Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 41 (1961-1962)
Heft: 1

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

UMSCHAU

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Wir Europäer und die USA

(Fortsetzung)

Von Woodrow Wilson stammt das Wort: «Der Präsident der Vereinigten Staaten hat die Freiheit, ein so großer Mann zu sein, wie er kann.» Präsident Kennedys Haltung in den ersten Reden fiel auf durch Mut zur Kritik. Unter der Rubrik «Stimmen von draußen» brachte die Monatsschrift *Zeitwende* 1961/1 ein Wahlinterview über sein künftiges Kulturprogramm. Einige der erteilten Antworten sind bemerkenswert. Auf die Frage der Wünschbarkeit eines Kultusministeriums mit «umfassender Autorität» erwiderte Kennedy: «Die Regierung kann nicht befehlen, daß Kultur gemacht wird, aber sie kann und soll für ein Klima der Freiheit, einer tieferen und umfassenderen Bildung und der intellektuellen Neugier sorgen, in dem die Kultur blüht... Wir haben schon mehr als genug Konformität.» Dann fuhr er fort: «Ein begabtes Kind verdient die beste Erziehung, die diese Nation zu bieten hat. Es ist ein nationaler Aktivposten, ob seine Begabung nun im Malen, Schreiben, Entwerfen von Verkehrsflugzeugen oder Dramen oder in der Erforschung des Kosmos mit einem Radioteleskop liegt. Sein Wert kann in den Hauptbüchern der Budgetmacher nicht eingeschätzt werden.» Später: «Einer unserer größten strategischen Mängel ist die Unkenntnis fremder Sprachen.» Nur die Offenheit führe zur Weisheit, welche besser sei als Stärke: «Wir sollten alle Tatsachen kennen, alle Alternativen hören und jeder Kritik das Ohr öffnen. Wir wollen kontroverse Bücher und kontroverse Autoren willkommen heißen.»

Mit seinem Angriff auf den Etatismus und die Gefahr der Uniformierung der Kultur Amerikas hat Kennedy das Interesse zahlreicher Intellektueller für seine Politik gewonnen, das heißt die Mitarbeit jener Kreise, die sich zum Schaden des Staates seit Jahren vom öffentlichen Leben distanziert und dessen Leitung den Managern überlassen hatten. Die Realisten und erfahrenen Praktiker, stellt Klaus Dohrn in seinem optimistischen Überblick «Amerika wird umgebaut» in *Forum* 86 fest, stehen zwar im Kabinett Kennedy an erster Stelle; doch ihnen sind Leute beigesellt — darunter viele Professoren — von welchen erwartet werden darf, daß sie die Kluft zwischen den geistigen und wirtschaftlichen Kräften der Nation überbrücken helfen. Wer den Geist von Harvard University, wo 1954 ein Neger zum Vorsitzenden des Studentenrates gewählt werden konnte, aus eigener Erfahrung kennt, teilt Dohrns Hoffnung, daß mit dem Einzug einiger prominenter «Harvard men» in Washington eine gute Entwicklung begonnen habe.

Auch das Vorbild Jacqueline Kennedys als First Lady dürfte nicht ganz ohne Wirkung bleiben. Jedenfalls kommen die Illustrierten nicht darum herum, zu vermerken, daß diese frühere Journalistin ein Jahr an der Pariser Sorbonne studierte, fließend Französisch und Italienisch spricht, gute Bücher liest und Kunstausstellungen besucht. So wird sie von Patricia Bernburg in Heft 2 des 10. Jahrgangs der Zweiwochenschrift *Das Neue Journal* wohlwollend vorgestellt.

Als interessantes Novum sei erwähnt, daß bei des Präsidenten Amtseinsetzung zum ersten Male in der Geschichte der Vereinigten Staaten ein Dichter, der 87jährige Robert Frost, um einen Beitrag zur offiziellen Feier gebeten worden ist. Kennedy wählte das folgende, dreißig Jahre früher entstandene Gedicht, wünschte aber als Schlußwort ein sicheres «wird» anstelle des ahnungsvollen

«würde». Ich entnehme die geschickte Übersetzung der Januarnummer 1961 der Autoren- und Verlegerzeitschrift *Publikation:*

Das Land war unser, eh' wir ihm gehörten,
War unser Land schon mehr als hundert Jahre,
Eh wir sein Volk geworden. Es war unser
In Massachusetts, in Virginia.

Doch wir gehörten England — Kolonisten,
Besitzend, was uns selbst noch nicht besaß,
Von dem besessen, was uns nicht mehr war.
Schwach ließ uns bleiben, was wir vorenthielten,
Bis wir erkannten, daß wir diesem Land,
In dem wir lebten, selbst uns vorenthielten:
Und fanden Heil, indem wir ihm uns schenkten,
So wie wir waren, ohne Vorbehalt.

(Urkunde war der Krieg mit seinen Taten)
Dem Land, das unbestimmt nach Westen spürte,
Noch ohne Kunst, Geschichte, ohne Größe,
So wie es war, so wie es werden wird.

Das zukunftsgläubige Pathos, welches die großen Präsidenten Amerikas leitete, spricht auch aus diesem Gedicht. Seinen kraftvollsten Ausdruck fand es — wohl für alle Zeiten — in den Schlußworten von Abraham Lincolns Gettysburger Rede: «...this nation, under God, shall have a new birth of freedom — and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth.»

Der durch eine dreizehnbändige «History of American Life» bekanntgewordene amerikanische Historiker Arthur M. Schlesinger hat in Heft 10 des 14. Jahrgangs der *Frankfurter Hefte* die zehn seiner Überzeugung nach diesem Geiste entsprungenen «Beiträge der USA zur Zivilisation» thesenartig dargestellt. Vieles ist zweifellos richtig und erinnert uns — wie Toynbee in seinem am 24. Februar 1961 in der *Weltwoche* veröffentlichten Plädoyer «Amerika wird falsch beurteilt» — an unsere europäischen Dankespflichten: Die Verfassung der Vereinigten Staaten verankerte erstmals die Notwendigkeit der Zustimmung der Regierten, ihr Recht auf Revolution, auf freie Gottesverehrung, auf Bildung und Glück. Das föderative Prinzip, die friedliche Verbindung von sich fernstehenden ethnischen Gruppen, die Befreiung der Frau setzten sich vor Europa in Amerika durch. Dennoch zeigt Schlesingers optimistischer Ausblick im Vergleich zu Lincolns Wort einen charakteristischen Mangel. Er schreibt: «Wenn wir uns nur unsere freien Einrichtungen und unseren Glauben an den unbezwinglichen Menschengeist bewahren, werden wir auch aus der Bewährungsprobe, die uns jetzt bevorsteht, in triumphaler Weise hervorgehen.» Was gestattet soviel Selbstvertrauen? Lincolns Grund war sein Vertrauen auf Gott — «this nation, under God» —; Schlesingers «Glauben an den unbezwinglichen Menschengeist» ist ein zweifelhaftes Fundament. Erfreulicherweise stammt heute ein Großteil der Kritik an diesem säkularisierten Humanismus aus Amerika selbst[1].

*

Am verhängnisvollsten hat die methodische Anwendung dieser rein immanenten, ihre Maßstäbe der sozialen Nützlichkeit anpassenden Philosophie in der amerikanischen Erziehung gewirkt. Übersichtlich, kritisch, aber hinweisend auf Ansätze einer Neuorientierung untersuchte im Doppelheft 7/8 des 14. Jahrgangs der Zeitschrift *Die Sammlung* Robert Rie die «Amerikanische Gesellschaftsstruktur und Pädagogik» und ihre Veränderungen seit dem zweiten Weltkrieg. Die Depressions-Krise hatte am Ende der zwanziger Jahre einer bisher im Land der Pioniere unbekannten Sehnsucht nach sozialer Sicherheit gerufen, welcher Roosevelts New Deal zu entsprechen suchte. Die Gewerkschaften und eine protektionistische Landwirtschaftspolitik dienten demselben Ziel und beschleunigten Amerikas Entwicklung zum «dirigierten Wohlfahrtsstaat». Ganz daraufhin ausgerichtet war auch die einem reinen Instrumentalismus gleichkommende pädagogische Philosophie John Deweys mit ihren Garantien für die ungehemmte Entfaltung der Mittelmäßigen, deren einheitliches Nationalbewußtsein und gesellschaftliche Brauchbarkeit heranzubilden

