

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **47 (1967-1968)**

Heft 7

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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

DIE KRISE DER VERGLEICHENDEN LITERATURWISSENSCHAFT — EINE DAUERERSCHENUNG?

5. Kongreß der *Association Internationale de Littérature Comparée* in Belgrad

In weiten Kreisen innerhalb der Vergleichenden Literaturwissenschaft herrscht noch immer Krisenstimmung. Seit René Wellek 1958 auf dem 2. Kongreß der *Association Internationale* in Chapel Hill seiner spektakulären Abrechnung mit den historizistischen und positivistischen Methoden der «französischen Schule» der *Littérature comparée* den Titel «The Crisis of Comparative Literature» gab, dauert das Malaise an. Damals schien eine regelrechte Spaltung in ein französisches und ein amerikanisches Lager der Komparatistik bevorzuzustehen, zu der es dann glücklicherweise doch nicht kam. René Etiemble hat 1963 in seinem äußerst eigenwilligen Essay «Comparaison n'est pas Raison» (Untertitel: «La Crise de la Littérature Comparée») gründlich bewiesen, daß nicht alle französischen Komparatisten zu der von Wellek denunzierten «französischen Schule» von Jean-Marie Carré, Charles Dédéyan und Marius-François Guyard gehören. Doch kaum irgendwo ist man sich über Aufgaben und Gegenstand der Vergleichenden Literaturwissenschaft einig. Wer die komparatistischen Fachzeitschriften liest und die Vorträge und Diskussionen auf den internationalen Kongressen verfolgt, stößt auf Schritt und Tritt auf die Spuren von methodologischen Kontroversen. Die Vergleichende Literaturwissenschaft ist unentwegt dabei, sich selbst zu definieren. Kaum eine andere Wissenschaft scheint so sehr von Selbstzweifeln geplagt zu sein. Selbst Beiträge, die keine Grundsatzartikel sind, sondern spezielle Probleme angehen, streifen regelmäßig die methodologische Diskussion. Die alle drei Jahre stattfindenden Kongresse der Internationalen Vereinigung für Vergleichende Literaturwissenschaft sind daher gleichsam

nur die Protokolle der Situation. Da die Vereinigung ständig wächst und von Mal zu Mal mehr Länder am Kongreß teilnehmen, vergrößert sich auch die Zahl der dargebotenen Ansichten. In Chapel Hill waren zum ersten Mal die amerikanischen Vertreter des Faches mit den Europäern zusammengetroffen, auf dem 4. Kongreß in Fribourg stieß eine Anzahl von Wissenschaftlern aus den kommunistischen Ländern Osteuropas zu den Kollegen aus dem alten und neuen Erdteil. In Belgrad, wo vom 30. August bis zum 5. September dieses Jahres der 5. Kongreß stattfand, kam fast die Hälfte aller Teilnehmer aus den Ostblockstaaten; zum ersten Mal waren auch namhafte Vertreter aus der Sowjetunion da. Jugoslawiens Hauptstadt, seit langem Ausgangspunkt und Zentrum vermittelnder Bemühungen, war ein idealer Schauplatz für ein solches Zusammenreffen. Die herzliche Gastfreundschaft der Jugoslawen und die vorzügliche Organisation des Kongresses durch die Philologische Fakultät der Universität Belgrad kam allen Teilnehmern in gleichem Maße zugute und ermöglichte eine intensive Kontaktaufnahme. Die Wahl der Themenkreise, in welche die mehr als hundert großen und kleinen Vorträge eingeteilt waren, trug der Vermittlerrolle des Gastgeberlandes und den Eigenarten seiner Literatur Rechnung. Eine Gruppe von Referaten widmete sich den slawischen Literaturen und ihrer Interpretation in den anderen Literaturen, eine weitere dem Verhältnis der schriftlichen zu den mündlichen Literaturen, welche bekanntlich in den südslawischen Ländern besonders lange lebendig blieben oder es noch heute sind.

Ein dritter Themenkreis gab den Titel für den mit Spannung erwarteten ersten

großen Vortrag ab: *Les grands courants littéraires en tant que phénomènes internationaux*. V. Girmounsky von der Sowjetischen Akademie der Wissenschaften, der vielleicht vielseitigste und jedenfalls im Westen berühmteste russische Komparatist, sprach zu diesem Thema. Zunächst erklärte sich Girmounsky solidarisch mit den europäischen und amerikanischen Kritikern einer Komparatistik, die sich auf das Aufzeigen von mehr oder minder zufälligen «Einflüssen» und «Anleihen» beschränkt. Erst wo der Versuch unternommen wird, Übereinstimmungen und Unterschiede auf ihre historische Kausalität hin zu untersuchen, sieht Girmounsky nützliche Ziele und Ergebnisse. Vor allem muß festgestellt werden, ob das Auftauchen ähnlicher literarischer Phänomene in verschiedenen Literaturen sich aus einem Kontakt und Austausch der Literaturen oder aus der Verwandtheit der gesellschaftlichen Entwicklung der Völker herleiten läßt. Literarische Einflüsse haben rein episodischen Charakter und reichen nicht aus, um die Existenz literarischer Strömungen zu erklären. Sie sind nur da möglich, wo bereits eine «analogie typologique», eine Affinität der sozialen oder literarischen Entwicklung besteht. Der Referent glaubt mit der marxistischen Geschichtsphilosophie an die Einheit und Regelmäßigkeit der geschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklung der Menschheit. Aus ihr erklärt er die Entwicklung der künstlerischen und literarischen Strömungen, denn Kunstwerke sind «typisierte Abbilder der Wirklichkeit, wie sie im Bewußtsein des gesellschaftlichen Individuums reflektiert wird». Die Strömungen Renaissance, Barock, Klassik, Romantik, Realismus, Naturalismus, Modernismus und Sozialistischer Realismus sind für Girmounsky historisch bedingte übernationale Makrokosmen, unter die sich Mikrokosmen nationaler Prägung einordnen lassen, etwa Marinismus, Gongorismus, metaphysische Schule, Preziosität als nationale Ausprägungen des Barock; Sturm und Drang hingegen als deutsche Form des Prémantisme. Die gleichzeitige

