am Werk des Künstlers, darf bewußt nie aufgegeben werden; unbewußte Regungen durchkreuzen

diesen notwendigen Willen zur Loyalität noch oft genug.

Man ist versucht, Simmels Trennung zwischen dem Philosophieren und der Philosophiegeschichte auch auf das Gebiet der Dichtung zu übertragen und Literaturkritik und Literaturgeschichte zu scheiden. Die erste hätte sich mit Neuerscheinungen zu befassen, ihr Anliegen wäre die aktuelle Verständigung über deren Wert; die zweite zeichnete die Entstehung der überlieferten Werke nach, und die ihr als Gegenstand vorliegende bewährte Dichtung würde sie eines Urteils entheben. Dieser Unterschied ist jedoch eine Konstruktion. Wo sich die beiden Disziplinen darauf berufen, bleibt ihre Arbeit kaum sehr fruchtbar. Je mehr der Kritiker — auch von der Vergangenheit — weiß, um so stichhaltiger sind seine Argumente; je offener der Historiker in Simmels Sinn «Partizipation und Entscheidung» wagt, desto belebender wird sein Blick in die Geschichte. «Auch die historische Wahrheit», lautet eine zweite Stelle in der Vorlesung «Über Geschichte der Philosophie», «ist eine geistige Aktivität, die aus ihrem Gegenstand etwas macht, was er an sich noch nicht ist, und zwar nicht durch kompendiöses Zusammenfassen seiner Einzelheiten, sondern indem sie von sich aus Fragen an ihn stellt.» Auf die Dichtung übertragen, bedeutet Simmels Wort eine Aufforderung zur Interpretation. Interpretation aber heißt nun zugleich Kritik; persönlich vom Deuter zu verantwortende Wertung. Sie ist es auch dann, wenn als stillschweigende Voraussetzung das zu interpretierende Kunstwerk gleichsam als beste aller möglichen Welten und somit der Akt der Deutung als eine Art Theodizee in nuce verstanden wird, was in der Stilkritik häufig der Fall ist. Sinnvollerweise bezeichnet sich selbst diese scheinbar wertungsscheuste Me-

thode wissenschaftlicher Interpretation noch ausdrücklich als «-kritik».

Warum aber ist das Überlieferte der Interpretation bedürftig? Das wissen wir seit der Romantik: Nicht nur, weil die Beziehungen zu einer längstvergangenen Lebensform ohne historische Erläuterungen unverständlich würden! «Der Dichter und das Leben überhaupt» — heißt es in Adam Müllers «Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur» von 1806 — «ist nie geschlossen, jede neue Beziehung, die die Zukunft bringt, erläutert, und die Betrachtung ist unendlich wie die Welt.» — T. S. Eliots Begriff der Literatur als eines organischen Ganzen, dessen Ordnung alle maßgebenden Werke aufnimmt und durch sie wiederum dauernd verwandelt wird, ist eine Weiterbildung der romantischen Vorstellung der «progressiven Universalpoesie»; an ihr «dichtet» auch die Kritik schöpferisch weiter.

*

Als «Dienst an der Dichtung» und, im glücklichsten Fall, «hochgestimmte Lobpreisung», bezeichnet Charlotte von Dach in ihren «Notizen über Kritik» in der Februarnummer 1962 der Schweizer Bücherzeitung *Domino* den Auftrag des Kritikers. Sie tadelt die Einschränkung seiner Pflichten auf das bloße Resümee und bedauert, daß das kritische Schrifttum hier noch nicht wie in Frankreich und England «die Bedeutung und das Ansehen einer Gattung» und im lesenden Publikum keinen wirklich mitgehenden Gesprächspartner und daher kaum eine wahrnehmbare Wirkung besitze. — Damit wird man übereinstimmen; nur begreift man nicht ganz, warum die Verfasserin unter Bezugnahme auf Levin L. Schückings nun in dritter Auflage vorliegende «Soziologie der literarischen Geschmacksbildung» (Dalp-Taschenbuch 354) ausgerechnet die Literaturwissenschaft für dieses Versagen verantwortlich macht, da doch Schücking den Universitäten bezeugt: «Der gegenwartsfeindliche Geist ist gewichen» (S. 98). Wird in Deutschland die Aktualitätsfreude nicht schon hier und dort übertrieben, so daß man sich fragt, wann gewisse zwischen Redak-