der Schule wichtiger wurde als die Übung im Denken, als die Vermittlung von Wissen und Kunst. Die Vereinfachung der Lehrpläne ging Hand in Hand mit einer Reduktion der Anforderungen an die Lehrer auf fachlichem Gebiet; ihr Stand verlor die Achtung des Volkes, ihr Lohn blieb, gemessen an jenem anderer Berufe mit gleicher Verantwortung, weit zurück. So wurde nach Rie die amerikanische Mittelschule (sie nennt sich High School) «zu einer Art Adoleszenten-Kindergarten», und das College mußte als präuniversitäre Hochschule etwa die Rolle der beiden letzten Klassen der schweizerischen Gymnasien übernehmen. Das hat zur Folge, daß sich der junge amerikanische Hochschulstudent ausbildungsmäßig ein bis zwei Jahre hinter seine europäischen (und russischen) Kommilitonen zurückversetzt sieht. Doch wesentliche Veränderungen sind im Kommen. Voraussetzung zum Gelingen jeder organisatorischen Reform ist allerdings, daß das Volk zu seiner öffentlichen Schule in ein anderes Verhältnis tritt. So primitiv utilitaristisch eine solche Reaktion auch sein mag: der Vorsprung Rußlands in technischer Hinsicht hat in Amerika ein heilsames Erschrecken bewirkt. Man sucht den Fehler bei den Pädagogen, aber wertet deren Arbeit wieder auf; und bestimmt ist das von Rie festgestellte «Verschwinden der Bildungsfeindlichkeit der Bevölkerung» ein erster Schritt[2].

Im selben Heft 7/8 des 14. Jahrgangs der *Sammlung* finden wir auch eine gründliche Orientierung über «Die Rolle der Privatschule in der amerikanischen Erziehung» von Hans Stoppel. Robert Ries Kritik an der Public High School trifft die Privatschulen nicht, welche zum Teil in bewußtem Gegensatz zum öffentlichen Bildungssystem entstanden sind. Zwar besucht nur eine verschwindend kleine Minderheit von Amerikas Kindern die sogenannten Independent Schools (ganz im Gegensatz zu England); doch sie stellen bis heute 50% der Studenten der besten amerikanischen Universitäten und werden bei der kommenden allgemeinen Reform in manchem als Vorbild dienen. Sie repräsentieren, wie der Verfasser mit Überzeugung darlegt, «ein anderes Amerika, als es sich vielen Europäern in den letzten Jahrzehnten in Filmen und oberflächlichen Zeitschriften anbietet».

*

Durchaus optimistisch wirkt auch der Aufsatz «Musik in Amerika» von Kurt Oppens, der in der Januarnummer der deutschen «Zeitschrift für europäisches Denken», in *Merkur* 155, zeigt, welch hervorragende Rolle beim Aufbau der amerikanischen Kultur der Musik heute zukommt. Ein nationaler Gefühls- und Denkstil hat sich konsolidiert, und damit sind die Kräfte des Landes in einem neuen Maß für Europa frei geworden. Das Interesse für abendländische Kunst stellt unter Gebildeten die Möglichkeit einer inneren Korrektur der offiziellen, veräußerlichten Lebenshaltung dar; die gute Musik hat sich im Widerstand gegen den billigen Töneschwall durchzusetzen begonnen, der den Automaten aller Art ständig entströmt. Die Amerikaner lernen darüber hinwegzuhören, eine Voraussetzung für das bewußte Horchen. Jacques Barzun, der bekannte Publizist und Soziologe, spricht in seinem Buch «Music in American Life» (New York 1956) von einer «kulturellen Revolution»: Für Konzerte würden heute nach seiner Feststellung mehr Eintrittskarten verkauft als für sportliche Veranstaltungen, und für ernste Musik gebe Amerika mehr Geld aus als alle anderen Länder der Erde zusammen; die Zahl der Dilettanten-Ensembles, der Orchester und Chöre sei stetig im Wachsen, und die europäische klassisch-romantische Musik stelle eines der wichtigsten Bindungsmittel für noch unvereinigte ethnische Gruppen dar, ihre tiefste Möglichkeit gemeinsamen Empfindens.

Dieser passiven Musikpflege stehen die Versuche amerikanischer Komponisten gegenüber, das abendländische Erbe mit den Gegebenheiten der eigenen Welt und Zeit in Beziehung zu setzen. Oppens gelingen einige Porträts führender amerikanischer Tonschöpfer meisterlich, so jene von Aaron Copeland, Charles Ives und John Cage, auf die ich nur hinweisen kann. Als Hauptanliegen dieser Generation bezeichnet er die Aufnahme und Vergeistigung des mannigfachen,

vor allem auch des afrikanischen Volksgutes und dessen Verschmelzung mit neuen Formideen wie der Atonikalität.

Oppens' Frage, ob sich Amerika trotz dem scheinbaren Chaos von Ausdrucksweisen «auf einem Weg» befinde, erhält die Antwort, auch die europäische Kunstgeschichte sei «derart eng» mit nationalen Individuationsprozessen verbunden, daß nicht zu unterscheiden wäre, «ob die Nation die Kunst schafft oder die Kunst die Nation». Jener Prozeß aber scheint in den USA erst am Beginnen.

*

In seiner klugen Besprechung des Bildberichtes «USA. Europa sieht Amerika», von Bernhard Moosbrugger und Gladys Weigner (München 1959) in *Dokumente* 1960 / 3 weist Thomas Molnar darauf hin, daß Amerika «seine Geschichte, seinen Schwerpunkt vorne in der Zukunft statt in der Vergangenheit hat» und gibt den USA-Fahrern den Rat: «Die eine wichtige Frage, die sie auf ihren Reisen, in ihren Untersuchungen und Gesprächen stellen sollten, lautet nicht: Wer war der größte Mann der amerikanischen Geschichte? Sondern: Was tut Amerika mit dem amerikanischen Traum, mit dem amerikanischen Versprechen?» Sie war die Mahnung seiner besten Bürger, so Walt Whitmans: «Es ist, als würden wir irgendwie mit einem großen und immer mehr durchgebildeten Körper versehen und dann mit wenig oder gar keiner Seele zurückgelassen.» Und bei Thomas Griffith steht: «Unser Ziel wurde ein Leben liebenswürdiger Faulheit» («The Waist-High Culture»). Bei Molnars Frage geraten die Gebildeten des Landes heute in Verlegenheit, aber diese Verlegenheit ist ein Gewinn von ganz entscheidender Bedeutung, denn «eine Zivilisation, sie mag noch so mächtig sein, erhält ihr Naturalisierungszeugnis erst, wenn sie beginnt, sich selbst in Zweifel zu ziehen, das heißt, sich mit anderen zu vergleichen und zu erkennen, daß ihr Ideal unerreichbar ist. Sie gewinnt dann eine neue Dimension...».

*

Von den nun immer häufigeren «kontroversen Büchern», welche Kennedy in dem zitierten Interview mit staatsmännischer Klugheit begrüßte, gehören auf dem Gebiet der Gesellschaftskritik (neben Barzuns «House of the Intellect», Riesmans «Lonely Crowd» oder Whytes «Organisation Man») Vance Packards Publikationen wohl zu den interessantesten. Nach seinen «Hidden Persuaders», wo der oft betrügerische Eingriff der Massenwerbung ins Unterbewußte anklägerisch bloßgestellt worden ist, steht nun eine Studie der amerikanischen Sozialstruktur zur Diskussion, «The Status Seekers» (David McKay, New York 1960). Der Verfasser will darin zeigen, daß im heutigen Amerika von einer Klassenstruktur oder gar von Klassenkampf im Sinne des Marxismus nichts mehr zu bemerken sei, daß sich aber trotzdem strenge gesellschaftliche Gruppierungen feststellen ließen, die nicht nur bestimmt werden von Vermögen und Einkommen, sondern ebenso von Hautfarbe, Abstammung, Kirchenzugehörigkeit, Bildungsgang und Ämtern und sich unter anderm in der Wahl des Wohnquartiers, des Freundeskreises und der Schule der Kinder äußern. Als «Status» bezeichnet der Autor die Summe aller Merkmale, welche die Zugehörigkeit zu einer der fünf von ihm unterschiedenen Schichten beweisen. Die Masse der amerikanischen Bevölkerung — und darauf stützt Packard seinen Angriff — bestehe aus bloßen «Status-Suchern», welche nichts anderes erstrebten, als sich mit ihren Attributen auszustatten und in dem zum vornherein begrenzten Bereich ungestört zu bleiben.