Entstehung der Romantik in Deutschland und England ohne gegenseitige Einflüsse beweist das Vorhandensein einer «typologischen Analogie». Diese ist ein objektives Kriterium für die Bezeichnung der Epoche, nicht die Frage, ob sich die Vertreter der Epoche selbst als «Romantiker» gefühlt und bezeichnet haben. Auch die Verwendung der Epochenbezeichnungen als ahistorische ästhetische Kategorien («Romantik der Troubadours») wollte Girmounsky in seinem außerordentlich präzisen Vortrag ausgeschlossen wissen, um Begriffsverwirrungen zu vermeiden.

Zu einer Diskussion dieser Thesen kam es erst, nachdem *Inna Bernstein* vom Institut de Littérature Mondiale in Moskau deren praktische Anwendung am Beispiel einer zur Zeit im Auftrag der Sowjetischen Akademie der Wissenschaften entstehenden Geschichte der Weltliteratur erläutert hatte. Diese Literaturgeschichte unternimmt den Versuch einer Synchronisierung der Literaturen aller Völker, die historisch-genetische Erklärung der Einzelercheinungen gibt die Vergleichsbasis ab. Thesen und Projekt einer solchen Literaturbetrachtung riefen Einwände hervor: *C. Bravo-Villasante* (Madrid) meinte, zwischen gesellschaftlich-politischer Entwicklung und gleichzeitigen künstlerischen Strömungen bestehe sehr oft keinerlei beweisbarer Zusammenhang; *C. Guillén* (Univ. of California) forderte, die geschichtsphilosophische Betrachtung dürfe nicht Ausgangspunkt, sondern höchstens Ziel einer Literaturwissenschaft sein.

Die meisten weiteren Beiträge zum selben Themenkreis beschäftigten sich mit einzelnen literarischen Strömungen.

Einer der interessantesten war zweifellos der von *Harry Levin* (Harvard University) über den *Realismusbegriff*. Er betonte die unweigerliche Verquicktheit zwischen Realismus als in allen Literaturen zu den verschiedensten Zeiten auftretender Haltung, als «realistic impetus» (im Sinn von Auerbachs «dargestellter Wirklichkeit») und Realismus als historisch fixierter literarischer Strömung der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts, die nur

eine besonders selbstbewußte Ausprägung dieser Haltung ist. Fast alle künstlerischen Neuerungen geschehen im Namen der sogenannten Wirklichkeit, auf Grund eines illusionszerstörenden Impulses. Die Aufeinanderfolge der Stile erklärt sich somit meist als Ablösung eines alten Realismus durch einen neuen. Als Grundbedingung aber für die Existenz realistischer Kunst und für die Ablösung der Stile ist die Freiheit des Künstlers anzusehen. In autoritären Staatsformen und unter einem manipulierten Literaturbetrieb kann eine realistische Kunst folglich nicht existieren, denn dort wird vom Künstler verlangt, Illusionen zu schaffen, anstatt sie zu zerstören.

Hiermit wagte sich Levin an das heiße Eisen des Sozialistischen Realismus, der für ihn ein typisches Produkt gelenkter Kultur ist. Der Begriff und seine Definition durch den ersten Sowjetischen Schriftstellerkongreß von 1934 scheint ihm einen fundamentalen Widerspruch zu bergen, denn «Sozialismus ist ein Credo, Realismus eine Kunst». Als Beweis für die auch nach Stalin noch bestehende Unfreiheit der sowjetischen Literatur, die einen wirklichen Realismus (ohne qualifizierendes Adjektiv) und damit eine organische Aufeinanderfolge künstlerischer Stile nicht aufkommen läßt, zitierte er die jüngsten Prozesse gegen sowjetische Schriftsteller.

Solche unverblühten Angriffe konnten nicht ohne Erwiderung bleiben. Girmounsky warf Levin Unkenntnis vor und empfahl ihm, Russisch zu lernen und sich eingehender mit der Literatur des Sozialistischen Realismus zu befassen. Als Antwort auf Levins Ausführungen wollte *B. Köpeczi* (Universität Budapest) seinen Vortrag verstanden wissen. Gegen Levins Kritik an Begriff und Konzeption des Sozialistischen Realismus stellte er die Forderung auf, den Sozialistischen Realismus als literarhistorisches Faktum zu beurteilen, unter dem sich so bedeutende Schriftsteller wie Brecht, Aragon, Majakowski, Gorki und Scholochow subsumieren lassen. Sie sind sozialistische Realisten, weil sie den sozialistischen Klassen-

kampf zum Gegenstand ihrer realistischen Darstellungsweise machen. Ihre politische Überzeugung ist für sie ein Bestandteil der ästhetischen Konzeption. Sie hilft ihnen bei der unumgänglichen Auswahl der darzustellenden Wirklichkeitsausschnitte. Durch das Prinzip der Auswahl ist der Sozialistische Realismus aktiv und militant, bewußt tendenziös und trotzdem authentische Darstellung einer bestehenden Wirklichkeit.