tionen, Rundfunkstudios, Buchmessen und Dichterlesungen hin und her pendelnde Professoren wohl noch Zeit für die Forschung fänden? Charlotte von Dach wirbt nicht nur für eine aktuellere, sondern für eine mutigere Literaturkritik; ihr Leitbild ist das Werk von E. R. Curtius. Aber die in sein Beispiel gesetzte Hoffnung scheint mir etwas utopisch; denn «ganz von selbst» bildet sich aus der kritischen Praxis eben «jene Autorität» doch nicht, welche die Verfasserin dem Rezensenten wünscht, selbst wenn «der wahrhaftig heilige Eifer ihn treibt».

*

In seinem weitesten Sinn, der etwa dem englischen «literary criticism» entspricht, wird der Begriff auch in der von Edgar und Marlene Lohner übersetzten «Geschichte der Literaturkritik» des in Yale lehrenden Komparatisten René Wellek verwendet. Alles, was «über die Prinzipien und die Theorie der Literatur gedacht worden ist, über ihr Wesen, ihre Entstehung, ihre Funktion, ihre Wirkung, ihr Verhältnis zu anderen menschlichen Betätigungen, ihre verschiedenen Arten, Mittel und Techniken, ihren Ursprung und ihre Geschichte», findet in dieser ersten umfassenden Würdigung des kritischen Denkens Englands, Frankreichs, Deutschlands und Italiens seinen Platz. Der Band (Luchterhand, Darmstadt 1959) beginnt bei der Aufklärung und endet bei der Romantik. Man erkennt, daß die Epoche von etwa 1750 bis 1830 mit Voltaire an ihrem Anfang und Hegel an ihrem Ende Maßstäbe setzte und die Meinungsbildung verfeinerte wie noch keine andere der Neuzeit. Wellek verbindet aufs glücklichste stofflichen Reichtum, Klarheit der Darstellung und Sicherheit des Urteils. Sprachenkenntnis, Fleiß und «absolutes Gehör» verbinden sich, und seine Belesenheit ist wunderbar, weil bei aller Fülle des Stoffes die Konturen nicht verschwimmen. Hier liegt eine Quelle, die benützt werden muß. Es zeigt sich, daß die meisten in unserem Jahrhundert gemachten Vorschläge zur Erneuerung der Kritik auf Impulse aus dem «grand siècle» der deutschen Literatur zurückgehen.