Es wird auch an diesem Beispiel wieder sichtbar, wie divergierend die deutschen Amerikaberichte sind: Vera Craener schreibt in der *Kultur* (7. Jahrgang, Nr. 134) aus New York unter dem Titel «Er hält Amerika den Spiegel vor» voll Besorgnis über Packards Befund, «daß das Gefüge der amerikanischen Gesellschaft immer stählerner wird»; Hans Steinitz hingegen meint im Juliheft 1960 der *Schweizer Rundschau*, «Die neuen Klassen in Amerikas klassenloser Gesellschaft», es sei «keineswegs angebracht, über ein solches Gesamtbild in Verzweiflung zu geraten».

*

Noch wichtiger als solche Analysen sind Amerikas Versuche, die Grundlagen bedenklicher Entwicklungen zu überprüfen und zu ändern. Ohne das Druckmittel einer äußeren Organisation kämpfen zahlreiche verantwortungsbewußte Einzelne heute an ihrem Ort gegen die Pervertierung des demokratischen Gleichheitsideals in einen Gleichschaltungszwang und gegen die Herrschaft des materialistischen Fortschritts- und Nützlichkeitsgedankens. Walter Hähnle weiß in der Septembernummer 1960 der Monatsschrift *Zeitwende* auf eine «Konservative Rebellion in den USA» und auf viele damit im Zusammenhang stehende amerikanische Aufsätze und Bücher hinzuweisen. Er bezeichnet als gemeinsames Merkmal der Neukonservativen deren Überzeugung «von der unvollkommenen und nicht perfektionierbaren Natur des Menschen, von der begrenzten Kraft der menschlichen Ratio, die der Traditionen und Institutionen bedarf, von der im christlichen Glauben gegründeten unverletzlichen Würde des Individuums». Walter Lippmann, vielleicht der bedeutendste lebende Kritiker Amerikas, faßte seine Erkenntnis in dem Buch «Philosophia Publica» so zusammen: «Die Freiheiten, über deren Verteidigung wir heute reden, wurden von Menschen errichtet, die ihr Bild des Menschen aus der großen, zentralen religiösen Tradition der westlichen Zivilisation bildeten. Und die Freiheiten, die wir ererbt haben, können fast sicher die Aufgabe dieser Tradition nicht überleben.»

Dies die Antwort auf Schlesingers Glauben an den «unbezwinglichen Menschengeist».

Lippmanns Gedanke ist alt. Er wurde vor mehr als hundert Jahren von dem französischen Aristokraten Alexis de Tocqueville in dessen heute wieder vielbeachtetem Buch «Democracy in America» (1840) erstmals mit dieser Schärfe formuliert: «Ich zweifle daran, ob der Mensch je imstande sein wird, völlige religiöse (und weltanschauliche) Ungebundenheit mit absoluter bürgerlicher Freiheit zu vereinen... Hat er keinen Glauben mehr, wird er in Knechtschaft versinken; will er frei sein, muß er glauben.» (Zit. nach Ralph de Toledano «Lament for a Generation», New York 1960. — Auch Lewis J. Edingers Studie «Der Soldat im demokratischen Staat» in der *Deutschen Rundschau* 1960/10 — der Verfasser lehrt an der Michigan State University — geht von Tocqueville aus und erinnert an dessen Warnung, im Bürgersoldaten nicht «den freien Gebrauch der individuellen Fähigkeiten zu zerstören», ansonst er seine militärische Überlegenheit gegenüber dem mechanischer handelnden Berufssoldaten verlieren werde. Auch auf diesem Gebiet steht Amerikas Tradition in Gefahr.)

*

Umfassend und bekenntnishaft berichtet der Aufsatz «Was wird aus Amerikas Freiheiten?» von Heinrich Stammler im Oktoberheft 1960 von *Wort und Wahrheit* über Ursprung, Träger und Tendenzen des Neo-Konservativismus in den Vereinigten Staaten. Der Verfasser — Professor für russische Literatur, Geistes- und Religionsgeschichte an der University of Kansas — erklärt die Bedeutung des Begriffes «konservativ» für Amerika und setzt sich eingehend auseinander mit den Gegnern der Bewegung. Wichtig sind die Unterschiede zu Europa. Eine konservative Tradition auf ständischer oder kirchlicher Grundlage gibt es in der Neuen Welt nicht. Amerika hat sich von Anfang an als wesentlich revolutionär im Sinne radikaler Autonomie verstanden. Somit liegt der paradoxe Umstand vor, daß in den USA konservativ sein soviel heißen sollte wie das emanzipatorische Pathos, das Bekenntnis zur Unabhängigkeit aufrechterhalten. Und tatsächlich ist die vorherrschende, allen Konservativen des Landes gemeinsame Sorge die Erhaltung der Freiheit. Da sie sich überhaupt nicht politisch konstituierten, blieb ihnen bisher (wie Russell Kirk, einer ihrer Wortführer, in dem Buch «The Conservative Mind», Chicago 1953, feststellte) der ideell so verlustreiche Übergang von einer Moral- in beispielsweise eine Agrarpartei erspart, der sich in Preußen am Ende des 19. Jahrhunderts vollzog. Ihre Ideen lassen sich demgemäß mit keinem spezifischen Interesse (etwa einem freihändlerischen oder schutzzöllnerischen) identifizieren.

Entsprechend ihrem Hauptanliegen, je-

dem Verwaltungsabsolutismus, komme er nun von «oben» oder «unten», Widerstand zu leisten, wäre es zwar sinnvoller, die Bewegung «libertarian» statt «conservative» zu taufen; aber entsprechende Versuche haben sich nicht durchgesetzt. Der Name «liberal» kommt deshalb nicht in Frage, weil der aufklärerische intellektuelle Liberalismus für den Konservativen Amerikas der erste Gegner ist.

Die Kluft zwischen Konservativen und Liberalen wird sichtbar in ihrer Einstellung zum Begriff der Autorität, von welchem jener der Freiheit nicht getrennt werden kann. Hierbei zeigt sich der zweite paradoxe Sachverhalt:

Einerseits nimmt auf Grund der Kriege, des Bevölkerungszuwachses und der Wirtschaftsballungen die Autorität des Regierungsapparates notwendigerweise ständig zu und wird die Abhängigkeit des Einzelnen davon immer fühlbarer — andererseits hat der Begriff der Autorität im Lande einen absoluten wertmäßigen Tiefstand erreicht; er gilt als «undemokratisch» und «unmodern». Doch die Bevölkerung empfindet diesen Widerspruch offenbar noch nicht. Der Vernichtung des Autoritätsgedankens im philosophischen Sinn kommt nach der Meinung der Konservativen die von den liberalen Relativisten betriebene Auflösung der überlieferten religiösen Bindungen gleich, deren freiheiterhaltende Funktion die Konservativen so energisch betonen. Denn es ist für sie ein Gesetz, daß nur innere Bindung es erlaubt, äußere Bindungen auf ein Mindestmaß zu reduzieren. (Jenes Zitat von Tocqueville gehört inhaltlich an diese Stelle.) Es gehe den Konservativen, schreibt Stammler, bei der Verteidigung der Freiheit um die «Stärkung der inneren Entscheidungsfähigkeit der moralisch verantwortlichen Persönlichkeit, im Sinne einer Bindung an sittlich konstruktive Prinzipien». Und diese sind bekanntlich aus dem rein immanenten historisch-gesellschaftlichen Prozeß der Menschheitsentwicklung nicht ableitbar — oder sie bleiben eben ad hoc gebildete, utilitaristische Mittel und somit willkürlich veränderlich.

Als Beispiel der letzten Art wird das Schlagwort «soziale Gerechtigkeit» untersucht, das sich in der jüngsten deutschen Geschichte als Trittbrett für die diktatorische Machtergreifung par excellence erwiesen hat. Auch die USA, so stellen die Konservativen fest, zeigten ein naives Vertrauen in die bürokratische Instanz, sobald es um den Einbau «sozialer Kontrollen» gehe. Dabei würden jedoch wichtige Grenzen zwischen gesetzgebender und richterlicher Gewalt verwischt, wenn zum Beispiel die jetzige Praxis des Obersten Gerichtshofes sich ausdehne, durch behördliche Anweisung soziale Veränderungen herbeizuführen, statt nur gegebenes Recht zu deuten.