Levin kritisierte an Köpeczis Ausführungen, daß er nur Beispiele von Schriftstellern gewählt habe, denen es gelungen sei, ihre innere Freiheit zu bewahren, die gleichzeitig überzeugte Sozialisten und als Schriftsteller wahre Realisten sind. Die Mehrzahl der Schriftsteller des Sozialistischen Realismus seien jedoch keine Realisten, weil sie die Wirklichkeit nicht so darstellten, wie sie sie sehen, sondern so, wie sie sie sehen sollten. Die Grundbedingung für die Existenz von Realismus, die Freiheit der Schriftsteller, sei in den sozialistischen Ländern immer noch nicht gewährleistet. Köpeczi erwiderte, die Frage nach der Freiheit des Schriftstellers stelle sich in den sozialistischen Ländern anders als in den kapitalistischen. Die Entwicklung der Künste sei unlösbar an die der Gesellschaft gebunden; der sozialistische Schriftsteller betrachte sich als Repräsentant seiner Gesellschaft.

Natürlich waren nicht alle literarischen Begriffe so umstritten wie der Sozialistische Realismus. Allerdings wurde auch bei der Diskussion zu den anderen «courants littéraires» deutlich, daß nicht nur über die Abgrenzungen von Strömungen, sondern auch über ihr Wesen selbst weitgehend Uneinigkeit herrscht.

C. de Deugd (Universität Utrecht) leitet aus der Ähnlichkeit der Definition ihrer Dichtung bei Dichtern verschiedener Sprachen zwischen 1790 und 1850 die Einheit der Romantik als internationale Bewegung des beginnenden 19. Jahrhunderts in Europa ab. *Saturo Ota* (Tokio) sprach über westliche Einflüsse auf die *Romantik der modernen japanischen Literatur*.

Ähnlich schwierig erwies sich der Be-

griff «Symbolismus». Sollte er die historische Epoche bezeichnen, die Romantik und Realismus ablöste, oder die «Schule», die sich nach 1885 in Frankreich selbst so bezeichnete, oder aber eine zeitlose, immer mögliche «Urform» der Poesie? René Wellek (Yale University) schlägt vor, nur die Epoche bis etwa 1914 als symbolistisch zu bezeichnen, weil in ihr das symbolische Denken und Dichten in der Literatur absolut im Vordergrund steht.

Ergiebiger als solche Grenzsetzungen waren häufig Vorträge, die nicht zu großen Theorien und Synthesen ausholten, sondern den internationalen Charakter der literarischen Strömungen an Teilaspekten beleuchteten, etwa die charakteristische Ausprägung des Petrarkismus in einem Gedicht von Du Bellay (*Ch. S. Beall*, University of Oregon) oder Gemeinsamkeiten und Eigenarten romantischer Lyrik am Beispiel von drei Gedichten von Wordsworth, Novalis und Lamartine (*L. Furst*, University of Manchester). Die Klärung des Begriffes «*décadence*» gelang *Erwin Kopp* (Universität Bonn) mit Hilfe einer eingehenden Analyse der Geschichte dieses Wortes und der Betrachtung bisher wenig beachteter Gesichtspunkte wie der internationalen Wagner-Rezeption.

Zum Themenkreis *Mündliche Literatur und schriftliche Literatur* sprachen vor allem Vertreter aus Jugoslawien und aus den USA, dem Land, in dem heute die mündlichen Traditionen am intensivsten untersucht werden.

Stith Thompson (Indiana University) sah in seinem Vortrag *Story-Telling to Story-Writing* als Hauptmerkmal des Übergangs von gesprochener zu geschriebener Literatur die Entwicklung eines individuellen Stilbewußtseins des Autors an und wußte das anhand von vielen Beispielen kundig zu veranschaulichen. Daß dieser Übergang fließend sei, wies *Albert B. Lord* (Harvard University) anhand von Strukturanalysen mittelalterlicher (geschriebener) Dichtungen aus verschiedenen Kulturbereichen nach. Er zeigte die regelmäßige Wiederkehr gewisser Formeln und Themen als Überreste mündlichen Stils auf.

Besonders einprägsam und für die meisten Kongreßteilnehmer neu waren die Ausführungen von *V. Duric* (Universität Belgrad) über die Beziehungen zwischen mündlicher und schriftlicher serbokroatischer Literatur. Ihre Geschichte erweist sich als Geschichte der gegenseitigen Durchdringung von mündlichen und schriftlichen Stoffen, Motiven und Formen. Duric betrachtet die mündliche Literatur Jugoslawiens als der schriftlichen überlegen und sieht es als wichtigste aktuelle Aufgabe der jugoslawischen Schriftsteller an, die mündliche Tradition fortzusetzen und zu assimilieren.

In den Beiträgen zum Themenkreis *Die slawischen Literaturen und ihre Interpretation in den anderen Literaturen* fand der Terminus «Interpretation» recht verschiedenartige Verwendung. Die meisten Redner verwechselten Interpretation mit Einfluß und beschränkten sich auf die bloße Feststellung solcher Bezüge oder auf Angaben bibliographischer Art.

