

Kleine Rundschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **21 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **09.08.2024**

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.

KLEINE RUNDSCHAU

ZU C. G. JUNGS BEGRIFF DER SYNCHRONIZITÄT

Schon seit längerer Zeit hat C. G. Jung andeutungsweise von einem neuartigen Erklärungsprinzip gesprochen, das ihm berufen erscheint, neben das Kausalitätsprinzip zu treten; in der Schrift *Natureerklärung und Psyche*¹ wird nunmehr versucht, den Fragenkomplex im Zusammenhang darzustellen. «Es handelt sich, wie jeder nach der Lektüre einiger Seiten feststellen kann, keineswegs um eine vollständige Beschreibung und Klärung des verwickelten Tatbestandes, sondern um einen Versuch, das Problem so aufzurollen, daß wenn nicht alle, so doch viele seiner Aspekte und Beziehungen sichtbar werden und damit, wie ich hoffe, ein Zugang zu einem noch dunkeln Gebiet, das aber weltanschaulich von größter Bedeutung ist, sich auftut», heißt es in der Vorrede.

Jung hätte den Zugang zu seinen Gedanken vielleicht dem Leser erleichtert, wenn er eingangs etwas näher auf das Prinzip der Kausalität eingegangen wäre. Auch dieses Prinzip ist ja in gar keiner Weise frei von tiefliegenden Problemen, und vor allem die Rolle einer Kausalität innerhalb der Naturwissenschaften ist, auch ganz abgesehen von den jüngsten Entwicklungen der Physik, keineswegs klar. Wenn in neuester Zeit innerhalb der Physik von einem Gegensatz Kausalität—Wahrscheinlichkeit gesprochen wird, so ist das einigermaßen irreführend, es wäre richtiger, von einem Gegensatz zwischen eindeutiger Determinierung und Wahrscheinlichkeit zu reden.

Mit der Kausalität geht es gleich wie mit vielen grundlegenden Begriffen: In der Sprache des Alltags sind wir keinen Augenblick darüber im Zweifel, was unter Ursache und Wirkung zu verstehen ist, sobald wir aber versuchen, uns kritisch mit den Begriffen auseinanderzusetzen, können wir nur noch schwer sagen, was wir eigentlich damit meinen. Auch Jung legt, wie leider nur aus einer nicht sehr markanten Bemerkung hervorgeht, dem Begriff Kausalität eine ganz bestimmte und sicherlich nicht mit dem Gebrauch der Umgangssprache gleichwertige Bedeutung zugrunde, wenn er sagt: «...denn ‚Wirkung‘ ist anders als ein energetisches Phänomen nicht zu verstehen» (19). Jedermann würde wohl bedenkenlos ein bestehendes Magnetfeld als «Ursache» für die Ablenkung eines Elektronenstrahles ansprechen, wenngleich man hier nur mit Zwang von einem energetischen Phänomen sprechen kann. Im Bereich des Psychischen vollends könnte man doch wohl nur dann von energetischen Phänomenen reden, wenn man das psychische Geschehen zu einer bloßen Begleiterscheinung von physiologischen nervösen Umsetzungen degradieren wollte, was vielleicht nicht geradezu widerlegbar ist, was aber zuzugeben Jung sicherlich nicht geneigt sein dürfte. Es ist darum aber nicht unbedingt nötig, in diesem Bereich auf jegliche Ursache-Wirkungs-Beziehung zu verzichten.

Selbst der Begriff der eindeutigen Determinierung, der lange Zeit als «Physikalisches Gesetz» die zentrale Stellung in der Naturwissenschaft eingenommen

¹ C. G. Jung: *Natureerklärung und Psyche*. Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge. Verlag Rascher, Zürich.

hatte, mußte seinen Platz den «Wahrscheinlichkeitsgesetzen» abtreten. Auf die Problematik des Wahrscheinlichkeitsbegriffs einzugehen, ist noch weniger möglich, als auf die der Kausalität. Diesen ganzen wichtigen Komplex philosophischer Fragestellungen hat leider seit Kant die Philosophie großzügig zumeist den Naturwissenschaftlern selber überlassen, und erst in jüngerer Zeit bildet sich wieder eine an der physikalischen Begriffsbildung orientierte Philosophie der Naturerkenntnis heraus.

Auf alle diese Fragen haben wir hier hingewiesen, weil solch eine heilsame Erschütterung der Herrschaft des Kausalitätsgedankens die Aufnahmebereitschaft für ein neuartiges Erklärungsprinzip im Sinne Jungs vergrößern dürfte. Es sei in gleichem Sinn daran erinnert, wie vielfach sich die in der Physik benutzten Erklärungsfaktoren im Laufe der Zeit gewandelt haben, ja, wie selber der Begriff der «Erklärung» seinen Sinn veränderte.

Um welche Klasse von Vorkommnissen es sich bei denen handelt, auf die Jung seinen Synchronizitätsbegriff anwenden möchte, wird vielleicht am klarsten aus dem (fiktiven) Beispiel:

«Wenn ich zum Beispiel feststellen muß, daß mein Trambillet die gleiche Nummer trägt wie das Theaterbillet, das ich gleich darauf erwerbe, und ich am gleichen Abend noch einen Telephonanruf erhalte, bei dem die gleiche Zahl als Telephonnummer genannt wird, so erscheint mir ein kausaler Zusammenhang über alle Maßen unwahrscheinlich, und ich vermöchte mir auch mit der kühnsten Phantasie nicht zu erdenken, wieso überhaupt ein Zusammenhang bestehen könnte, obschon jeder Fall für sich ebenso evidenterweise seine Kausalität besitzt.» (S. 6)

Vielleicht wird der springende Punkt noch etwas klarer, wenn wir das ohnehin konstruierte Beispiel noch etwas verändern; das Trambillet trage die Nummer 271163, die Nummer des Theaterbillets sei 1503 und die Telephonnummer heiße 16 12 71. Daran würde ich im allgemeinen nichts irgendwie Bemerkenswertes finden. Anders wird die Sache, wenn mein Vater am 27.11.1863 geboren wurde, meine Mutter am 16.12.1871 und wenn sie an einem 15. März heirateten, vor allem wenn ich mich gleichzeitig noch mit irgendeinem Problem zu beschäftigen hätte, das mit der Ehe meiner Eltern in Verbindung steht. Es handelt sich also darum, daß zwischen Ereignissen, die an sich durchaus im Rahmen der normalen Möglichkeiten liegen, ein auf mich bezüglicher *Sinnzusammenhang* besteht, der als offensichtlich nicht «zufällig» imponiert.