Die Konservativen werfen den Liberalen ihre «auf nichts festgelegte Haltung zu allen großen Lebensproblemen» vor. Sie erklären ihre richtungslose Experimentierlust als heimliche Ursache ihrer Feindschaft gegen die alte amerikanische Verfassung und deren Grundprinzip der «Begrenzung aller irdischen Gewalt», denn diese Begrenzung verunmöglichte bisher die Schaffung des total verplanten Wohlfahrtsstaates auf dem Verwaltungsweg. Die Respektabilität dieses sozialgesinnten Liberalismus, so wird von den konservativen Kritikern argumentiert, hänge zusammen mit dem ausgesprochenen Sentimentalismus vieler Amerikaner in sozialen Fragen. Er sei bodenlos und stehe im Widerspruch zum gleichzeitig üblichen religiösen und ethischen Skeptizismus weiter Kreise. In einer Art von «ruchlosem Optimismus» (Schopenhauer) klammerten sie sich an die dünne Ranke der «allgemeinmenschlichen Anständigkeit». Nietzsche wußte schon (und verzweifelte darüber), daß mit dem Tod Gottes auch die Moral hinfällig sei. Die Liberalen aber versuchten, diese Konsequenz durch eine Verlagerung der Aufmerksamkeit von der individuellen Verantwortungsethik auf die kollektivistisch gesteuerte soziale Nützlichkeitsethik zu verdecken.

Mit ihren Organen «National Review» und «Modern Age» ist es den Konservativen gelungen, sich Gehör zu verschaffen. Ihre immer wiederholte Grundthese bleibt, «daß sich der liberale Kollektivismus auf den Holzweg der Hybris begeben hat, ohne das in seiner szientistischen Bonhomie auch nur zu ahnen».

Ich erinnere hier nochmals an Arthur M. Schlesingers dafür so typischen Ausdruck. In Wahrheit hat als allererster — noch vor Tocqueville — schon der englische Historiker Edmund Burke angesichts des französischen Revolutionstaumels ausgesprochen, was die Konservativen Amerikas heute verkünden: «Es kann kein menschliches Zusammenleben geben, ohne daß eine Aufsichtsinstanz über menschliche Willkür und Begierde funktioniert; und je weniger davon im Menschen drinnen ist, desto mehr muß sie von außen wirken. In der ewigen Ordnung der Dinge ist es so bestimmt, daß der Mensch, Knecht seiner Maßlosigkeit, nicht von sich aus frei sein kann. Seine Leidenschaften schlagen ihn in Fesseln.»

Burke erweist sich nun aber, so muß den Konservativen gesagt werden, auch als Anwalt und Begründer der gesetzlichen Lenkung von Gesellschaft und Staat. Wenn die demokratische Regierung der USA während der Krise «alle ihr zu Gebote stehenden Machtbefugnisse und Hilfsmittel einsetzte, um soziale Kontrollen zu erzwingen» (Franklin D. Roosevelt), so gehorchte sie einem Gebot der Stunde, denn sie lag im Kampf mit der Habgier und Machtsucht der rücksichtslosesten Vertreter des Kapitalsystems; nur ihrer Härte verdanken Amerikas Arbeiter die Erhaltung menschenwürdiger Verhältnisse.

Die Konservativen Amerikas sind Wächter. Ihr Menschenbild ist Ausdruck eines christlich geprägten Humanismus. Sie wollen daran erinnern, daß Gesetz und Planung als der menschlichen Unzulänglichkeit zuzuschreibende Übel betrachtet werden müssen und daß der Zwang in einem genauen Verhältnis bleiben soll zu seiner Notwendigkeit. Ihre Aufgabe stellt sich in jeder lebendigen Demokratie; ihr Feind, der sich verselbständigende Apparat, scheint auch der unsrige; ihre Kritik verdient es, in Europa gehört und überdacht zu werden. Damit hat der Überblick «Wir Europäer und die USA» gezeigt, wie sinnlos unser immer noch verbreiteter hochmütiger Isolationismus ist.

Martin Stern

[1]Die *Frankfurter Hefte* haben mit dem Beginn des 16. Jahrgangs ihre typographische Gestalt in vorbildlicher Weise erneuert, was bei gleichbleibendem Umfang eine Vermehrung des Inhaltes erlaubte. [2]Die *Sammlung* hat nach dem Tod ihres hochverdienten Gründers und Herausgebers Herman Nohl mit dem 12. Heft des 15. Jahrgangs ihr Erscheinen eingestellt; eine Neugründung, *Neue Sammlung* Göttinger Blätter für Kultur und Erziehung, wird ab März 1961 in die entstandene Lücke treten und zweimonatlich bei Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen erscheinen.

5000 JAHRE ÄGYPTISCHE KUNST

Es liegt im Wesen der ägyptischen Kunst, uns durch Ebenmaß und Schönheit zu fesseln und Fragen nach dem Gehalt ihrer Werke zu wecken. Wissen wir doch, daß die Ägypter selbst die berühmten Bauwerke der alten Zeiten um ihrer Schönheit und ihres Ruhmes willen besucht haben und daß sich in jedem neu geschaffenen Kunstwerk die Summe ihrer künstlerischen und handwerklichen Erfahrungen mit der persönlichen Formgebung vereinigt.

Die Ausstellung «Fünftausend Jahre ägyptische Kunst», seit dem 11. Februar 1961 im Kunsthaus in Zürich, bietet eine Auswahl von erlesenen Denkmälern der ägyptischen Museen von Kairo und Alexandrien, welche bereits in Brüssel und Amsterdam gezeigt worden ist. Diesem Kern haben die Veranstalter in Zürich sehr bedeutende Bestände aus öffentlichen und privaten europäischen Sammlungen hinzugefügt. Der schweizerische Anteil ist erfreulich groß. So entsteht ein organisch wirkendes Gesamtbild mit sich glücklich ergänzenden Einzelstücken.

Mitten hinein in die altägyptische Gedankenwelt führt uns der monumentale Pavian

aus weißem Alabaster (Katalog Nr. 79). Wie die heute verwitterte Inschrift besagt, ist König Narmer, den manche für Menes, den sagenhaften Begründer des ägyptischen Einheitsreiches halten, der Stifter dieser Statue. Den Pavian haben die Ägypter als königlichen Ahnengott verehrt; er begegnet uns auch in den zahlreichen Votivfigürchen des archaischen Tempelbezirks von Abydos (Nr. 38ff.). Einen charakteristischen Querschnitt durch die Götterwelt der Frühzeit liefern das Nilpferd (Nr. 45), die Kröte als «Geburtshelferin» (Nr. 31ff.), der Horusfalke allein und auf der Palastfassade (Nr. 50, 51), die Sänfte mit und ohne Gottheit (Nr. 55, 52). Palast und Sänfte bezeichnen Geborgenheit, Pavian und Falke Königtum. Häufig treten solche kleine Götterfiguren erst wieder in der Spätzeit auf, wie der Ichneumon (Nr. 212) und der Apisstier (Nr. 224, vgl. auch die ganze Gruppe Nr. 218ff.).

Aus dem Bedürfnis, als Grabbeigaben und Festgaben Gegenstände von ewiggültiger Dauer zu schaffen, entwickeln sich bodenständige Kunstformen, die ihr Vorbild aus dem täglichen Leben nehmen. So werden aus einfachen, schmucklosen Formen der Schieferpaletten, auf denen man die Augenschminke verreibt, meisterhafte Weihgaben, deren bildliche Darstellungen oft als historische Fakten auszudeuten sind, wie der Kuhkopf mit Sternen, vielleicht die älteste Darstellung der später als Kuh gedachten Himmelsgöttin (Nr. 21), die Kampfszene (Nr. 23), das Schiff am Landepflock mit der Beischrift «Sitz des Kiebitzvolkes», wahrscheinlich dem Namen der unterägyptischen Hauptstadt (Nr. 24). Aus Stein, als dem «Werkmaterial der Ewigkeit», wird sogar ein vergängliches Schilfkörbchen nachgeahmt (Nr. 102); es dient seiner Aufschrift «Gold» nach als Unterlage für Goldschmuck. Es ist dies der gleiche Gedanke, Vergängliches in Stein zu imitieren, der im Bezirk der Stufenpyramide der 3. Dynastie in Sakkara ins Monumentale übersetzt wird: König Djoser hat dort seine diesseitige Residenz in Ziegel-, Holz- und Mattenbau für das Weiterleben nach dem Tode in Scheinanlagen aus Kalkstein aufgebaut.