Eine zweite Gruppe benützte das Thema für Belehrungen über die Fortschrittlichkeit bzw. Überlegenheit der Literatur der kommunistischen slawischen Länder. Interessanter- und sympathischerweise stammten aber die doktrinärsten Beiträge gerade nicht von den Vertretern mit slawischer Muttersprache, sondern von Dozenten der DDR.

So traten zahlreiche Uneinigkeiten zutage. Aber schon das war förderlich. Allerdings haben die vielen Referate des Kongresses deutlich gemacht, daß die «Krise der Vergleichenden Literaturwissenschaft» so aktuell ist wie eh und je. Ob trotz polemischer Auseinandersetzungen, trotz der Zersplitterung der Auffassungen und «Schulen» der internationale Dialog zu konkreten Ergebnissen führen kann, wird die Verwirklichung eines großen Projektes beweisen müssen, das am Ende der Belgrader Tagung beschlossen wurde: Neben das bereits seit einigen Jahren im Entstehen begriffene Internationale Wörterbuch der literarischen Begriffe (*Dictionnaire International des Termes Littéraires*) soll nun ein weiteres Hilfsmittel für kom-

paratistische Studien treten. Im Auftrag der Association werden Wissenschaftler der verschiedensten Anschauungen und Nationalitäten an einer umfassenden Geschichte der Literaturen in den wichtigsten europäischen Sprachen (Histoire Com-

parée des Littératures de Langues Européennes) demnächst zu arbeiten beginnen. Hoffen wir, daß diese Arbeit zur Vertiefung der gegenseitigen Kenntnis beitragen möge.

Leonhard Maria Fiedler

«LES GRANDES HEURES DE L'AMITIÉ FRANCO-SUISSE»

Eine Ausstellung im Schloß Coppet

Die Initiative zu dieser Ausstellung lag bei dem inzwischen verstorbenen Botschafter der Schweiz in Paris, Agostino Soldati, der den gängigen Gemeinplatz «Amitié Franco-Suisse» veranschaulicht, konkretisiert und in seinen historischen Wurzeln dargestellt sehen wollte. Die Stiftung «Pro Helvetia» sicherte ihre Unterstützung zu; eine große Zahl von Museums- und Bibliotheksdirektoren beidseits der Grenze bildeten das Organisationskomitee; General Charles de Gaulle und der schweizerische Bundespräsident übernahmen das Patronat. Gegen tausend Ausstellungsobjekte aus über siebenzig öffentlichen Archiven und Museen und aus rund achtzig Privatsammlungen beider Länder wurden zusammengetragen. Der überaus sorgfältig erstellte Katalog ist ein gewichtiges Buch von zweihundertundvierzig Seiten und achtundvierzig Kunst-drucktafeln.

Der Aufwand ist also eindrucksvoll, verdient Bewunderung und Anerkennung. Auch die Präsentation dieses reichen Ausstellungsgutes erfolgte gekonnt. An maßgebender Stelle wirkte Jean-René Bory, der als Sekretär der Société pour l'étude des Suisses au service de l'étranger vor allem mit den militärhistorischen Abteilungen sozusagen von Haus aus vertraut ist. Zudem bietet das Schloß Coppet, das sich mit elegant-schlichten Proportionen und dem leisen Hauch romantischen Zerfalles über den verwinkelten Dächern des Städtchens erhebt, nicht nur ein stimmungs-

volles, sondern auch ein beziehungsreiches Ambiente, wurde es doch 1784 von Jacques Necker erworben und diente während Jahren seiner Tochter Madame de Staël als Wohnsitz.

Auch wird man von vorneherein einem derartigen Unternehmen mit einem hohen Maß von Wohlwollen begegnen, soll es doch einen Beitrag leisten zum besseren gegenseitigen Verständnis der Völker. Es gehört zu den wohl richtigen Grundüberzeugungen der Gegenwart, daß der Austausch von Informationen und Kenntnissen, die Einsicht in die Eigenart anderer Länder, einen wesentlichen Baustein bilde im großen Werk der Erhaltung und Befestigung des Weltfriedens. So kann diese Ausstellung auch als ein Beitrag betrachtet werden zu den weltweiten Bemühungen der Unesco, durch vertiefte Kenntnisse Vorurteile abzubauen und ein den Frieden und die Völkerverständigung beförderndes menschliches Klima zu schaffen.

Trotzdem wird man die Ausstellung nicht ganz ohne Bedenken betreten: Lassen sich zwischenstaatliche Beziehungen durch Ausstellungsobjekte veranschaulichen; entzieht sich nicht gerade das Wesentlichste solcher Beziehungen, der Austausch geistiger Werte, die gegenseitige geistige Befruchtung, den Möglichkeiten einer gegenständlichen Darstellung? Und bleibt die Veranschaulichung jener Beziehungen zwischen zwei Ländern, die eher einen reichen Niederschlag in ausstellungsfähigen Zeug-

nissen gefunden haben, etwa politische und wirtschaftliche Verknüpfungen und Beeinflussungen, nicht notwendig in der Darstellung vordergründig - gegenständlicher Äußerlichkeiten stecken, ohne daß die hintergründigen Triebkräfte und die tiefere Bedeutung gezeigt werden können? Endlich bilden ja nicht die «Relations Franco-Suisses» das Thema der Ausstellung, sondern die «Grandes heures» der Freundschaft zwischen diesen beiden Ländern; bei strenger Beschränkung auf dieses Thema müßten aber viele und entscheidende Kapitel wegfallen, könnte das oben skizzierte Ziel, das Verständnis für die Sonderart des anderen zu wecken, nur unvollkommen erreicht werden.