In die gleiche Klasse von Ereignissen würden noch andere, wie Vorahnungen, Vorzeichen, prophetische Träume, Hellsehphänomene und ähnliches, gehören, und es ist sicherlich das wesentliche Verdienst der Jungschen Ausführungen, diese Dinge auf einen gemeinsamen Nenner gebracht zu haben.

Es ist leider nicht ganz eindeutig, was Jung als das Wesentliche dieser «synchronistischen Ereignisse» ansieht. Wir weichen der Gefahr einer Verfälschung wohl am besten aus, wenn wir einige Stellen zitieren:

«Synchronistische Ereignisse beruhen auf der *Gleichzeitigkeit zweier verschiedener psychischer Zustände.*» (S. 30)

«*Ein unerwarteter Inhalt, der sich unmittelbar oder mittelbar auf ein objektives äußeres Ereignis bezieht, koinzidiert mit dem gewöhnlichen psychischen Zustand.*» (S. 31)

«Das Synchronizitätsphänomen beruht also auf zwei Faktoren: 1. *Ein unbewußtes Bild kommt direkt (das heißt wörtlich) oder indirekt (sym-*

bolisiert oder angedeutet) zum Bewußtsein als Traum, Einfall oder Ahnung. 2. Mit diesem Inhalt koinzidiert ein objektiver Tatbestand. Man kann sich gleichermaßen über das eine wie über das andere wundern. Wie kommt das unbewußte Bild zustande, oder wie die Koinzidenz?» (S. 34)

Es handelt sich also immer um Vorgänge, bei denen ein psychisches und ein objektiv-physisches Geschehen mitspielt. (In einer Fußnote, Seite 87, heißt es allerdings: «In Anbetracht der Möglichkeit, daß Synchronizität nicht nur eine psycho-physische Erscheinung ist, sondern auch ohne Beteiligung der menschlichen Psyche sich ereignen könnte, möchte ich hier schon erwähnen, daß in diesem Fall nicht mehr von einem Sinn, sondern vielmehr von einer Gleichartigkeit oder Konformität gesprochen werden müßte.» Es erhöht aber doch wohl die Klarheit, wenn man, wie Jung selber, von dieser Möglichkeit vorderhand absieht.)

Als eine wesentliche Bedingung für das Auftreten solcher Erscheinungen sieht Jung eine gewisse Affektlage an, die das Unbewußte, genauer die Archetypen, aktiviert. (Nicht ganz klar ist, ob diese Bedingung notwendig ist, oder ob sie nur das Auftreten sehr begünstigt; in vielen Fällen dürfte die Affektlage, wenigstens im Bewußten, nur schwer aufzuzeigen sein.) Jung meint nun wohl, daß diese Ereignisse den Rahmen des durch die Naturgesetzmäßigkeiten ja ohnehin nur statistisch festgelegten nicht überschreiten, sondern lediglich Möglichkeiten ausnutzen, die durch die Wahrscheinlichkeitsstruktur geschaffen werden. Warum Jung die naturgesetzlich gegebenen Möglichkeiten kausalbestimmt nennt, ist nicht ganz deutlich. Ist die neue Bindung, die durch die Synchronizität den Ereignissen auferlegt ist, tatsächlich so schwach, daß die ohne sie gegebene Statistik nicht verändert wird, dann würde das doch wohl heißen, daß sich solche Phänomene prinzipiell der statistischen Verifikation entziehen. Es bleibt aber sehr fraglich, ob das durch die übrigen Gesetzmäßigkeiten gebildete Relationennetz so eng ist, daß nur eine neue Bindung mit diesen sehr speziellen und wohl im einzelnen nur schwer faßbaren Eigenschaften mit dem physikalischen Weltbild vereinbar erscheint.

Tatsächlich unternimmt ja auch Jung den Versuch, auf Grund von statistischen Betrachtungen die «Realität» der synchronistischen Vorfälle zu erweisen. Genauer gesagt handelt es sich um den aus vielen prinzipiellen Gründen sehr schwierigen Nachweis, daß solche Ereignisse nicht lediglich «dem Zufall» zuzuschreiben sind. Der Versuch, den Jung mit astrologischem Beobachtungsmaterial unternimmt, ist nicht sehr durchsichtig und wenig überzeugend. Durchschlagender ist das Beispiel der Experimente von J. B. Rhine und seiner Schule über *Extra-Sensory Perception*. Für Jung selber ist sicherlich seine reiche praktische Erfahrung als Psychologe das Ausschlaggebende gewesen, und es dürfte vielleicht schwerfallen, jemanden von der Realität dieser Erscheinungen zu überzeugen, der aus irgendwelchen Gründen gewillt ist, die Faszination, die von solchen Vorgängen ausgeht, wegzurationalisieren. Auf irgendeinem Weg dürfte das in jedem Einzelfall immer noch möglich bleiben.²

² Es sei noch gestattet, auf eine Möglichkeit hinzuweisen, die vielleicht für eine statistische Nachprüfung besteht. Wir meinen die Gewinnlisten des Genueser Lottos, das früher in Oesterreich als staatliche Lotterie durchgeführt wurde. Hier scheinen eigentlich alle Bedingungen für synchronistische Phänomene gegeben, und wenn die statistischen Unterlagen nicht durch den Krieg verlorengegangen sein sollten, müßte man dort eindeutige Ergebnisse erwarten.

Es ist sicherlich dem Gebiet angemessener, die Möglichkeiten solcher Phänomene hypothetisch einmal einzuräumen, und dann zu sehen, wohin man mit dieser Hypothese kommt. Vom üblichen Vorgehen des Physikers wäre das keineswegs so himmelweit verschieden, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen will. Daß die unausgesprochenen Hypothesen, die jeder physikalischen Erfahrung vorausgehen und zugrunde liegen, uns weniger problematisch vorkommen, ist doch wohl nur ein Charakteristikum unserer spezifisch abendländischen Geisteshaltung oder Gewöhnung. Gerade der reichhaltige Ueberblick, den Jung im dritten Kapitel über die Vorläufer seiner Synchronizitätsidee gibt, zeigt, daß es sich dabei um alles andere handelt als um «Denknotwendigkeiten». Sicherlich liegt einem großen Teil der Menschheit eine Betrachtungsweise, die dem Synchronizitätsgedanken ähnelt, viel näher als unser westliches «kausales» Denken.