Der freistehende große Henkelkrug aus weißem Alabaster trägt eine Ritzinschrift mit dem Namen des Königs Hetepsechemui der 2. Dynastie (Nr. 93) und liefert uns damit ein Beispiel der ganzen Serie von fünf gleichartigen Gefäßen. Der König mag sie als Andenken an eine Expedition nach Syrien geweiht haben; denn Krüge mit großem Henkel gelten den Ägyptern als fremd. Sie kommen wieder unter der syrischen Beute vor (Nr. 127A), welche König Sahurê der 5. Dynastie in seinem Totentempel in Abusir darstellt. Dieses Relieffragment zeigt uns zum ersten Male Bären aus den waldigen Gegenden des Libanon; der ägyptische Künstler hat seine Aufgabe, das im Niltal unbekannte Tier ohne Kanon, also nur nach der Natur zu bilden, sehr geschickt gelöst. Während in der prähistorischen Zeit die Tongefäße mit Malerei geschmückt werden (Nr. 11, 12, 14), gelangt am Anfang der historischen Zeit die Bearbeitung von Steingefäßen, die neben weicherem Alabaster und Schiefer auch die harten Gesteine wählt, zu einem später nie mehr erreichten Höhepunkt. Große Henkel, wie etwa bei den «syrischen» Krügen (vgl. oben), sind unbekannt. Man verwendet kleine Griffe, die wulstartigen sogenannten «Wellenhenkel» und die «Schnurösen»; daß sich die Schnur zum Aufhängen des Gefäßes erhalten hat (Nr. 85), ist eine große Seltenheit.

Der Grundgedanke des ägyptischen Totenkultes wurzelt in der Vorstellung, daß der Mensch nach dem Tod unter den gleichen Bedingungen weiterlebt. So beginnt der Ägypter schon zu Lebzeiten, sein Grab mit allem Notwendigen, Nützlichen und Angenehmen auszustatten und verpflichtet seine Nachkommen, ihn mit Opfern zu versehen. Die in Stein festgehaltenen Opferszenen sichern das Weiterbestehen der Totenopfer und geben ihm die Garantie dafür, daß sein Name im Gedächtnis der späteren Generationen lebendig bleibt. Die einfachste und ursprünglichste Art ist es, im Relief den speisenden Toten am Opfertisch darzustellen (Nr. 101, 129). Dieses Motiv wird erweitert durch die Reihen der Opfergabenträger, die gern auf derselben Grabwand wie die Speisetischszene auftreten und zum Beispiel (Nr. 131) Blumen, gemästete Vögel, Brot, Fleisch

und einen Igel in einem Kästchen herbeibringen. Im Totentempel des Königs Snofru (4. Dynastie) erscheinen solche Opfergabenprozessionen der Totenstiftungsdörfer aus den ägyptischen Gauen im Relief. Ganz anders ist dies im Totentempel des Mykerinos (ebenfalls 4. Dynastie) gelöst: die Ausstellung zeigt uns den König, den von rechts die Göttin Hathor, vielleicht anstelle der Königin, von links die Göttin des oberägyptischen Schakalgaues umfassen (Nr. 107); die Gaugöttin verheißt Mykerinos alle guten Dinge an Opfern aus Oberägypten. Beide Gottheiten sind durch ihren Kopfschmuck kenntlich gemacht. An diesem Beispiel können wir vorführen, wie wenig die ägyptische Kunst dazu neigt, ein Thema schematisch zu wiederholen. Vermutlich ist jeder der damals bestehenden ägyptischen Gaue zusammen mit dem König und der Hathor in solch einer halbplastischen Dreiergruppe dargestellt worden. Es sind hier drei weitere vollständig erhaltene Beispiele zu beschreiben, für die man sich in der Ausstellung zum Vergleich Photographien wünschte: unserer Szene steht am nächsten die Gruppe mit der Gaugöttin von Diospolis parva, wo aber der König nicht umarmt wird; Hathor hält ihn an der Hand, die Gaugöttin läßt beide Arme hängen. Im dritten Beleg steht der König zwischen Hathor und dem Gaugott von Theben, im vierten aber sitzt Hathor in der Mitte zwischen dem König und der Göttin des Hasengaus.

In der gestaltungsfreudigen Epoche des Alten Reiches zieht man in die Versorgung des Toten auch Szenen aus dem Alltag hinein. An diesen steinernen Bilderbüchern läßt sich die tägliche Arbeit der Ägypter mit allen Einzelheiten verfolgen. Bruchstücke von solchen groß angelegten Kompositionen bringt uns die Ausstellung durch die Szenen vom Herantreiben des Weideviehs (Nr. 128) und vom Rinderschlachten (Nr. 130, vgl. Nr. 134) und bietet sogar ein Feuersteinmesser, wie es die Schlächter führen, im Original (Nr. 100). Ähnliche Arbeitergruppen in Rundplastik stellt erst das Mittlere Reich dar; das Alte Reich kennt nur einzelne Dienerfiguren (Nr. 123—125), die zum Beispiel für den Toten ein Biergefäß ausschmieren oder beim Kornmahlen und Teigkneten angetroffen werden. Zum ersten Male belegt die Ausstellung solche kniende Dienerfiguren sogar für die Frühzeit der ägyptischen Geschichte (Nr. 60ff.).

Der ständig wiederholte und neu formulierte Wunsch, im Leben nach dem Tode «Speisenüberfluß» zu haben, begründet sich auf der nie ganz behobenen Gefahr von Mißernte und Hungersnot, wofür Bilder von unterernährten Hirten und ausgemergelten Nomaden zeugen. Umgekehrt scheut man sich nicht, wichtige Personen in ihrer Beleibtheit darzustellen (Nr. 149). Als in der unruhigen Feudalzeit zwischen dem Alten und dem Mittleren Reich die staatliche Einheit aufgehoben und Verkehr und Transport erschwert sind, treten häufig Hungersnöte auf; dabei sind im einen Gau die Speicher voll, während im Nachbargau der Hunger herrscht. Diese Krisenzeit, deren ernste Grundstimmung sich auch in der Literatur des Mittleren Reiches widerspiegelt, lesen wir ab an den herben Gesichtszügen des Königs Sesostris III. (12. Dynastie). Die Ausstellung bringt von ihm die berühmten Porträtköpfe (Nr. 137, 138, vgl. auch Nr. 139). Erst unter Sesostris III. gelingt es dem Königtum, den eigenwilligen Einfluß der Gaufürsten zunichte zu machen. Von der Unsicherheit der Zeit, in der sogar ein Attentat auf den Begründer der Dynastie verübt wird, berichten uns die Ermahnungen von Amenemhêt I. an seinen Nachfolger; die Leitsätze darin lauten: «Vertraue nicht einem Bruder! Kenne nicht einen Freund! Schaffe dir keine Vertrauten!» Die äußeren Umstände erschüttern den alten Gedanken von der ewigen Dauer des Königtums und vom König als dem mächtigsten und am meisten gegenwärtigen Gott. Umgekehrt wächst die Bedeutung des Gottes Osiris immer stärker hoch, um dessen Grabstätte in Abydos sich zum ersten Male Kultanhänger in bisher nicht gekanntem Ausmaß versammeln. Von ihren Denksteinen, auf denen sie gern von ihrer Familie umgeben sind, enthält die Ausstellung drei eindrucksvolle Beispiele (Nr. 152—154).

Die Entwicklung des Neuen Reichs kann ein aufmerksamer Beobachter in ihren Faktoren an den ausgestellten Plastiken verfolgen: In sakralen Szenen nähert sich der König den Göttern nicht als ein Gleichrangiger,

sondern in der demütig knienden Haltung eines Menschen (Nr. 157, 163). Der gleiche Gedanke führt weiter zum Typ des übergroß dargestellten Gottes (in Nr. 167 vertreten durch einen Pavian) als Beschützer des kleinen, unscheinbaren Königs. Besonders die Bildnisse von Amenophis II. zeigen eine verweltlichte Auffassung vom Herrschertum (Nr. 161, 162). Der König umgibt sich mit einem Kreis von befreundeten Beamten und Mitarbeitern, die mit ihm zusammen herangewachsen sind. Hierher gehört die merkwürdige Sitte, den Königsnamen auf die Schulter von Beamtenstatuen einzugravieren (Nr. 169, 171) und dadurch den Beamten zum Eigentum des Königs zu «stempeln». Während der Amarnazeit sind auf diese Art der König und die königliche Familie oft auf den Namen des Gottes Aton gestempelt. Für die Beamtenstatuen entwickeln sich neue Typen, sei es, daß sie ein Berufsattribut (Nr. 171), ein Götteremblem (Nr. 198), eine Götterstatuette (Nr. 204; vgl. auch den König in Nr. 163) oder eine Stele (Nr. 170) halten. Die beiden zierlichen Statuen der 22. Dynastie (Nr. 198, 201) haben den Stil des Neuen Reiches bewahrt, unterscheiden sich aber von ihren Vorbildern aus der 18., 19. und 20. Dynastie durch die Götterfiguren, die unorganisch über Brust und Schurz eingeschrieben sind.