Der Besuch der Ausstellung vermag diese Bedenken leider nicht zu zerstreuen. Die Aufgabe war zu anspruchsvoll; sie ist völlig befriedigend wohl kaum zu lösen. Eine ideale Ausstellung ist doch wohl jene, in der die Gegenstände für sich selbst sprechen und das Wesentliche zum Thema aussagen; in Coppet aber kann das Ausstellungsgut nur durch ausführlichen Kommentar für das vorgenommene Thema fruchtbar gemacht werden. Und dann liegt die wesentliche Wirkung bei diesem Kommentar und nicht bei den Ausstellungsobjekten selbst; diese vermögen bestenfalls illustrierend zu wirken.

Mehr als zwei Drittel der Ausstellungsobjekte erfüllen eine solche illustrierende Funktion zum Kapitel «Au service de France». So wichtig diese Seite der französisch-schweizerischen Beziehungen während Jahrhunderten auch war, kann man sich doch fragen, ob eine derartige Schwerpunktbildung vom Thema her zu rechtfertigen ist. Immerhin soll nicht verschwiegen werden, daß Gonzague de Reynold im Vorwort zum Katalog gerade diesen Punkt mutig aufgreift und in blendenden Formulierungen den Aufbau der Ausstellung verteidigt. Begreiflich, daß in einer Schau, die den «Grandes heures de l'amitié Franco-Suisse» gewidmet ist, die Schattenseiten des französischen Soldienstes und die herbe Kritik, die er stets auch in der Eidgenossenschaft gefunden hat, verschwie-

gen werden; ob einem vertieften Verständnis für die Entwicklung der französisch-schweizerischen Beziehungen damit ein Dienst geleistet wird, bleibt aber fraglich.

Und selbst so geht es nicht ohne Konfrontationen ab, die eines leichten Hauches der Ironie nicht entbehren: Beispielsweise folgt unmittelbar auf den Schaukasten, der die Schlacht bei Marignano als Ursprung einer festen französisch-schweizerischen Freundschaft darstellt, ein großes und düster-eindrucksvolles (im Katalog allerdings nicht angeführtes, vielleicht zum dauernden Schloßbesitz gehörendes) Gemälde von Kardinal Schiner. Auch mag man mit Fug die Frage aufwerfen, ob die schweizerische Teilnahme an den französischen Bürgerkriegen des 16. Jahrhunderts, die Verteidigung der Bastille und der Tuileries gegen das revolutionäre Volk von Paris und die Befreiung der eidgenössischen Untertanen durch die französischen Revolutionsarmeen wirklich Ausdruck der «Amitié Franco-Suisse» gewesen seien und zu deren «Grandes heures» gerechnet werden dürfen.

Unbestreitbar ist, daß sich der «Service de France» für Ausstellungszwecke ganz besonders eignet: Fahnen und Uniformen, Ehrengeschenke und siegelbehängte Dokumente, Schlachtenszenen und Ausrüstungsgegenstände bieten ein buntes, fesselndes, eindrucksvolles Bild. Aber jene Kapitel unserer Beziehungen mit Frankreich, die manchem Betrachter wesentlicher erscheinen mögen als diese glänzend präsentierte Schau des Soldienstes, ließen sich nicht so leicht darstellen. Ein einziges Beispiel sei herausgegriffen: Es ist doch kaum befriedigend, wenn Rousseau lediglich durch die Titelseiten einiger Erstausgaben, einen wenig bedeutungsvollen Brief, einige Porträt Darstellungen, seinen Schreibtisch und seine Taschenuhr vorgestellt wird. Viele Besucher verweilten denn zwar ausgiebig vor den Zeugnissen des französischen Soldienstes, gingen dann aber rasch und gelangweilt an den Rousseau-Objekten vorbei. Höchstens die Taschenuhr fand da und dort lebhafteres Interesse, was an sich durchaus verständlich ist, denn unter dem

Gesichtspunkt der Geschichte der Technik handelt es sich um ein faszinierendes Stück, aber sie sagt kaum etwas aus weder über Rousseau noch über die französisch-schweizerische Freundschaft. Ähnliches ließe sich ausführen über die Sonnenbrille Neckers, über eine Haarmasche Marie-Antoinettes, über die Reitstiefel des Prinzen Louis-Napoléon, über eine hinter Glas gerahmte Locke Neckers.

All diesen Einwänden gegenüber kann und muß allerdings festgehalten werden, daß gegenwärtig in Coppet zahlreiche Objekte ausgestellt sind, die für sich allein schon, ohne jeden Bezug zum Ausstellungsthema, den Besuch rechtfertigen, weil sie von einmaliger Schönheit sind und sonst weit zerstreut aufgesucht werden müßten: Etwa eine feingearbeitete Kleiderfibel der La-Tène-Zeit aus dem Museum von Saint-Germain-en-Laye, eine burgundische Gürtelschnalle aus dem Historischen Museum in Bern mit phantastischen Geschlingeornamenten, der berühmte Abtstab aus dem Klosterschatz von Saint Maurice, die prachtvolle, mit Kameen und Edelsteinen