Man könnte, darauf weist Jung nachdrücklich hin, die Synchronizitätsphänomene in ein «kausales» Denken einbauen, wenn man eine «magische Kausalität» annimmt. Solch eine magische Bewirkung möchte aber Jung auf alle Fälle ausgeschaltet wissen. Aus den Ausführungen der vorliegenden Arbeit geht eigentlich für diese Ablehnung kein ersichtlicher Grund hervor. Es dürfte wohl auch nicht leichtfallen, irgendein der Verifikation durch die Erfahrung unterstelltes Unterscheidungsmerkmal zwischen akausaler Koppelung und magischer Kausalität zu geben. Vom Standpunkt des reinen Naturwissenschaftlers aus bestehen wohl kaum Unterschiede zwischen beiden Hypothesen.

Gewaltig dagegen dürfte der Unterschied zwischen den beiden Betrachtungsweisen erscheinen, wenn man die psychologische Auswirkung, vor allem auf uns Abendländer, betrachtet. Jede magische Bewirkung lieferte sicherlich für viele von uns, die wir ja ohnehin alle an dem leiden, was die Inder als *ahamkara*, als «Ichmacherei» bezeichnen, einen gerne verwendeten Baustein zu einer kräftigen Inflation des Ich. Wir gehen wohl mit der Vermutung nicht in die Irre, wenn wir dies als den für Jung ausschlaggebenden Gesichtspunkt ansehen.

Es ist überhaupt sehr schade, daß Jung so wenig davon spricht, wie er seinen neuen Gedanken in der Praxis anwendet, und zu welchen Ergebnissen er damit kommt. Auch innerhalb der reinen Physik ist ja das eigentliche Kriterium für die Berechtigung eines neuen Erklärungsprinzips die praktische Bewährung. Gemeinhin sind historisch die Physiker da recht bedenkenlos vorwärtsgegangen und haben erst nachträglich durch eine genauere Analyse die Feinheiten der neuen Betrachtungsweisen ausgeschliffen und den philosophischen Ort bestimmt, an den die Prinzipien gehören.

Es wäre sehr zu hoffen, daß C. G. Jung seine vorliegenden Ausführungen durch eine solche rein kasuistische Darstellung aus der Praxis und durch Beispiele von der Verwendung seiner neuen Prinzipien erweitern würde. So ketzerisch, wie Jung selber seine Gedanken vorkommen, dürften sie dann, wenigstens im Kreise der Naturwissenschaftler, kaum wirken. *Fritz Levi*

Malaise und Unschlüssigkeit In Wladimir Solovjeffs berühmten «Drei Gesprächen» mit ihrer Spitze gegen Tolstoj und der merkwürdigen Erzählung vom Antichrist gibt es eine scheinbar nebensächliche Stelle, deren Lektüre mich immer wieder von neuem ergreift, ja bestürzt. Die Teilnehmer dieser an die Riviera verlegten Dialoge machen, in Erwartung der Vorlesung besagter Erzählung, die als das hinterlassene Manuskript eines Mönches namens Pansophius bezeichnet wird, die bange Beobachtung, daß die hellen, ganz durchsichtigen Tage jenes Klimas verschwunden seien, daß etwas Feines und Unbegreifliches die Klarheit verschleierte. Nur «der Fürst», hinter dem Tolstoj verborgen ist, vermag nichts davon zu bemerken. Man spürt ein Müdewerden, und «der General», der unbekümmert sagt, was er denkt, behauptet geradezu, «daß der Teufel mit seinem Schwanz Nebel über die Gotteswelt hinwedelt». Ganz genau so empfinde ich die Situation im heutigen Geistesleben Italiens, wofern es sich nicht mehr oder minder überall auf unserer von Uebermut und Verzagttheit der Menschen gleich bemühten Erde ebenso verhält; und nicht nur bei den Intellektuellen. In Italien jedenfalls haben diese zum großen Teil den Glauben an sich selbst und die eigene Schöpferkraft verloren, so daß jene Italiener, deren stolze Gelassenheit und edle Unbekümmertheit, deren natürliche Frische und ungezwungene Selbstsicherheit der rühmlichen Natur und Kunst des Landes auch ihren eigentlichen Sinn verliehen, heute nur noch selten und am ehesten im unscheinbaren Volke anzutreffen sind. Fast alle periodischen Publikationen in Italien — ihre Zahl ist Legion — zeigen ein ständiges Greifen nach fremden Vorbildern, die vorzüglich in Paris und Amerika, in Rußland und Deutschland gesucht werden, ob man es nun wahrhaben will oder nicht. Die noch vor Jahrzehnten überall in Italien so packende und geradezu berückende Eigenart von Land und Leuten erleidet in progressiver Reihe einen beängstigenden Substanzverlust. Mit einem Wort, ich vermisse in hohem Grade jene einstige schöne Unbedingtheit, die einen hierzulande umgab wie das köstliche Quellwasser eines Gesundbrunnens.

Selbstverständlich spüren das die Italiener selber ganz genau und geben dem Unbehagen darüber oft unumwunden Ausdruck. Und ich kenne genug Pessimisten in Rom, die überzeugt davon sind, daß alles vom Fußball, von der Motorisierung, vom Jazz, vom Amerikanismus (was ist das eigentlich, wenn nicht vielmehr im übelsten Sinn Europäisches?), vom Kommunismus aufgeessen wird, so daß der kommenden Hydrogenbombe wenig zu tun übrigbleibt. Diese Leute antworten einem auch auf die Frage nach der gegenwärtigen Literatur, Kunst und Musik Italiens: «non esiste», und sie behaupten, der Staat, der Bürokratismus, die Gesellschaft, die Bourgeoisie, auch der Vatikan, seien durch und durch korrupt und verfault. Das alles wird natürlich durch seine Uebertriebenheit zum Unsinn. Italiener sind ja noch kritischer als Franzosen; vielleicht sind sie geborene Skeptiker, Kritiker und Opponenten, wobei sie vor sich selber keineswegs haltmachen. Ich habe immer den Eindruck gehabt, daß selbst die wütendsten Faschisten ihren eigenen Faschismus immer mit einem zugekniffenen Auge angesehen haben, und als ich vor vielen Jahren im seligen Augusteo vor einem Konzert, in welchem lauter einst berühmte, von mir nicht mehr vorhanden geglaubte österreichische Komponisten nach den Vorführungen aus den Logen grüßten, Mussolini dicht an mir vorübergehen sah, da verriet mir sein verschmitztes Lächeln: der Mann lacht über sich selber und seine ganzen Zauberkünste.