*

Walter Höllerer, Professor, Schriftsteller, Kritiker und Herausgeber, Mitglied der Akademie für Sprache und Dichtung, der Gruppe 47 und des PEN-Clubs, führte im Juli 1961 mit den Professoren Stuckenschmidt und Trier vor Berliner Studenten ein Gespräch über die Frage «Gibt es Gemeinsamkeiten moderner Literatur, Musik und bildender Kunst?». Die Diskussionsbeiträge erschienen im Dezemberheft 1961 der Zeitschrift *Akzente*. Eingangs begründet Höllerer die Bedeutung des Begriffs «Strukturen», worunter er «Bewegkräfte» versteht: Weil wir «ein allgemeinverbindliches Lebensmodell oder philosophisches Modell, so wie es im Mittelalter vorhanden war und bis ins 19. Jahrhundert immer wieder postuliert worden ist, im Grunde genommen nicht vorfinden», darum ist heute die Kunst «auf sich gestellt», macht «ihre eigenen Abenteuer» und «versucht auf diese Art und Weise noch etwas Verbindliches zu zeigen» — offenbar eben «Struktur». Hier taucht wieder die im März- und Maiheft bereits berührte Frage auf, ob solchen «Bewegkräften» — es ist das verwandelte Erlebnis dieser Zeit gemeint — eine Verbindlichkeit zugesprochen werden darf. Ich glaube nicht. Höllerer zeigt anhand von Texten überzeugend einige Gemeinsamkeiten neuer Literatur. Aber sein Bedauern, daß wenig Prinzipientreue herrsche, ist merkwürdig. Es folgt dem nun bald obligat gewordenen Hinweis auf die Bedeutung der Quantenlogik. (Sie habe, liest man heute häufig, die aristotelische Logik abgelöst, das heißt, es müsse der Satz, wonach entweder die Aussage «hier steht ein Tisch» oder deren Verneinung «hier steht kein Tisch» richtig sei, als aufgehoben gelten, und der Dichter müsse diese neue Bewußtseinslage in seinen Werken spiegeln.) Höllerer meint: «Als eine mehr unterbewußte Erfahrung steht diese Art Logik im Hintergrund mancher Versformulierungen, Dialogketten, Prosasätze, wobei es allerdings mißlich ist, wenn es bei bloßen Seltsamkeiten bleibt, ohne Konsequenz.» — Wie «mißlich» wird es da für einen heutigen Dichter erst, «diese Art Logik» überhaupt noch nicht die seine zu nennen!

*

Höllerer macht sich auch sonst zum Anwalt naturwissenschaftlicher Erkenntnisse. Seine Rede «Zur literarischen Kritik in Deutschland» beendete eine im Winter 1960/61 in Berlin durchgeführte Vortragsreihe. Der Gesamttitel der Tagung, *Literatur im technischen Zeitalter*, wurde zum Namen seiner neuen Zeitschrift, in deren Heft 2/1962 der erwähnte Vortrag erschien. Er vertritt den Glauben, die «analytisch-empirische Betrachtungsweise benachbarter technischer Wissenschaften» könne «für die sprachkritische Methode förderlich sein». Und in der Tat hat die ganze Anlage dieser Kritik der Kritik etwas Mechanisches: Höllerer unterscheidet und tadelt typisierend fünf sogenannte Sackgassen-Kritiker, welche für die allgemeine «Unsicherheit» in diesem Fach verantwortlich zu machen seien. Ihre Talentlosigkeit soll dem Land sogar ökonomisch geschadet haben: «Die Kritik in Deutschland hat sich weitgehend als nicht fähig erwiesen, die deutschen Bücher zu erkennen, die im internationalen Wettbewerb eine Rolle spielen könnten», sondern «einen Ballast von Mittelmäßigkeit, vor allem reputierlicher alter Mittelmäßigkeit... von Jahr zu Jahr weitergeschleppt». — Leider erfährt man keine Namen. Dafür unterzieht Höllerer die fünf Missetäter einer Analyse:

Der «Schade-daß»-Typ sei aus Neid negativ, weil ihm eine eigene Idealdichtung vor Augen schwebt, die er wegen der Ungunst der Zeit nicht zu Papier bringe. — Der «Darüber-hinaus»-Typ mißachte konsequent das vor ihm liegende Werk, im Streben nach dem dahinter zu erschließenden «Unsagbaren». — Der «Wie-wir-gezeigt-haben»-Typ urteile auf Grund eines kunstfremden Werteschemas, das er zum Beispiel aus der Soziologie beziehe. — Der «Echte-Anliegen»-Typ zeige moralische Bedürfnisse und verweise auf die nie mehr erreichte Höhe der Klassik. — Der «Ich-gebe-mit-auf-den-Weg»-Typ schließlich liebe das verbindliche Wir, mahne zur Ehrfurcht und betone, im Namen des Lebens, es komme auf die Existenzen, nicht auf die Werke an.