Der tiefe, aber nur kurze Zeit währende Unterbruch innerhalb des Neuen Reiches, die Amarnazeit, ist durch meisterhafte Porträtköpfe vertreten (Nr. 184ff.). Der Kanopenkrug mit dem anmutigen Mädchenkopf (Nr. 187), in schärfstem Gegensatz zu den üblichen rohen Kanopenkrügen (Nr. 330), erinnert freilich daran, daß die Amarnareligion mit ihrer naturalistischen Verehrung der Sonnenscheibe, die vorher nur als Abbild des Sonnengottes gegolten hatte, keine eigenen Ideen für das Leben nach dem Tode hat finden können. Dort, wo die Amarnakunst aufs Monumentale abzielt, wirkt sie manieriert (Nr. 189).

Jeden Gedanken an die kurze Spanne der Amarnazeit versucht Haremhab zu tilgen, indem er seinen Regierungsjahren als König die Herrscherjahre des Echnaton hinzuzählt und dessen Regierung ganz verschweigt. Haremhab hat sich als General unter Echnaton ein Grab in Sakkara ausgebaut, läßt sich dann aber im Königsgräbertal bei Theben bestatten. Von seinem Grab in Sakkara stammt das feine Relief mit der Szene aus dem Lagerleben (Nr. 180), ein hier neu auftretendes Motiv, das in den Kriegsdarstellungen der folgenden Ramessidenzeit wiederkehrt. Die Technik des tief versenkten Reliefs dieser Zeit, welche man für große Flächen vorzieht, zum Beispiel im Hypostylsaal von Karnak, wird durch das Fragment eines Götterschreins (Nr. 182) vertreten.

In den Werken der Spätzeit, die mit der 25. Dynastie der Äthiopen beginnt, spiegelt sich das eigene kräftige Volkstum wider (Nr. 193). Zugleich setzt die große Wendung zurück zu den alten Vorbildern ein. In manchen Fällen vermögen wir nicht mit Gewißheit zwischen Werken der 25. Dynastie und des Mittleren Reiches zu unterscheiden. Das Musterbeispiel für die Übernahme einer älteren Szenenfolge bietet uns Ibi, ein thebanischer Beamter. Er hat vom gleichnamigen Gaufürsten aus dem Alten Reich in Der-el-Gebrawi Reliefs für seine eigene Anlage kopiert. Einen neuen Beleg von Szenenwiederholung erkennen wir im Relief aus Memphis, welches in die 26. Dynastie gehört (Nr. 215). Nach den Vorlagen des Alten Reichs in Giza lassen sich die Frauen als Weberinnen bestimmen, die für die geleistete Arbeit mit Goldschmuck entlohnt werden. Hier wie dort bildet man den «Schreiber des Goldes» mit Titel ab; während aber die alten, lebendigen Beischriften die Namen der Weberinnen und ihre Reden aufzeichnen, gibt die späte Kopie nur dreimal die stereotype Formel «Übergeben des Goldschmuckes». Die Frauen haben die schwellenden Körperformen, wie sie für die Tempelreliefs der Spätzeit bezeichnend sind. Mit den breiten Schmuckkragen von Nr. 215 ist das Original der 11. Dynastie mit vergoldeten Enden (Nr. 269) zu vergleichen.

Die eigentlichen Kräfte, die damals weite Kreise der Ägypter bewegen, offenbaren sich mehr in den kleinen Götterfiguren aus Bronze (Nr. 218ff.) und in den sogenannten magischen Stelen, wovon die Ausstellung den «Horus über den Krokodilen» zeigt (Nr.

217). Solche Vorstellungen vom jungen Horus, der mannigfachen Gefahren ausgesetzt ist und sie überwindet, gehen direkt in die Zauberwelt der koptischen Magie ein.

Wie eigenartig sich neue Impulse aus der griechischen Kunst mit altägyptischer Tradition vermischen, zeigen uns die Statuenköpfe der letzten einheimischen Könige und der Ptolemäerherrscher, die mit höchster Sorgfalt ausgeführt sind (vgl. Nr. 194—197). Ihre unbestimmten Formen haben mit den kräftigen Zügen der Ptolemäergesichter, wie sie auf Porträtköpfen und Münzen in griechischem Stil erscheinen, wenig Gemeinsames.

Die ägyptische Kultur und ihr Niederschlag, die ägyptische Kunst, wird bis zuletzt in geschlossenen Tempelbezirken gepflegt und verfügt über ein großes handwerkliches Können. Sie ist jedoch nicht fähig, ihr Erbe an die sie ablösenden Zeiten weiterzugeben.

Peter Kaplony

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

Bochum, Städt. Kunstgalerie: Constant — Aquarelle, Zeichnungen, Plastiken — Sammlung Schulze-Vellinghausen (bis 9. 4.).

Duisburg, Kunstmuseum: Arte actual — spanische Kunst (bis 16. 4.).

Düsseldorf, Kunsthalle: Aktuelle Kunst — Sammlung Dotremont (bis 9. 4.).

Essen, Folkwang-Museum: Lyonel Feininger (bis 7. 5.).

Frankfurt, Kunstverein: Wilhelm Lehmbruck zum 80. Geburtstag (bis 16. 4.).

— Galerie Cordier: Jean Dubuffet — Materiologies (bis 15. 4.).

Hamburg, Altonaer-Museum: Schwedische Bauernmalereien (bis 13. 4.).

Köln, Galerie Änne Abels: Mattia Moreni (bis 26. 4.).

Lübeck, Overbeck-Gesellschaft: Hans Fischer — Gemälde, Zeichnungen (bis 9. 4.).

Mannheim, Kunsthalle: Vieira da Silva (bis 1. 5.).

München, Haus der Kunst: Münchner Künstlergenossenschaft von 1868 (bis 22. 5.).

— Städtische Galerie: Neue Realisten — Gemälde, Graphik (bis 15. 4.).

— Galerie Otto Stangl: 44 farbige Linolschnitte von Picasso (April).

Stuttgart, Staatsgalerie: O. Kokoschka — zum 75. Geburtstag (Lithos) (bis 16. 4.).

Ulm, Museum: Radierungen von Anton Heyboer und Collagen von Kurt Schwitters (bis 23. 4.).

Frankreich

Paris, Galerie Gaveau: Les naïfs espagnols.

— Maison de la pensée française: André Lhote.

— Archives nationales: Les Français à Rome.

— Musée Jacquemart André: Berthe Morisot.

— Musée national d'Art moderne: Legs de M. et Mme Frédéric Lung; Kandinskj.

— Musée des Arts décoratifs: Grandes Gouaches découpées de Henri Matisse.

— Musée Carnavalet: Paris vu par les maîtres (de Corot à Utrillo).

— Musée Galliera: Les peintres témoins de leur temps.

— Musée Rodin: Henry Moore.

Großbritannien

London, Arts Council Gallery: Modern french bookbinding (bis 22. 4.).

— Hanover Gallery: Poliakoff — recent gouaches (bis 15. 4.).

— Marlborough Fine Art Ltd.: Rebeyrolle (bis 15. 4.).

— National Gallery: «Von van Eyck bis Tiepolo», 120 Bilder aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano (bis 30. 4.).

— Reid Gallery Ltd.: French drawings, watercolours and pastels (bis 15. 4.).

— Victoria and Albert Museum: National art treasures from Korea (bis 7. 5.).

Niederlande

Amsterdam, Königl. Tropen-Institut: Palette der Steinzeit (bis 9. 4.).

Arnhem, Gemeente-Museum: Ansichten von Arnheim aus dem topographischen Atlas von Gelderland (bis 9. 4.).

Den Haag, Gemeentemuseum: Balische Kunst (bis 1. 5.).

Utrecht, Centraal Museum: Erwerbungen von 1951—1961 (bis 28. 5.).

Österreich

Wien, Albertina: Francisco Goya — das gesamte graphische Werk.

— Ausstellungsraum des Kulturamtes der Stadt Wien VIII.: Das menschliche Antlitz — Kleinplastiken und Graphik (ab 15. 3.).

— Historisches Museum der Stadt Wien I.: Neuerwerbungen (ab 15. 3.).

— Österreichisches Bauzentrum, Palais Liechtenstein: «Bauen und Wohnen mit Kunststoffen» (bis 15. 4.).