Nun ist es eine schöne Sache, wenn man über sich selber lachen und den Kopf schütteln kann, wenn man den tierischen Ernst, welcher jeden menschlichen Aufschwung verhindert, mit einem den Göttern abgelauschten Gelächter — oder sei es auch nur ein Lächeln — besiegen kann. Die Sache wird aber gefährlich, wenn nichts mehr übrigbleibt als das Grinsen des Galgenhumors, welches dem Grinsen der Verzweiflung benachbart ist. In dieser Geistesverfassung, die mit Geist wirklich nichts zu schaffen hat, neigt man leicht dazu, die gesunden und saftigen Wirklichkeiten, die zu allen Zeiten das Leben lebenswert machen, zu verkennen und die schauerlichsten Theorien und Geschraubtheiten tödlich ernst zu nehmen. Und gerade die so verwünscht gescheiterten Intellektuellen Italiens geraten infolge ihres mentalen Desperadotums zu den törichtesten Folgerungen oder die schöpferische Unbefangenheit lähmendsten Unschlüssigkeiten. Angesichts vieler schreiender sozialer Ungerechtigkeit und Verworrenheit fordern sie mit Recht die Verwirklichung sozialer Gerechtigkeit. Also müsse man das Heil von Rußland erwarten, das ja mit dem Kommunismus endlich ernst gemacht habe. Sie haben so lange an Italien herumkritisiert, bis sie ihre kritischen Kräfte neben den übrigen so sehr zur Erschöpfung gebracht hatten, daß sie nun kritiklos auf Sowjetrußland starren, gegen alle wirklichen Tatsachen blind und taub geworden. Oder: man läßt sich deutsche Dirigenten und Sänger kommen, die besten und manchmal auch die weniger guten, und ist durch deren Vortrefflichkeit oder auch nur Andersartigkeit derart verblüfft und perplex, daß man plötzlich glaubt, nur diese Leute verstünden überhaupt zu musizieren. Und da diese Leute ohnehin sich hauptsächlich mit deutscher Musik vernehmen lassen, so kommt man zum Schluß, daß eigentlich die ganze italienische Musik eine zweifelhafte Sache sein könnte. Oder man erliegt einem Trick der dodekaphonischen Theoretiker, der den Musikhörern weismachen will, daß die sogenannte romantische Musik des neunzehnten Jahrhunderts von Beethoven bis Wagner und Tschaikowsky und Debussy ein Rausch und ein Laster gewesen ist, welche das Ohr verderbt und lasterhaft, «viziato», gemacht haben, so daß es nicht imstande sei, die neuen und keuschen, angeblich an Gregorianischen Choral oder sonst etwas Erlesenes und Entlegenes angeschlossenen Klänge zu apperzipieren. Und so geht man denn geduldig in die Konzertsäle und hört hundertmal mit Anstrengung und Opfermut Dinge an, bis die Einbildung einen geistigen Genuß vorgaukelt. In den bildenden Künsten geht es ähnlich zu, bis man vor lauter Herumrudern im Problematischen, Abstrusen, Monströsen und Abstrakten sich schließlich in einen Ekel vor allem, was ganz einfach schön und groß und beherrscht in der bisherigen Kunst gewesen ist, hineingequält hat. Und da die Kinder ebenfalls schon dadurch stutzig gemacht werden, daß gewisse Erscheinungen, die heute als Kunst ausgegeben werden, den eigenen Männleinmalereien verdächtig ähnlich sehen, so verlieren auch sie die Frische der Meinungsbildung. Wenn in Andersens Märchen von des Kaisers neuen Kleidern ein Kind, das noch nicht vom Bluff und Terror der Schwindler und Erwachsenen, der Unsicheren und Getäuschten verhext ist, plötzlich ruft: «Aber der Kaiser hat ja gar nichts an!», so steht heute zu fürchten, daß sich solche Kinderstimmen schwerlich noch vernehmlich machen dürfen, wie groß auch immer der Kult der Kinderkunst geworden sein mag.

Eine solche Kinderstimme ertönte vor bald zehn Jahren in Italien aus der erstaunlich frischen und unbefangenen Autobiographie eines damals schon in reifen Jahren stehenden Künstlers, zu dessen Lastern freilich nicht die Bescheidenheit gehört. Genug, Giorgio de Chirico wagt es, in seinen «Memorie della mia vita» alle möglichen Dinge mit einer beglückend unbefangenen Hei-

terkeit festzustellen, Dinge, die zu sagen schon beinahe verboten ist, unter dem Druck aller okzidentalen Terroristen, von den orientalen zu schweigen, z. B. daß Böcklin ein großer Maler gewesen ist oder daß die ganze neuere Pariser Malerei im Grunde aus München stammt, wo aber die Erfinder dieser Malerei, die Sezessionisten, später selber unter dem Kreuzfeuer der literarischen Propaganda zur Ueberzeugung kamen, daß sie eigentlich alles Paris verdankt haben. Ich möchte wohl aus diesem Buche vieles erzählen; denn es ist merkwürdig gegenwärtig und köstlich naiv. Ich möchte überhaupt lieber ältere und alte Bücher kritisieren. Denn der Horazische Spruch, daß der Autor seine Sachen neun Jahre liegen lassen soll, gilt ganz allgemein. Auch der Rezensent sollte ein Buch neun Jahre liegen lassen, bevor er seine Meinung darüber abgibt. Und das bezaubernd freche Buch de Chiricos ist gerade neun Jahre alt und ganz ledig von Malaise und Unschlüssigkeit. Ich bin lange keinem Autor mehr begegnet, der so gerade heraus gesagt hat, was ist, ohne im Entferntesten darunter zusammenzuberechnen oder verrückt zu werden. Merkwürdig ist dabei, daß durch sein oft naives und derbes, vergnüglich saftiges Buch manchmal eine plötzliche Entrücktheit hindurchschwingt, die eine höhere Artung verrät, wie sie heute sonst ausgestorben scheint. Kaum ein anderes italienisches Buch aus neuerer Zeit enthüllt so unbefangen die geistige Lage Italiens in den letzten Jahrzehnten. Uebrigens muß man sich bewußt sein, daß man sich vor vielen Hyperintellektuellen und Avantgardisten lächerlich macht, wenn man an de Chiricos malerischen oder schriftlichen Aeüßerungen ein gutes Haar läßt. Sei's drum. Es kommen Stellen vor, über die man Tränen lachen könnte, z. B. über die Kasernengerüche oder die Intellektuellen im Caffè Aragno oder die spiritistischen Sitzungen der Surrealisten. Aber eine Schwalbe macht noch keinen Sommer. Der unheimliche Nebel und der perplexer Zustand, sie weichen nicht. Und so will es immer seltener geschehen, daß ein neues Bild, eine neue Musik, eine neue Dichtung Italiens mich herzlich erfreuen kann und jene Schönheit und Sinnklarheit zeigt, die durch viele Jahrhunderte italienischen Künstlerschöpfungen in überwältigender Weise eigen war. Wie der Mensch, so die Dinge. Seine Lebensangst, seine Unsicherheit, seine Gottferne, sie scheinen sich auf die Umgebung, aufs Klima, auf die Landschaft, worin er lebt, zu übertragen. In der Tat wedelt der Teufel immer mehr Nebel über die Gotteswelt und so auch über Italien, den Garten Europas.