Höllerers ironische Parade ist amüsant. Statt prinzipieller Mängel aber zeigt sie mehrheitlich Skurrilitäten. Wichtiger scheint

die hier ebenfalls angeschnittene Frage der Notwendigkeit einer neuen Ästhetik. Der Referent stellt fest, besonders ratlos sei man heute jenen Werken gegenüber, worin Subjekt und Objektwelt zusammenfielen und zu entscheiden wäre: «Verhalte ich mich als Kritiker so, daß ich einen Roman, der in dieser Problematik steht, nach demselben Schema kritisiere, wie einen Roman, der diese Einsicht (!) nicht mit in seine Komposition aufnimmt?»

Erstens, so möchte man antworten, kritisiere der Kritiker lieber überhaupt nach keinem «Schema». Zweitens wird er vernünftigerweise einem Zeugnis des Selbstverlustes, wie es schon Musils «Mann ohne Eigenschaften» darstellt, nicht eine schwache Handlungsführung vorwerfen, wenn das Thema die gelebte Handlungsunfähigkeit ist. Der Bedarf nach neuen Maßstäben scheint mir hier noch nicht erwiesen.

Dann stellt Höllerer schließlich den fünf Sackgassen-Kritikern erhabene Vorbilder gegenüber. So wird wieder Ernst Robert Curtius gerühmt, der eine bessere Art «moderner stichhaltiger Kritik... Schritt für Schritt vorgeführt» habe. — Was ist gemeint? «Der Kritiker, wenn er heute taugt, beurteilt, indem er ein Werk kritisiert, in diesem Vorgang dauernd seine eigene Stellung zum Werk oder seine Übereinstimmung mit ihm.» Als besonders wesentlich betrachtet Höllerer demnach die Distanz zum eigenen Tun: «Ernst, der sich selbst zurücknimmt, weil er sonst die Intuition, die er aufsucht, durch sich selbst verdeckt.» — Ein guter Hinweis, weil er das Amt nicht überwertet. Hier, glaube ich, sprach der Schriftsteller Höllerer für den Kritiker. Der Schluß der Rede gipfelt in einem Bekenntnis zur platonisch-idealistischen Ästhetik, wie sie der späte Benedetto Croce vertrat, eine Wendung, welche die vorangehenden Ausführungen eines sonst prononciert modernen Referenten nicht erwarten ließen. Es lautet: «Alles, was in der Literatur geschieht, steht mittelbar zu seiner Epoche und unmittelbar zum äußersten Gedicht.»

Ich begrüße dieses Bekenntnis, das nichts anderes besagt, als daß die vielumstrittene Zeitgemäßheit von sekundärer Bedeutung

sei im Vergleich zur absoluten Kraft der Aussage, zum Dichterischen eines Werkes. Mit dem von Höllerer geforderten Einbezug des eigenen Denkens und Empfindens ist außerdem nun die Verwendung jeden «Schemas» ausgeschlossen. Wir nähern uns im Gegenteil jenem schöpferischen Bereich, wo Kritik und Kunst sich berühren. Wer vom Kritiker erwartet, daß er bei jedem Werk «dauernd» den Grad seiner Übereinstimmung dokumentiere, macht ihn zum Essayisten. Ich halte den Mut zur Subjektivität für eine gute Eigenschaft; allgemein interessieren werden subjektive Äußerungen jedoch erst bei einem überragenden Talent. Aus einer Durchschnittskritik etwa eines Romans wird meines Erachtens durch Erhöhung der Subjektivität noch kein Essay. — Sehr intelligent zu sein, sei die wichtigste Voraussetzung für einen Kritiker, soll Valéry, nicht sehr ermutigend, einmal auf eine entsprechende Frage geantwortet haben.