Schweiz

Basel, Galerie Beyeler: «Panorama» (April).

Bern, Gutenbergmuseum: Daumier und die Presse (bis 31. 5.).

Bern, Galerie Spitteler: Margherita Oßwald-Toppi (15. 4.—6. 5.).

La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts: Rétrospective des quatre frères Barraud (bis 9. 4.).

Fribourg, Salles d'exposition de l'Université: Singine (bis 7. 5.).

Genève, Salles des Casemates: Art Indien (bis 9. 4.).

— Cabinet des Estampes: Aldo Patocchi (bis 16. 4.).

Lausanne, Musée des Beaux-Arts: Louis Soutter (bis 28. 5.).

Lugano, Lyceum-Club: La femme tessinoise dans le portrait (bis 15. 5.).

Luzern, Kunstmuseum: Albert Servaes (9. 4. bis 13. 5.).

St. Gallen, Galerie im Erker: Gerhard Schneider (bis 28. 4.).

Winterthur, Kunstmuseum: Der Blaue Reiter (23. 4.—11. 6.).

Zürich, Helmhaus: Graphica Zürich (bis 16. 4.).

— Kunsthaus: 5000 Jahre ägyptische Kunst (bis 20. 4.).

— Galerie am Stadelhofen: Kaspar Ilg (bis 9. 4.).

DIE HAMBURGER «WOCHE DES ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS»

Man kennt nachgerade die Argumente, die die Praktiker der Musikbühne jenen vorzuhalten pflegen, die naseweis für eine vermehrte Berücksichtigung des zeitgenössischen Schaffens in den Spielplänen der führenden «großen Häuser» zu plädieren sich erdreisten. Die Einstudierung stichhaltiger neuer Werke — so heißt es etwa — beanspruche, ja verschleiße die Kräfte aller Beteiligten in einem Ausmaße, das dem Repertoire gegenüber kaum verantwortet werden könne. Und eben diesem Repertoire moderne Produktionen einzugliedern, sei vorweg ausgeschlossen. Denn einmal würde das bedingen, daß ein im Hinblick auf die Premiere zusammengerufenes Darsteller-Team nicht gleich nach den ersten Aufführungen schon Zug um Zug umbesetzt werden müsse (was heute, wo mehr und mehr die Oper dem reisenden Star sich ausgeliefert sehe, schlechthin undenkbar sei). Und außerdem wäre, selbst wenn einem Intendanten wider jegliches Erwarten das Kunststück gelingen sollte, ein hochqualifiziertes Ensemble sich über beliebige Zeit hinweg zu verpflichten, denn doch auch mit den Wünschen des Publikums zu rechnen. Das Publikum aber. leider leider müsse es gesagt sein, sei auf Novitäten durchaus nicht erpicht. Es suche zuvor belcantistischen Genuß, suche also gerade den Star, suche ihn zudem ausdrücklich in der Star-Rolle, wenn nicht sogar letztlich in

der einzelnen Bravour-Arie. Man möge das doch bitte bei Adorno nachschlagen — Oper als «Potpourri ihrer selbst» —, Rezeption der Oper als abstraktes Ritual der Selbstbestätigung «kraft der Wiederholung von bereits Bekanntem».

Derlei Einwände dürften auch *Rolf Liebermann* geläufig gewesen sein, als er im Sommer 1959 sich anschickte, die Leitung der Hamburgischen Staatsoper zu übernehmen. Ich könnte mir übrigens unschwer vorstellen, sie seien ihm damals von etlichen im Amte ergrauten Intendanten mit nicht ganz uneigennützigem Nachdruck noch einmal dargetan worden. Ich weiß es nicht. Fest steht indessen, daß Liebermann sich von ihnen nicht hat ins Bockshorn jagen lassen. Fest steht, daß er von allem Anfang an mit einer Energie sondergleichen an die Verstärkung des Ensembles gegangen ist, und daß er in den seither verstrichenen zwanzig Monaten schon einen Kreis von Darstellern größtenteils mit langfristigen Verträgen an sich zu binden verstanden hat, aus dem so prominente Kräfte wie Helga Pilarczyk, Cvetka Ahlin, Erna-Maria Duske, Toni Blankenheim, Vladimir Ruzdak und Helmut Melchert keineswegs besonders herausragen. Die Vorteile, die ihm ganz allgemein daraus erwachsen (und die fraglos immer stärker ins Gewicht fallen werden), sind evident: Er ist in der glücklichen Lage, für die künstlerische Qualität — sagen wir: der zwanzigsten Wiederholung so gut wie der Premiere bürgen zu können. Und das nicht nur im musikalischen, sondern auch im szenischen Betracht, ja: vorab im szenischen Betracht. Ein entscheidender Punkt. Denn gleich seinen Vorgängern visiert Liebermann, was man im Jargon «Regie-Theater» nennt: Opernspiel, das weniger auf die Entfaltung stimmlichen Glanzes, auf die Reihung superb ausgesungener Arien und Duette abzielt als vielmehr auf die konsequenteste Ausformung des Dramas und damit einerseits auf die Überhöhung des musikalischen Werk*ganzen*, andrerseits auf die Verdeutlichung der tragenden Ideen und Konflikte; Opernspiel also, das dem dissoziierenden Kulinarismus des Publikums den Riegel zu schieben trachtet, das den Besucher engagiert, ihn von der Bühne her Einheit und Zusammenhang nachzuvollziehen zwingt und so in jedem Falle exakt die Optik ihm aufdrängt, aus der insbesondere Zeitgenössisches gesehen werden will. Mit einigem Recht könnte man — etwas spitz formuliert — behaupten, Liebermanns dramatische Konzeption terminiere nicht in der «Reform» der Oper, wohl aber des Opern-Konsumenten. Eines jedenfalls ist gewiß: sie meint, zumindest unter anderem, gerade die als Utopie verschrieene Einordnung neuer Werke ins Repertoire.

In den letzten Februartagen nun hat Rolf Liebermann vom derzeitigen Stand seiner Bemühungen öffentlich Rechenschaft gegeben. Sieben Stücke, die mehrheitlich schon seit Jahren auf dem Programm der Hamburgischen Staatsoper stehen, hat er im Anschluß an die deutsche Erstaufführung von *Benjamin Brittens Sommernachtstraum*, zu einer «Woche des zeitgenössischen Musiktheaters» zusammengefaßt. *Igor Strawinskys* szenisches Oratorium *Oedipus Rex*, gekoppelt mit *Arthur Honeggers Antigone*, machte den Anfang; dann folgten, neben einer zweiten Wiedergabe des *Sommernachtstraums* seine eigene Buffa *Die Schule der Frauen*, von *Alban Berg* sowohl *Lulu* als auch *Wozzeck*, *Hans Werner Henzes Prinz von Homburg* und *Karl-Birger Blomdahls* Revue *Aniara* — sie alle (bezeichnend!) in Vorstellungen, die dem normalen Spielplan zugehörten.

Und das Fazit? — Zum wenigsten darf man feststellen, daß Liebermanns Bestrebungen allen Kredit verdienen!

Erstaunlich zunächst die unverkennbar gestuften und klug gestuften Reaktionen des Publikums, das, nebenbei bemerkt, dem doch einigermaßen kühnen Unternehmen seine Gefolgschaft nicht versagt und Abend für Abend das nach hiesigen Begriffen ungewöhnlich geräumige Haus bis fast auf den letzten Platz besetzt gehalten hat. Zwar ist mir nicht bekannt, wie die Arbeiten Strawinskys und Honeggers aufgenommen worden sind. Brittens zauberhafter *Sommernachtstraum* aber erzielte auch in der zweiten Aufführung noch einen eklatanten Erfolg; Henzes *Prinz von Homburg* stieß der hochgetriebenen Differenzierung der Partitur zum Trotz auf erfreulich großen Widerhall; *Wozzeck*

löste ebenso spürbare Erschütterung aus wie Liebermanns Molière-Travestie Entzücken, und Blomdahls *Aniara* — nun, sie erntete (der erschreckenden Belanglosigkeit des modisch aufgeputzten musikalischen Geschehens vollkommen angemessen) verzweifelt spärlichen Beifall. Einzig Bergs *Lulu* blieben die Hamburger Freitags-Abonnenten die verdiente Reverenz teilweise schuldig; eine mit Blick auf das schon zeitlich ferngerückte Sujet wie auf die exzessiven Schwierigkeiten, die die Musik dem Verständnis in den Weg legt, nicht ganz überraschende Tatsache.