Leser, aber nicht Käufer Die italienischen Verleger haben es vielleicht noch schwerer als die Verleger in anderen europäischen Ländern, und man muß sich wundern, daß sie den Mut haben, so viele Bücher und Zeitschriften herauszugeben. Die Leser in Italien sind weder unter den Reichen, noch unter den sogenannten oder auch angeblich Armen zu suchen, sondern in einer Mittelschicht, die aber in der Regel sehr minderbemittelt ist und deren Finanzen in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Kultur stehen. Wenn sich diese Menschen ein Buch kaufen, dann ist es wirklich ein Opfer, das sie bringen. Denn die Reichen in Italien interessieren sich im allgemeinen für ganz andere Dinge als Bücher, und unter den Armen gibt es immer noch sehr viele Analphabeten. Jene schmale Schicht von Gebildeten aber pflegt, da sie in der Tat oft eine ganz hervorragende humanistische Kultur aufweist, die Bücher, die sie in die Hand nimmt (auch wenn sie sie nicht erwerben kann, sondern ausleihen muß) sorgfältig zu lesen und gewissermaßen Wort für Wort abzuhorchen. Es will also nicht viel besagen, wenn eine Statistik feststellt, daß im Durchschnitt jeder Italiener Anno 1953 anderthalb Kilo Bücher «gelesen»

hat, während jeder Franzose in der gleichen Zeit fünf, jeder Australier 18, jeder Amerikaner gar 33 Kilo Bücher «gelesen» hat. Vielleicht darf man bei Franzosen und Italienern jene Gänsefüßchen weglassen, da sie das wenige, was sie wegen Armut oder Sparsamkeit erwerben können, wirklich auch gründlich ansehen werden, während sich bei den anderen immerhin einige Zweifel in bezug auf die gründliche Lektüre der erworbenen Bücher erheben. Es ist klar, daß die billigen Ausgaben gerade in Italien, wo die Bücher wie alles andere unverhältnismäßig teuer geworden sind, am ehesten gekauft werden. Es hat aber nicht viel Sinn, zu untersuchen, was eigentlich gekauft wird, um dabei festzustellen, daß es meistens amerikanische Romane sind. Der Gebildete in Italien liest recht wenige Romane. Gewiß hält er sich einigermaßen auf dem laufenden und interessiert sich dabei, was ausländische Literatur angeht, vorzugsweise für Frankreich. Er wird auch zu Büchern von Thomas Mann und Kafka, weil gerade dieser jetzt sehr im Vordergrund steht, greifen. In der Regel aber versenkt er sich in die alten großen Autoren seines Landes, und man kann oft staunen, welche Belesenheit da anzutreffen ist, wie gegenwärtig noch die antiken römischen Dichter oder die mittelalterlichen Autoren und überhaupt dann alles Spätere bis zu D'Annunzio im (übrigens meist vorzüglichen) Gedächtnis der vielen stillen Einzelgänger ist. Deswegen sind diese vielleicht nicht so sehr Kunden der Buchhändler, als Klienten der Antiquare.

Rolf Schott

DISKUSSION MIT ZEITSCHRIFTEN

Französisches Theater Vom Theater war in den Diskussionen mit Zeitschriften noch kaum die Rede. Es bedurfte einer längeren, keiner bloß lesenden Vorbereitung, um Theater, Kritik, Diskussion dort zu erleben, wo sie heute am stärksten ineinanderwirken und ein organisches Element des kulturellen Lebens bilden: in Paris. Ist es mein altes Vorurteil der Liebe — aber welches Urteil könnte richtiger als so ein Vorurteil sein? —, das französische Beispiel zu wählen? Grade in diesem Fall haben Zeitschriften volle Beweiskraft. Es gibt keine französische literarische oder kulturpolitische Zeitschrift ohne, und keine englische oder deutsche mit Theaterkritik. Auch in den neuen englischen Zeitschriften, dem unpolitischen *London Magazine*, dem politischeren *Encounter*, ignoriert man das Theater völlig. Das gleiche gilt für Amerika, um nur zwei Beispiele zu nennen: *Partisan Review*, *Sweeney Review*. Der deutsche Fall ist erstaunlicher, da dem Theater im literarischen Leben und in der Presse der Primat eingeräumt wird. Jede Zeitung hat einen Theaterkritiker, keine einen Literaturkritiker. Dabei hatte Deutschland hundertfünfzig Jahre ein großes Theater, und es glaubte, besonders in den Brahm- und Reinhardtjahren, über das Monopol des Bühnenfortschritts zu verfügen.