*

Bisweilen werden auch greifbarere Maßstäbe angelegt. Der dänische Kulturminister Julius Bomholt, dessen Gedanken über «Dichtung und Gemeinschaft» die Februarnummer unserer Zeitschrift zum Abdruck brachte, stellte quasi im Namen der demokratischen westlichen Staaten die Frage nach der Mitarbeit der Dichter im öffentlichen Leben. Schon der Aufsatz «Kunst in der technischen Welt» von Walter Warnach, den ich in der Zeitschriftenschau des Maiheftes besprach, hatte versucht, der Literatur eine erfüllbare Funktion innerhalb unserer Kultur zu finden. Warnachs Vorschlag war nicht ohne weiteres überzeugend: er schickte den Künstler in die Einsamkeit, damit er, «in einer entschiedenen Gegenwendung» zur Technik, diese selbst «innerlich aufzuleben» und dann Beispiele einer «künstlerischen Assimilation» zu geben lerne; jede direkte Mitarbeit wurde damit ausgeschlossen. Vorher aber hatte man gelesen, die moderne Architektur vermöge auf künstlerisch überzeugende Weise ihre Gebäude in die Landschaft einzugliedern; es zeige sich eine neue Symbiose von Technik und Natur im Zeichen der Kunst. — Trifft

nun der von Warnach gegen die kooperationswilligen Künstler erhobene Vorwurf, die «Spannung zum Öffentlichen» nicht auszuhalten, nur die Architekten nicht, oder liegt hier ein Widerspruch? Ist die Bewältigung von konkreten Formaufgaben, die Verschönerung der «Lebensdinge», ist ferner das gelungene Feuilleton oder Hörspiel, der in Bild und Dialog überzeugende Film *kein* Beitrag der Kunst zur Vermenschlichung dieser technischen Welt?

Ich bin der Meinung, daß wir im deutschen Sprachraum mit den Ehrentiteln Künstler und Dichter zu sophistisch umgehen. Bekanntlich fehlt der zweite — als Bezeichnung für den «inspirierten» Schriftsteller — in ebenso «dichterischen» Nachbarländern. Durch meine Einwände gegen die Überbewertung der Zeitgemäßheit soll nicht die zu einfache und geheimnistuerische Ansicht gefördert werden, ein Schriftsteller schreibe für seine Zeit, ein Dichter aber für die Ewigkeit.

*

Fast eine menscheitsrettende Bedeutung mißt Stefan Andres in seinem Aufsatz «Die Musen von übermorgen» in Nummer 11/1961 der *Frankfurter Hefte* dem Dichter zu. Er hofft, daß der Mensch von den kommenden kosmischen Erfahrungen «heilsam an die seinem Wesen gemäßen Grenzen erinnert wird». Dann entwickelt er eine sehr spekulative Prognose: Wenn kein globaler Krieg ausbricht, läßt sich die Sicherung der Lebensverhältnisse so vervollkommen, daß eine Ruhe entsteht, die das «faustische Wesen» Mensch zum Verzweifeln brächte, fände es nicht «Fluchtwege nach innen». Die Verinnerlichung muß demnach Hand in Hand mit der organisatorischen Durchgliederung der Menschheit gehen. Zu ihr führt aber nur die Kunst. *Sie* kann aus Zwang und Gefangenschaft erlösen. Der Künstler wird daher immer mehr zum eigentlichen Hüter der schöpferischen Freiheit. Um seinem Amt gewachsen zu sein, geht er aber — wie bei Warnach — in die Verborgenheit, ein Zauberer in den Gärten des spielenden Geistes, nur von seiner Gemeinde besucht. Sein Wort muß die Kommunikation zwischen der

Menschheit und der Transzendenz aufrechterhalten; es schöpft aus diesem Auftrag seine Würde und wird wieder «Sinträger» sein.

Warum *muß* der deutsche Dichter immer noch empedokleisch auf dem Ätna — und am Kraterrande — wohnen? Auch ein unmittelbarer Wirken, scheint mir, kann von höchstem Rang sein. Sind esoterische Existenz und hermetische Sprache an sich ein Wert?