geschmückte Mitra, die Louis XI dem Sittener Bischof Jost von Silenen schenkte und die heute noch zum Bistumsschatz von Sitten gehört, die beiden einzigartigen Ehrenpokale von 1657 und 1699 aus dem Museum in Neuchâtel, eine geradezu bezaubernd schöne Fahne der «Compagnie des Cent-Suisses du Roy», die der Sammlung Coppet gehört, die reiche ornamentale Umrahmung einer großen Silberplatte, die das Gedächtnis an die Allianzerneuerung von 1663 bewahren sollte und sich heute in Genfer Privatbesitz befindet, endlich eine Reihe vorzüglicher Gemälde, so vor allem das berühmte Bild der Marie d'Orléans durch Hyacinthe Rigaud aus dem Musée des Beaux-Arts in Lausanne und, aus dem Louvre, ein fast unheimlich eindrucksvolles Porträt des letzten Valois-königs von der Hand eines unbekanntenen Künstlers. Das ist nur eine kleine und willkürliche Auswahl: Jeder Besucher wird neue Kostbarkeiten entdecken.

Joseph Boesch-Jung

THEATERBRIEF ZUM SAISONBEGINN

Streng genommen gibt es den Saisonbeginn nur noch als Eröffnung der regulären Spielzeit; aber eine Theaterpause kennen wir je länger je weniger. Den Junifestwochen folgen die Festspiele, und kaum sind diese vorbei, fliegt uns die Einladung zur Eröffnungspremiere ins Haus. Der Beitrag des *Stadttheaters Luzern* zu den diesjährigen Internationalen Musikfestwochen verdient besonders erwähnt zu werden: *Horst Gnekow*, der Direktor des Hauses, inszenierte Brechts Volksstück «*Herr Puntila und sein Knecht Matti*». Es ist ein kraftvolles, aus der Fülle des Volkslebens schöpfendes Werk, in Zusammenarbeit mit der finnischen Dramatikerin Hella Wuolijoki 1940/41 entstanden, als Brecht als Flüchtling auf dem Gut Marle-

bäck weilte. Ich will nicht sagen, von der Mitarbeiterin stamme die lebendige, volksnahe Handlung und die monumentale Gestalt des Großbauern Puntila, von Brecht aber die Ausformung des Klassengegensatzes zwischen dem Gutsherrn und den Honoratioren auf der einen, dem Gesinde und den Arbeitern auf der andern Seite. Auch wenn, wie die Entstehungsgeschichte belegt, diese Aufteilung der Arbeit im wesentlichen den Tatsachen entspricht, so ist doch Brechts Hand in allem spürbar, und die großartige, einfache Sprache, bildhaft, knapp und plastisch, ist ganz des Dramatikers Eigentum. Dennoch scheint sich eine Doppelnatur des Stücks hartnäckig zu halten. So präzisiert die klassenkämpferischen Dialoge

des Matti sind, so schlagkräftig hier die Gesellschaftstheorie in szenische Wirklichkeit umgesetzt ist, so sicher behauptet sich die Figur des Puntila in all ihren Widersprüchen, Ausschweifungen, Lastern und Schwächen als ein Gegengewicht, das nicht aus den Angeln zu heben ist. In der Luzerner Aufführung ist die Rolle des Matti durch Jens Scholkmann ganz hervorragend besetzt. Berechnung, Unbeirrbarkeit in der politischen Überzeugung und gleichzeitig taktische Geschmeidigkeit weiß dieser sympathische Künstler in blenden-der Form auszuspielen. Aber wenn er mit Puntila den Hatelmaberg besteigt, den er für seinen Herrn aus Tisch, Wanduhr und Stühlen im großen Wohnzimmer aufgebaut hat, wird deutlich, daß die Veranstaltung nicht im Sinne der Theorie wirkt. Herr Puntila schwärmt von der Schönheit der finnischen Landschaft und fordert Matti auf, seine Heimatliebe zu teilen. In echter «Sklavensprache» sagt der Knecht: «Das Herz geht mir auf, wenn ich Ihre Wälder sehe, Herr Puntila!» Aber die dichterische Gewalt der großen Szene steht weit über der theoretischen Funktion dieses besitzanzeigenden Fürworts. Die Lebensfülle des Monstrums Puntila ist stärker als die politische Konsequenz. Wie Brecht, der Dichter, dem politischen Theoretiker Brecht in die Quere kommen kann, dafür ist dieses Stück eine Fundgrube.

Die Luzerner Aufführung, vorzüglich ausgestattet durch *Symeon Karafyllis*, wird beiden Komponenten des Schauspiels weitgehend gerecht. Scholkmann steht in der stapaziösen Rolle des Puntila Hanns Ernst Jäger gegenüber, der ein erstaunliches Fortissimo abendfüllend zu halten weiß. Christiane Pauli spielt die Gutsbesitzerstochter, und zwischen ihr und Matti kommt es ebenfalls zu Szenen, in denen der geniale dramatische Zugriff und die dürre gesellschaftliche Lehre nebeneinander her laufen. Weniger glücklich als in den Hauptpositionen ist die Inszenierung in gewissen Nebenfiguren besetzt. Der Richter und der Advokat, der Propst und die Pröpstin müßten zusammen jene Schicht der Honoratioren in lebensnahen Porträts repräsen-

tieren, gegen die Mattis Zorn und Hohn anrennen; aber da fehlt der lohnende Widerstand. Karikaturen sind keine Gegner.