Die Absenz des Theaters in deutschen Zeitschriften ließe sich durch eine Art Scheu vor dem Drama als Buch erklären; es führt in Deutschland ein Aschenbrödeldasein. Wie wenige Dramen werden überhaupt gedruckt! In Frankreich ist das Theaterstück, unabhängig von seinem literarischen Wert, ein Lesestück. Die *Illustration* brachte einige Jahrzehnte am 15. eines jeden Monats ihre Beilage «La Petite Illustration» heraus, das hieß den kompletten Text eines erfolgreichen Theaterstücks; es war zum größten Teil Boulevardtheater — ich besaß einst die vollständige Reihe von rund 300 Heften. Auch

Zeitungen brachten Theaterstücke an Stelle des Romans in Fortsetzungen. Der Franzose liest Theaterstücke gern, weil er selber gern Theater spielt. Ist Paris nicht eine Bühne, auf der der agent mit seinem weißen Stöckchen und mit seiner Trillerpfeife wie ein Kind mit sechs Autoreihen spielt? Auch heute werden Theaterstücke in Zeitschriften gedruckt, zum Beispiel in *Lettres Nouvelles, Preuves*. Die gesammelten Theaterstücke zahlreicher Autoren erscheinen in Buchform, eben weil ein gutes Theaterstück auch ein gutes Lesestück ist und die Unaufführbarkeit nicht erst ein Drama zur Lektüre empfehlen muß.

Theater und Dichtung, Literatur- und Theaterzeitschrift gehen dicht ineinander über. Die Pariser Theaterkritik bildet eine Gilde besonderer Art, ihre Einzelleistungen unterliegen der Kontrolle durch das Publikum und durch die Kritik der Kritik. Die führenden Pariser Kritiker repräsentieren nicht bloß Anschauungs- und Urteilkategorien, sondern auch geistige und politische Wesenheiten. Sie haben sozial und weltanschaulich bestimmte Schichten hinter sich. Der Theaterkritiker des *Figaro*, Jean-Jacques Gautier, der auch in der Luxuszeitschrift *Réalités* (einem französischen *Du*) «*Les Conseils de Jean-Jacques Gautier*» veröffentlicht, kann Theatersäle füllen, vielleicht auch leeren, mitunter auf seine Anhänger das Temperament eines Verriß übertragen, das sich in Skandalszenen Luft macht. Ich war ihr Zeuge im *Petit Théâtre Marigny*, das die Eigentümerin, Madame Simonne Volterra, eine der achtzehn Pariser Theaterdirektorinnen, der Compagnie Madeleine Renaud/Jean-Louis Barrault erbaut hat. Dieses kleine Theater, reinhardtsche Kammerspiele ohne Luxus, wurde mit der *Soirée des Proverbes* eines libanesischen Franzosen, Georges Schehadé, eröffnet. Es ist ein poetisches Theater, das die Aufführung in so engem Raum vergrößerte und seinen Surrealismus vernünftlerischen Einwänden preisgab. Gautier brachte sie an einem Dutzend Zitaten des Stückes an, von dem er schrieb: «*Ici, l'on travaille dans le génie.*» In der zweiten Aufführung besetzten rund dreißig Hörer der «*Ecole des Hautes Etudes politiques et économiques*» die Querbänke und versuchten das Stück durch Husten, Pfeifen, Gelächter und lauten Fragen wie «*Vous avez compris, c'est clair, n'est-ce pas?*» an allen von Gautier beanstandeten Stellen lächerlich zu machen, bis Madame Volterra im Zwischenakt an das Rechtsgefühl der jungen Krakeeler appellierte. Man sieht an diesem kleinen Beispiel, wie ernst das Theater auch in Skandalform genommen wird. Die Poesie auf dem Theater ist in Paris heimisch, Gautier war der einzige, der sie falsch fand — was sie gewiß nicht ist —, nur daß man eben auf zwanzig bis dreißig andere Theaterkritiker hört, die einseitige Urteile balancieren und die Diskussion in Fluß halten.

In der Theaterkritik führen neben Gautier und Jacques Lemarchand im *Figaro Littéraire*, Robert Kemp, den *La Parisienne* den Sainte-Beuve unserer Generation nennt, Marcelle Capron im *Combat*, Max Favalelli in *Paris-presse*, France Roche in *France-Soir*, Georges Lerminier im *Parisien libéré*. Aber erst die verblüffend vielseitige Kritik der Zeitschriften macht aus jeder interessanten Pariser Premiere ein Diskussionsthema, in dem selten auch nur zwei Meinungen, Urteile, Argumente, visuelle Impressionen der Aufführung sich wiederholen. In der *Table Ronde* spricht Guy Dumur mit ebensoviel Finesse vom Literarischen wie mit drängenden Vorschlägen, die das Theater zu immer weiteren Experimenten veranlassen. Auch die vielen Buchausgaben gespielter und un gespielter Theaterstücke (Büchner, Gabriel Arout, Lorca, Adamov, Ugo Betti, Ghelderode) gehören in das Ressort der Theaterkritik. Die Theaterkritik, die Besprechung von Dramen und Theaterbüchern liegt

bei der *Nouvelle NRF* nicht in festen Händen, sie bildet wie im *Esprit* ein «Journal à plusieurs voix». In der *Revue de Paris* geben Thierry Maulnier und Marcel Thiébaud der Theaterkritik eine essayistische Form, beide Autoren ergänzen einander, repräsentieren verschiedene Sphären der französischen Literaturkultur. Wie meisterhaft wird Henry Bernstein von *Thiébaud* in die *Ambiance* der Zeit, der Gesellschaft, der Wohnquartiere, der schauspielerischen Möglichkeiten seiner Epoche situiert, der Fanatiker des Metiers, der an ihm wie Hokusai bis zur Verrücktheit experimentierte, in seinem Theater lebte, schlief, aß, arbeitete, dessen Sonne das Rampenlicht war und das Leben der Staub der Generalproben.

Maulnier ist auch als Theaterkritiker, dem Paris zwei moralisch bühnenwirksame Stücke verdankt, von luzider Originalität, beißender Feinheit der Polemik und Analyse, kurz einer der interessantesten Publizisten Europas. Seine Monatschroniken über Theater, Literatur, Innen- und Außen-, Wirtschafts- und Sozialpolitik zeichnen sich durch eine Eleganz der Nüchternheit und Originalität der Argumentation aus. Wie hervorragend stellt er dar, welchen überlebten Dumas-Konflikt Sartre im «Kean» durch einen zeitlosen Mimenkonflikt ersetzte. Welche Meisterseite über Giraudoux' nachgelassene racinesche Tragödie *Pour Lucrèce*, die in wenige Sätze alles Licht der «poésie giraldienne» verflucht, so daß diese selber in ihrem Widerscheine leuchten. Die wunderbare Aufführung im Matigny, mit Renaud, Feuillère, Barrault, Dessailly, war von souveräner Vollendung; leider starb mir Yvonne de Bray zwei Tage vor meinem Kommen eines sanften Todes ab. Und was für ein Ereignis war nun ihr Tod in Zeitungen, Wochen- und Monatszeitschriften; denn noch weit mehr als in Wien ist der Mime eine geltende Erscheinung der Pariser Wirklichkeit, das Theater bleibt als gelebte Geschichte dem französischen Bewußtsein mit allen Werten verbunden, die die Erinnerung schafft und vermehrt.