*

Der mißverständliche Begriff der künstlerischen Autonomie bietet auch in einer kurzen Betrachtung von Anton Henze über «Die zweite Hälfte der Kunst» in Heft 2/1961 der *Deutschen Rundschau* einen Ansatzpunkt zur Kritik. Der Verfasser verweist auf das Recht, vom Künstler nicht nur als bezahlender Konsument, sondern als Partner eines Dialoges ernst genommen zu werden. Seit sich das Kunstwerk nicht mehr ausschließlich an die Gottheit richtet, braucht es als seine «zweite Hälfte» das Verständnis derer, für die es bestimmt ist. — Auch Bomholts Rede gab der Überzeugung Ausdruck, daß es zum Auftrag des Kritikers gehöre, sonst unbemerkt bleibende Reaktionen einer breiteren Leserschicht zum Wort kommen zu lassen und, wenn nötig, zu berichtigen, was dem Schriftsteller nicht gleichgültig sein kann. Denn seine Zugehörigkeit zur Nation bestätigt sich auf geistiger Ebene ja im Akt des Verstehens, sein Ausschluß ebenso im Mißverständnis. Heimat sei der Mensch, dessen Wesen wir vernähmen und erreichten, sagt Max Frisch. — Durch seinen Mittlerdienst derlei Niederlassungen von Dichtung im Bewußtsein der Menschen ihres Sprachraumes zu fördern, kann ein Ziel kritischer Arbeit sein.

Sie soll Spielraum besitzen. Ihr Maßstab sei weder ein politisches noch ein konfessionelles Interesse, sondern das Menschliche im Menschen, die Suche, die Verteidigung, das Lob seiner «Lebensmöglichkeiten».

*

Eingehend beschäftigt sich Christian Ferber im 1. Heft vom Januar/Februar 1962 der Zweimonatsschrift *Die neue Gesellschaft* mit

dem Thema «Der Schriftsteller in dieser Zeit», konzipiert als «Informations- und Streitgespräch mit jungen Leuten». Der Aufsatz bestimmt aus freier Sicht das Verhältnis der Dichtung zum politischen Leben der Nation und berührt damit auch die Aufgaben des Kritikers.

Ihren Priestern ebenso mißtrauend wie ihren Staatsmännern, wendet sich unsere Epoche aus der Sehnsucht nach Leitbildern an den Dichter, baut auf seine Hellsicht und bürdet ihm das Amt des Propheten auf, der die Lösung der Welträtsel kennt, Pflichten, die weder Wirtschaftsführer noch Wissenschaftler, aber auch keine Maler oder Musiker mit ihm teilen. Ist der Schriftsteller ex officio das Orakel des Volkes? Carossa und Benn wurde die Rehabilitation, obwohl sie ihren Irrtum eingestanden, vielfach auch dort versagt, wo man jedem anderen Bürger verzieh. Trägt der Schreibende eine höhere Verantwortung?

Die Bedingung der Freiheit muß als «sozusagen berufsbedingte Brücke» zwischen politischer und künstlerischer Existenz betrachtet werden. Das freie Wort, ein politisches Recht, ist eine Grundvoraussetzung auch für das dichterische Wirken, und daher leidet der Schriftsteller unter jeder Form seiner Unterdrückung. Der Zeitpunkt und die Art und Weise seiner Gegenwehr kann ihm jedoch ebensowenig befohlen werden wie die Lüge. Zwischen Stummheit und Auflehnung sind mehrere Haltungen denkbar. Offener Widerstand führt unter der Diktatur zum Opfer des Lebens, das niemand verlangen darf. Der Verfasser mahnt, «wir sollten uns abgewöhnen, vom sicheren Port aus einen Peter Huchel oder einen Arnold Zweig aufzufordern, öffentlich anderer Meinung zu sein als seine Staatspolizei».

Ferber überblickt, wie Hans Bender in der im Maiheft genannten Rückschau, die Dichtung Westdeutschlands seit dem Krieg aus großer Kenntnis, aber mit deutlicher Skepsis: Die Gefahr unserer «gigantischen Kulturmaschine» ist die Inflation des Wortes bei jenen, die sich ihrem Rhythmus unterziehen; doch auch das Verharren in der Opposition genügt nicht; zu oft liefert sie, etwa im neuen Roman, das einzige, auf die Dauer

kaum tragfähige Motiv. Hast scheint einer der auch konjunkturbedingten Mängel: «Vor lauter Akademien und Dichterpreisen, vor lauter Feuilletonkommentaren und Rundgesprächen, vor lauter Frankfurter Buchmesse und Fernsehtheater» verlernt der Schriftsteller, «bis zur Vollendung auszubilden, was er zu sagen hat».