Die Aufführung ist etwas lang geraten; gegen Ende nimmt der Elan ab. Aber im ganzen ist dem Luzerner Stadttheater hier eine höchst bemerkenswerte und in manchen Zügen packende Brecht-Inszenierung gelungen.

*

Die beiden Premieren, die sich im Schauspielhaus Zürich in der ersten Septemberwoche folgten, lassen die Spannweite des Spielplans ahnen. Sie galten Tennessee Williams und William Shakespeare, einem quälenden Stück Enthüllungsdramatik, gleichsam amerikanischer Strindbergnachfolge auf der einen, heiterster Lustspiellaune auf der andern Seite. Weit besser, so scheint mir, hätte man die Spielzeit mit Shakespeare begonnen wie letztes Jahr; denn das mehrmals umgearbeitete Frühwerk «*Orpheus steigt herab*» von Williams, das erst 1956 im Druck erschien, wirkt so zwingend nicht wie beispielsweise «Endstation Sehnsucht». Deutlicher als in diesem Stück wird hier die Fessel spürbar, die aus Milieutheorie, Psychoanalyse und bewährter naturalistischer Dramentechnik geflochten ist. Folgt man dem Wink, den der Autor im Titel gibt, dann muß man in Val Xavier, dem gitarrespielenden Landstreicher, Orpheus sehen und in Lady Torrance, der Gattin des ungeliebten Ladenbesitzers, Eurydike. Ihre Ehe mit dem viel älteren Mann, der todkrank im Bett liegt, ist der Hades. Den Ausgang hinauf zu den Lebenden bewachen kleinliche, im Fremdenhaß schwelgende Klatschweiber und Spießer, und die Hunde des Sheriffs zerreißen jeden, der ins Freie gelangen möchte. Diese mythologische Versinnbildlichung wird ergänzt durch psychologische Deutung. Eine innere Landschaft der Erinnerung ist verschüttet. Val deckt sie mit seinem Gitarrenspiel auf. Es gibt Spielarten des Vorgangs: die Frau des Sheriffs erlebt die erlösende Begegnung als Bestärkung in ihren Versuchen, durch Ausübung der Malkunst der gewalttätigen

Außenwelt ein Gegenbild zu errichten. Und Carol Cutrere, die verkommene Tochter angesehener Siedler, sucht in Val einen Bundesgenossen für ihr trotziges Außenseitertum. Lady Torrance jedoch, die Hauptfigur des Stücks, überwindet an der Hand Vals den Schock, den sie vor vielen Jahren erlitten, als einheimische Siedler den Weingarten ihres Vaters brandschatzten und der Vater selbst in den Flammen umkam. Daß Jabe Torrance, ihr Mann, selbst ein Mitglied jener Bande war, die den Branntweinschmuggler dafür bestrafen wollte, daß er den Negern Schnaps verkaufte, erfährt sie im letzten Akt. Aber ihr Ausbruchversuch aus dem Gefängnis des Todes scheitert.

Ich will nicht leugnen, daß das Stück dramatische Momente und einige sehr eindrückliche poetische Stellen aufweist, vor allem in den Szenen, in denen Val den drei Frauen gegenübersteht. Jede erblickt in ihm den Sendboten einer andern Welt. Aber im ganzen bleibt ein zwiespältiger, ja auch ein lauer Eindruck zurück. Das Stück enthält Rollen. Aber es trifft uns nicht, es wirkt stellenweise verstaubt und ermangelt der Konzentration. Die Mythologie und die übrige Symbolik, die da bemüht werden, vermögen nicht die entlegene, dem Südstaatenproblem verhaftete Handlung ins Allgemeingültige zu heben.

Man hält sich an ein paar hervorragende darstellerische Leistungen, die der Inszenierung *Werner Düggelins* das Gepräge geben. Heidemarie Hatheyer erfüllt die Lady Torrance mit vibrierender Kraft. Zwischen Resignation und Auflehnung, zwischen drogensüchtiger Nervosität und neu erwachendem Selbstvertrauen sind die Grundzüge dieser Figur ausgespannt. Die Künstlerin errichtet auf diesem Grundriß eine lebendige Gestalt. Weniger überzeugend ist die Art, wie Barbara Rütting die Carol Cutrere auffaßt, nämlich allzu äußerlich verdorben, allzu geheimnislos. Anneliese Betschart gibt in der Rolle der Frau des Sheriffs eine subtile Studie einer seelisch Leidenden. Helmut Lohner spielt — mit Auszeichnung — den Val Xavier: mit raubtierhaft-weichen Bewegungen, die an

Wildnis und Freiheit erinnern. Er gibt Anrufe aus einer Welt «vor dem Neonlicht», jedoch eher als Ahnung denn als Gewißheit, und wenn er sich improvisierend über sein Instrument beugt, hängt auch er der Erinnerung nach. Lohner übt sich auf bewundernswürdige Weise in der Kunst, als Person zurückzutreten, zwar ein Leitmotiv zu sein, aber das Konzert nicht zu dominieren.

Man spielt in einem naturalistischen Bühnenbild von *Jörg Zimmermann*, das sehr genau den Anweisungen des Autors folgt. Die Inszenierung ermangelt nicht der Sorgfalt bis in Episodenfiguren. Aber der Versuch, dieses Drama zu neuem Leben zu erwecken, geht negativ aus. Man sieht zuviel beflissene Anwendung dramaturgischer und psychologischer Erkenntnisse aus zweiter Hand. Mögen auch einzelne Figuren daraus hervorstechen als originale Leistung eines hochbegabten Autors, so ist das Ganze doch ein Werk der Nachfolge, der aufgesetzten Symbolik weit mehr als des ursprünglichen Lebens.