Die geschichtlichen Nachwirkungen stellen auch dem französischen Theater die Aufgabe, Vergangenheit und Zukunft ineinander zu verarbeiten. Die Atmosphäre einer Giraudoux-Aufführung in Paris ist unübertragbar, sie ist mit der Erinnerung der Stadt an die Gemeinschaft des Dichters mit Jouvett, an die Freundschaften und Spannungen einer großen literarischen Zeit verbunden, und da in Frankreich jedem Kult ein Widerspruch gegenübersteht, wird mit jedem geistigen Besitz immer neu gerungen.

Ein wirkungsvolles Zeugnis dieses dauernden Anspruchs, das Gegebene durchzudenken, es herauszufordern, beweist das Giraudoux gewidmete zweite *Cahier de la Compagnie Madeleine Renaud/Jean-Louis Barrault*, eine Zeitschrift, deren Verbreitungsgebiet als allabendliches Theaterprogramm (für 200 fFr.) gesichert ist. Barrault vereinigt im Heft alle Akten zum Nachweis, daß *Lucrèce* kein Wort enthält, das nicht von Giraudoux stammt, es sammelt in einer Giraudoux-Enquête von Georges Lerminier zehn Aeußerungen, von denen drei negativ, fast schroff sind; und doch erscheinen sie im Programmheft! Zeige man mir woanders ähnliche Beispiele völliger Liberalität des Urteils!

Barrault, Erbe einer großen Tradition jungen Datums geworden, sieht neue Entdecker unbekannter Autoren, Erneuerer der Szene kommen, sie drängen ihn in eine Position des schöpferischen Traditionalismus. Er will im Petit Théâtre allen Kräften des Heutigen Einlaß bieten; auch der Lyrik und der Musik. Pierre Boulez, der Komponist des Theaters, hat im Petit-Matigny *Anton Webern* für Paris entdeckt. Barrault kündigt die *Penthesilea* von Kleist in einer freien Prosaübersetzung von *Julien Gracq* an, der über das Werk und

das Verhältnis eines in der französischen Klassik erzogenen, antiken Namen mißtrauenden Lesers im vierten Heft der «Cahiers» fesselnd berichtet. Er fühlt die Kleistschen Personen bewundernswert richtig, ihre glühende Ueberfülle, die energiegeladene Augenblicklichkeit, die über jeder Kommunion mit dem Mitmenschen hinweg keiner Selbstrechtfertigung fähig ist. Man erschrickt beim Gedanken, daß Barrault die Kettenreaktion dieser zerfleischenden Liebe in seinem Miniaturtheater auslösen will. Es wird eine schwarze Messe werden, auf die Paris durch Sade vorbereitet ist.

Die Repräsentanz des Neuen geht auf *Jean Vilar* über, der nach dem Triumph von Avignon den Riesensaal des Palais de Chaillot in ein *Théâtre National Populaire* verwandelt hat, mit einer eigenen Zeitschrift, billigen Textausgaben der aufgeführten Stücke, Konzerten, Gesellschaftsabenden usw. Vilar hat aus der Not eine theatralische Tugend gemacht und einen neuen Stil geschaffen. Eine Bühne ohne Theatervorhang, eine Dekoration aus schwarzen Soffiten und Licht, wandern seine Aufführungen mühelos aus dem größten Pariser Theater in die Vorstadt- und Fabriksäle und wenn nötig wieder ins Freie. Der Versuch konservativer Theaterleute, Vilar durch Schmälerung der Staatssubventionen zu verdrängen, scheiterte an einem schlechthin allgemeinen Widerstand. Vilar gab, wie *Arts* (449) zusammenfassend feststellt, in zwei Jahren mit 16 Schauspielern 540 Vorstellungen auf 73 verschiedenen Bühnen, davon 9 in der Banlieue, in 25 Provinzstädten und in 35 Städten des Auslandes von Venedig bis Berlin. Morvan Lebesque, der sehr persönliche Theaterkritiker des *Carrefour*, nennt Vilar's Theater eine Revolution. Es ist auch eine des Spielplans, mit Büchner, Kleist und Brecht; eine neue Durchblutung des französischen Theaters durch einen Don Juan Molières, der Gott herausfordert: durch eine Wiederentdeckung Victor Hugos, dessen Ruy Blas den vor zwei Jahren mißlungenen Hernani der Comédie Française glanzvoll überspielt. Der Hugo des Theaters de Chaillot ist für Wochen im voraus ausverkauft. *L'Express*, eine Wochenschrift, die ungewöhnlich intelligent redigiert ist, nennt den Hugo Vilar's das Symbol der Befreiung des Dichters aus dem Eiskeller und gibt eine kurze Geschichte der Mißachtung, in die Hugo verfiel, und der Wende seit 1943. Von 18 Büchern Hugos sind in diesen elf Jahren nicht weniger als 290 Auflagen erschienen, 46 von anderen Titeln. Hugos *Olympio* von *André Maurois* wurde an einem Nachmittag in Dedikations-exemplaren für 350 000 fFr. verkauft. Zu Hugos Lyrik bekennt sich im gleichen Heft Supervielle; Montherlant und Queneau haben sein Buch über *Shakespeare* mit Gewinn mehrmals gelesen.

Die Situation des progressiven französischen Theaters weist auch metapolitische Eigenarten auf. Die ideologischen Gegensätze greifen nicht auf die Bühnenkritik über. Die Kommunisten, die Frankreich mit «sozialistischem Realismus» seit dem Tode des Banausen Stalin etwas weniger anöden, nehmen im Theater die Partei des Neuen. Die Theaterkritik von *Renée Saurel* in den *Temps Modernes* und in den *Lettres Françaises* ist präzise und verkehrt weder dem intellektuellen noch dem bürgerlichen Leserkreis beider Zeitschriften das sogenannte Boulevardtheater, etwa das von Jacques Deval. Man kann überhaupt die Theaterkritik als die geistige Mitte französischer Uebereinstimmungen bezeichnen, in der sich oft genug der katholische Existentialist *Gabriel Marcel*, Theaterkritiker der *Nouvelles Littéraires*, *Marc Beigbeder* in den *Lettres Françaises*, der sensible *Jacques Carat* (*Preuves*) mit geistvollen Formulierungen treffen.