Das zu erzwingen, wie schon Günther Busch in dem im Maiheft besprochenen Aufsatz «Der Kritiker als Unruhestifter» verlangte, wäre ein Sieg der Kritik. Sie muß aber ebenso ihr Recht wahrnehmen, *für* den Künstler und *gegen* das Publikum zu schreiben.

*

Werner Weber hat in seiner Rede zur Eröffnung der IX. Großen Stuttgarter Buchausstellung am 7. November 1961 mit Unbestechlichkeit davon Gebrauch gemacht. Sie trug den Titel «Urteil — Vorurteil», erschien in Nummer 100 vom 15. Dezember 1961 des *Börsenblattes für den Deutschen Buchhandel* und ist ebenso gewandt wie gewichtig durch ihre grundsätzliche Haltung.

Beobachtend stellt Weber vorerst fest, daß Kunst zum letzten Male in der expressionistischen Epoche Leidenschaften erweckte, das heißt traf, was sie meinte. Schon damals zeichnete der Satiriker Sternheim in seiner Figur des Franzis Heidenstam den Kunstkonsumenten unserer Tage, der gemerkt hat, daß er als prinzipieller Jasager am ehesten unbehelligt bleibt. Selbst seine Verhöhnung hält offenbar der heutige Leser, Theater- und Galeriebesucher aus; er beklatscht und kauft, was ihn aufjagen sollte; «das Publikum als Widersacher ist verschwunden». Warum? «Heidenstam versucht modern zu sein; denn er hat herausgefunden, daß das die billigste und am wenigsten gefährliche Art ist, sich auszuzeichnen.»

Wie kann sich die Kunst gegen ein derart lügnerisches Einverständnis wehren? Die Versuchung wird groß, die kaum mehr zu erzwingende Auseinandersetzung überhaupt aufzugeben und als «marktschläuer» Produzent nur noch zu liefern, was gerade populär ist, heute Schock um Schock — morgen vielleicht wieder Sentimentalitäten. (Weber

zeichnet köstlich den Weg nach, auf dem mit Prospekt, Klappentext und Rezension der «Erfolg» eines Kitschromans gesichert wird.) — Wer das nicht will, muß zu merkwürdigen Mitteln greifen: «Trotz als stilbildende Kraft. Das wird ein Stichwort der Ästhetik sein, welche den künstlerischen Ausdruck unserer Zeit zum Gegenstand hat.» Trotz wäre bei den Dichtern die Verschlüsselung, eine Gebärde der Abwehr, die jedes oberflächliche, voreilige Verstehen hindert und als Beweis des guten Willens unsere Anstrengung erheischt. Natürlich wimmelt es bereits von Imitationen. Die Künstlichkeiten von den Zeichen echter Keuschheit zu scheiden, ist eine der Aufgaben des «Ratgebers», wie Weber den Kritiker nennt. Vorurteile stehen ihm dabei im Weg, doch eine «gute

Neugier» kann ihm helfen, das Ernstzunehmende auch auf der Seite der jungen Opposition ernsthaft zu prüfen. Einem zu oft lahm und desinteressierten Publikum hat er zu zeigen, was der Künstler will und die Begegnung schwerer und wichtiger zu machen. Er wird es tun, wo immer er Vorliebe spürt, und zwar auf Grund der Überzeugung — die Sinn und Würde seines Amtes ausmacht —, daß Kunst im Leben Folgen haben sollte. Sein Beitrag: Arbeit an der «ästhetischen Seite einer Ethik».

Dieses antiartistische Bekenntnis für den Dichter und gegen die öffentliche Meinung bestätigt jenen Maßstab der Menschlichkeit, der das Fruchtbare als das im tieferen Sinn Wahre kennt.

Martin Stern