Darum hätte ich vorgezogen, die Spielzeit wäre mit Shakespeares Lustspiel «*Viel Lärm um nichts*» eröffnet worden, jenem bewundernswürdigen, beschwingten, von trockener Heiterkeit erfüllten Werk, das in drei lose verbundenen Handlungssträngen aller Welt Übel auf närrische Mißverständnisse zurückzuführen scheint. *Leopold Lindtberg* hat dieses Lustspiel auf eine helle, offene Bühne gestellt. Tänze (Jaroslav Berger) und turbulente Bewegungsabläufe, bei denen man oft Angst hat, es könnte sich bei der Hatz über die Treppenstufen ein Mißgeschick ereignen, entsprechen einem Sprechtempo, das nicht jeder Darsteller ohne Verluste an Verständlichkeit und Präzision mitzuhalten weiß. Die Bühnenbildnerin *Ita Maximowna* hat eine lichte, schwere Ausstattung geschaffen, die mit wenigen Requisiten auskommt: eine Säulenreihe gliedert den Hintergrund, zwei Balkönchen rechts und links am Bühnenportal flankieren die Spielfläche. Es gibt skurrile Leuchter, Zwischendinge zwischen Masken und phantastischen Trauben, ein Mobile und einmal auch Orgelpfeifen, die

aus farbigem Glas oder Zelluloid gemacht zu sein scheinen. Die Bühne ist frei und bietet weiten Raum. Schön und festlich sind die Kostüme, dagegen eher problematisch die allzu aufdringliche Anspielung auf Beatrices stachelige Liebe durch das Kaktusmotiv, hängt doch gar ein männchenartiger Kaktus mit Pfeil und Bogen als sinniges Amörchen vom Schnürboden herunter.

Drei Handlungsstränge laufen in der Komödie nebeneinander: die romantische Hero-Handlung, die ein rührendes Paar vereint, durch böse Intrigen trennt und erneut zusammenführt. Cornelia Boje und René Scheibli spielen mit Anmut und Schmelz. Die Rollen bieten nicht allzuviel Möglichkeiten, die Handlung bleibt eher blaß; aber Scheibli gibt eine ansprechende, durch subtile Nuancen wertvolle Leistung. Feuerwerk komödiantischer Art liefert das zweite Paar: Beatrice und Benedikt verachten das andere Geschlecht, schenken sich gegenseitig nichts und sind mit Spott und spitzen Reden immer gleich zur Stelle, wenn sie zusammentreffen. Don Pedro, Prinz von Arragon, weiß es einzurichten, daß am Hofe so laut wie möglich herumgeboten wird, Beatrice liebe Benedikt und Benedikt liebe Beatrice. Es zählt zu den reizendsten Erfindungen des Dichters, wie sie und er auf diese Nachrichten, die sie in völliger Einsamkeit und als Horcher an der Wand vernehmen, auf verschiedene Weise reagieren. Das Paar wird in unserer Aufführung verkörpert durch Christiane Hörbiger und Wolfgang Forester, auf eine höchst spontane und herzerfrischende Weise, muß man beifügen.

Die Rüpelszenen, die auch in diesem Fall nicht fehlen, beherrscht mit unwiderstehlicher Komik Kurt Beck in der Rolle

des Holzapfel. Dieser einfältige Gerichtsdiener und seine Wachsoldaten sind vom Dichter dazu ausersehen, das schwarze Komplott gegen das Glück Heros und Claudios aufzudecken, was zwar wenig wahrscheinlich, aber äußerst wirkungsvoll ist. Kurt Beck ist in Aufmachung und Textbehandlung eine einmalige Darstellung des beflissenen Wächters zu danken. Die Regie gestattet ihm allerlei Freiheiten, zum Beispiel ein überbordendes Mißgeschick mit Fremdwörtern und selbst eine Anspielung auf Anweisungen, die Zürichs Polizei mit dem Notizbuch in der Hand bei nächtlichen Verhandlungen in bestimmten Straßen befolgt. Dergleichen liegt im Geiste Shakespeares, und bei Kurt Beck kommt auch die menschliche Seite der Gestalt nicht zu kurz. Wie er um Ausdruck und Anerkennung ringt, wie er formuliert und dem mühsam Artikulierten staunend nachhorcht, wie er sich Mühe gibt und gegen die Widerstände seiner eigenen Beschränkung ankämpft, das hebt den derben Spaß mit dieser Figur weit über die bloße Vordergründigkeit hinaus. Erwin Parker steht mit rührend echter Amtsmiene dabei, auch er eine unvergeßliche Verkörperung der Pflichttreue bei mäßigen Gaben. Nennen möchte ich noch Hannes Siegl's Intriganten Don Juan, angelegt als leichte Parodie eines Bösewichts und darum für die Interpretation, die der Aufführung die Tonart gibt, entscheidend. Was das Stück an wirklichen Abgründen enthalten mag, ahnt man kaum noch. Das ist vielleicht nicht ganz im Sinne Shakespeares, aber eine festliche Aufführung, der das Publikum mit Freuden Gefolgschaft leistet, ist damit auf alle Fälle gesichert.

Lorenzo