Die Bereitschaft, das Neue aufzunehmen, ist allgemein, sei es bei den paar tausend Besuchern des Petit Marigny, bei den 900 000 Besuchern des Chaillot,

bei dem Publikum, das Claudel, Giraudoux, Maulnier, Genet, Williams zur hundertsten, Sartre, Becket und Sartre über die zweihundertste Aufführung hinausgetragen hat. Um die Unsicherheiten einzuschränken, die dennoch naturgemäß dem experimentierenden Theater anhaften, schlägt Barrault die Erneuerung des Cartels vor — es wurde wohl in den zwanziger Jahren geschlossen —, das dem unvergleichlichen Quintett Jouvett, Baty, Pitoëff, Dullin, Copeau den zunächst schweren Kampf gegen die subventionierten und unterhaltenden Theater erleichterte. Es entstand übrigens aus einer Pariser *Carl-Seelig*-Affäre, freilich in französischen Proportionen, *sapienti sat*. Dullin war der Störungen auf den Generalproben durch rücksichtslose Spätlinge müde geworden und schloß bei der Générale der «Vögel» von Aristophanes die Türen bei Beginn des Spiels. Unter den Ausgeschlossenen befand sich auch ein Theaterkritiker, der aber nicht als solcher, sondern als einer der vielen Verspäteten keinen Eintritt fand. Sturm in der Presse, Beschluß, Dullin im Wochenrepertoire zu streichen und seinen Namen nicht mehr zu nennen. Das Kartell schloß sich zusammen, seine Mitglieder ersuchten die Presse, ihre Namen nicht mehr zu nennen und sie auch nicht mehr ins Wochenrepertoire aufzunehmen. Die Presse widerrief ihren Beschluß, die Zusammenarbeit im Cartel erleichterte seinen Mitgliedern das Leben.

Man sieht auch aus diesem Vorschlag Barraults, wie sehr er, der Schüler Dullins, im Vergangenen lebend, aus ihm Zukunft schöpfen möchte. So erneuerte er auch im Marigny das «Parterre» der Theatersäle des 18. Jahrhunderts: die Plätze im Orchester, die keine Spieler benutzen, gewöhnlich die letzten Reihen, standen als Freiplätze (oder zu einem minimalen Preis) abends zur Verfügung; an der Kasse wurden sie nicht verkauft, vor Beginn der Vorstellung der Comédie Française begann der Sturm auf diese Plätze, und unter den Hinlaufenden befand sich noch Barrault, wie er in seinen *Cahiers* (2) erzählt. Dieses Parterre hat er wiederhergestellt, es sind 60 Plätze, die für Schauspielschüler günstiger sind als die Plätze oben, «au poulailler», das Daumier so oft gemalt hat. Junge Leser dieser Diskussionen sollten in Paris im Marigny vom Parterre Gebrauch machen.

Die Erneuerung des Cartels schlug Barrault in *Arts-Spectacles* vor, die Diskussion wurde in seinen *Cahiers* (4) von Morvan Lebesque, Marc Beigbeder und dem neuen Entdecker von Theatertalenten und Förderer von Experimenten, *Georges Vitaly*, geführt, der, wie man in Paris sagt, seinem Namen Ehre macht und das Théâtre vital erhält. Barrault will das alte Cartel internationalisieren und das avantgardistische Theater Frankreichs mit dem von Brüssel, Mailand, Zürich, London, Prag, New York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Düsseldorf, München vereinigen. Die Diskussion stellte die nationale Organisation voran, um den vielen Truppen junger Komödianten, den vielen wagemutigen Theaterleitern, die heute mit einem erneuerten Theater in ganz Frankreich gastieren, den Vorzug wechselseitiger Hilfe zu gewähren. In Frankreich entstehen unter der Initiative Vilars Assoziationen der Theaterbesucher, Vilar spielt nicht bloß in Fabriken, er leitet auch die Diskussionen des Publikums mit den Schauspielern über das Stück und die Aufführung. Hier kommt noch ein Phänomen des modernen französischen Theaters zur Geltung: alle seine Erneuerer sind in einer Person Schauspieler, Regisseure, Schriftsteller, Kenner und Freunde der neuen Dichtung. Eine neue Generation lernt diese exzeptionellen Persönlichkeiten in der *Gazette d'Adrienne Monnier* posthum verstehen, die die *Lettres Nouvelles* (11, 12, 13) veröffentlichen. (Im Februarheft steht auch eine geistvolle Studie von Roland Barthès über die Kunst Vilars als Don Juan, durch sein Schweigen seinen Atheismus auszu-

drücken und über den Bühnenraum hinaus den französischen Atheismus von Molière und Sade mit dem des Publikums ancestral zu verschmelzen.)

In einer französischen Zeitschrift stand kürzlich, das Theater wäre die Religion der neuen Generation. Unbestreitbar gehört das enthusiastische Verlangen so vieler Menschen, dramatische Personen darzustellen, und das leidenschaftliche Theaterbedürfnis des Publikums in vielen französischen Städten zu den Zeichen verwandelnder Erregung, die in Frankreich seit dreißig Jahren eine Erneuerung von Grund aus ankündigt, auch wenn sie noch nicht stark genug ist, sich politisch-ökonomisch zu manifestieren. In der Lust, sich zu verwandeln und von verwandeltem Leben ergriffen zu werden, spürt man das Warten auf ein unbekanntes Neues, heiße es Godot oder habe es nicht einmal einen Namen. Daß dieses Hinströmen zum Theater mehr als «ach! ein Schauspiel nur!» erwartet, dürfte unbestritten sein. Die revolutionäre Weltspannung drückt sich nicht am schwächsten in diesem neuen Enthusiasmus aus. Es scheint oberflächlichen Betrachtern, als wäre es nur eine Leidenschaft für den schönen Schein; wer tiefer forscht und vor allem zu glauben bereit ist, wird das Phänomen anders deuten: als Bedürfnis nach einem neuen Wesen, dessen Geburt aus Verzweiflung und dem instinktiven Suchen nach dem Richtigen und Notwendigen die Form eines Schauspiels bekommt, dessen Verwandlungen in der Tiefe uns noch einmal überraschen, entsetzen oder entzücken könnten.

Felix Stössinger