Faszinierend dann vor allem, gleich an einer ansehnlichen Reihe von Beispielen die unendlich reichen Möglichkeiten abschätzen zu lernen, die Liebermanns dramatischer Konzeption bei aller scheinbar einschichtiger Definiertheit offenstehen. Faszinierend und belehrend in einem. Denn vorab die Inszenierungen, für die *Günther Rennert* verantwortlich zeichnete, Inszenierungen, die durchwegs am Stoff ansetzten, so aber mit zwingender Notwendigkeit immer auch den Leitgedanken der Musik präzis sich anschmiegten, waren dazu angetan, allfällige Bedenken (die in wiederholten Begegnungen mit den ohnmächtigen Modernisierungsversuchen schmalbrüstiger Epigonen der Bayreuther Schule ihre Wurzeln haben mochten) aufs eindrücklichste zu zerstreuen. Gewiß, man könnte etwa in Rennerts *Wozzeck* die Diskrepanz zwischen der eminent bilderfreudigen Sprache des Komponisten und dem in seiner strengen Stilisierung fast schon kahlen Spiel zum Gegenstand einer mehr als kritischen Studie erheben. Hieße das indessen nicht mit Applomb am Ziel vorbeischießen? Indem Rennert nämlich Bergs üppige Regieanweisungen in den Wind geschlagen und beinahe asketisch sich darauf beschränkt hat, in Büchners Geist geradlinig und hart das Schicksal der gepeinigten, schließlich in den Tod getriebenen Kreatur auf die Bühne zu bringen, hat er genau genommen den Sinn der musikalischen Komposition erst erfüllt. Meint diese doch mehr als Opernmusik je zuvor uneingeschränkte Identifizierung mit dem Opfer und findet ihren Höhepunkt folgerichtig in der als letztes Interludium eingesetzten Schlußdurchführung über das Motiv «Wir arme Leut». — Wiederum in Übereinstimmung mit dem nun nicht mehr vorwiegend aus Charakterstücken gefügten, sondern wesentlich sinfonisch entwickelten und hochgradig polyphonen Orchestersatz hat Rennert Alban Bergs nachgelassene zweite Oper, die Fragment gebliebene *Lulu*, sehr viel nuancierter und sozusagen umfassender ausgedeutet; umfassender insofern, als er da die Nebenrollen über ihre dramatische Relation zur Titelfigur hinaus als durchaus selbständige Gestalten profiliert hat. Wenn er sich dennoch nie im Gestrüpp der Aktionen verirrt, wenn er den Hörer nie auch nur für eine Sekunde darüber im unklaren gelassen hat, worum es am Ende geht: mit Karl Kraus zu redem, um die Tragödie des Weibes, «das zur Allzerstörerin wurde, weil es von allen zerstört ward», um die Tragödie «von der gehetzten, ewig mißverstandenen Frauenanmut, der eine armselige Welt bloß in das Prokrustesbett ihrer Moralbegriffe zu steigen erlaubt» — wenn er also den Blick des Betrachters über die vielfach verschlungenen szenischen Abläufe hinweg immer und immer wieder auf das Los der Lulu zu lenken verstanden hat, so dank einer magistral durchgeführten Transformierung des Spiel-Raums, für die das Vorbild diesmal eher bei Berg als bei Wedekind zu finden wäre: Er hat im Verein mit dem die Lücken im dritten Akt mit Hilfe von Plakat-Projektionen im Toulouse-Lautrecschen Stil prachtvoll überbrückenden Bühnenbildner Teo Otto das zirzensische Element, das Berg vom Prolog aus dem gesamten Werk recht eigentlich einbeschrieben hat, gleichsam beim Wort genommen und die Bühne einem Zirkuszelt angeglichen, in dessen andeutungsweise umrissenen oberen Rängen eine dicht gedrängte, von Akt zu Akt schärfer ausgeleuchtete, nachdrücklicher hervortretende, gieriger fordernde und das Theaterpublikum wider seinen Willen sich verbündende Zuschauerschar an der «Revanche einer Männerwelt, die die eigene Schuld zu sühnen sich erkühnt», fast schon tätigen Anteil nimmt. — Wiederum: über die Brechungen, die Rennerts Tendenzen in den beiden von Jean Cocteau zurechtgestutzten Sophokleischen Stoffen *Oedipus Rex* und *Antigone* erfahren haben, kann ich

nichts berichten; daß das zur starren Feierlichkeit hochstilisierte Oratorium Strawinskys seinem Ideal eines im Einklang mit den Grundzügen der Musik strikt auskonstruierten Dramas wie kein zweiter Vorwurf entgegengekommen sein muß, liegt immerhin auf der Hand. Auf *Aniara*, die unerträglich belastete, um nicht zu sagen: verschmockte «Revue vom Menschen in Zeit und Raum» näher einzugehen aber erübrigt sich angesichts des Umstands, daß da von entfalteter und damit irgend verpflichtender Musik überhaupt nicht die Rede sein kann; lediglich der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß Rennert, für einmal von keinerlei Rücksichten behindert, der dem gleichnamigen Versepos von Harry Martinson entnommenen, extrem statischen Bilderfolge vom ziellosen Kreisen eines aus der Bahn geworfenen Raumschiffes eine seiner spektakulärsten Inszenierungen abzulisten vermocht hat. — Ein anderes jedoch: Wer etwa vermutet hatte, Günther Rennerts Domäne und die Domäne des «Regie-Theaters» schlechthin sei einseitig das Trauerspiel, sah sich bereits vor der tänzerisch beschwingten, der doppelbödigen Ironie des von Heinrich Strobel in Anlehnung an Molière besorgten Librettos im wesentlichen fraglos konformen Anlage von Liebermanns *Schule der Frauen* aufs angenehmste enttäuscht und jedenfalls überrascht von der berückenden Leichtigkeit, mit der Rennert die in der Partitur nicht immer sehr sorgfältig vermittelten Kontakte zwischen bewegungsmäßig empfundenen und lyrischen Partien von der durch die Einbeziehung Poquelin-Molières als Zuschauer (und Mädchen für alles) konstituierten zweiten Ebene her verwischt hat, sie ebenso elegant wie scheinbar beiläufig und absichtslos verwischt hat. Und unwiderruflich überzeugen mußte ihn die meisterhafte Umsetzung, die Rennert Brittens *Sommernachtstraum* hat angedeihen lassen. Man kann freilich die Verpflichtung eines falsettierenden Tenors für die von Britten einem Counter-Tenor zugedachte Rolle des Oberon fehlerhaft und ungeschickt heißen; man kann wohl auch die leise Affinität zum Deutsch-Innigen, die die ganze Wiedergabe charakterisierte, als weder vom Shakespeareschen Text noch von der Musik aus gerechtfertigt verwerfen. Dennoch meine ich, Rennerts Regie habe hier einen Stand erreicht, vor dem nur noch in Bewunderung zu verharren sich gebühre — einen Stand, den die mit raffinierten filmischen Mitteln wie Cutting, Überblendung und Großaufnahme operierende Bühnentechnik Helmut Käutners in Henzes *Prinz von Homburg* bei weitem nicht realisieren konnte. Denn zum einen darf die nun allerdings aufs exakteste dem Orchester abgelauschte Verschwisterung von Realem und Irrealem, greifbar in der Einbeziehung beinahe naiver illusionistischer Bildelemente in die den Kreis zum Bewegungsgesetz erhöhende Geometrisierung des szenischen Verlaufs, ohne Einschränkung als bis zur Vollendung geglückt gepreisen werden, und zum zweiten hat Rennerts frappant ausgebildeter Sinn für gleitende, irisierende Übergänge, für die behutsame Verschmelzung und Lösung der drei an sich sinnfällig voneinander abgehobenen Sphären (Elfen, Liebende und «Rüpel») aufs neue in bezwingender Parallele zu Brittens apart aufgelockertem, in jedem Takt inspiriertem Satz Wirkungen gerufen, die jeden Betrachter ganz einfach verzaubert haben. Hat man aber ähnliches in den verflossenen Jahren irgendwo erlebt?

Was endlich das Ensemble betrifft: Die schlichte Tatsache, daß die Hamburger Intendanz das Wagnis auf sich nehmen konnte, es einer so gewaltigen Belastung auszusetzen, wie sie eine «Woche für zeitgenössisches Musiktheater» mit sich bringt, spricht unmißverständlich genug für sich.

Zum andern Male: Rolf Liebermanns Bestrebungen verdienen allen Kredit. Und die Diskussion der immergrünen Preisfrage, ob die Oper lebe, wollen wir inskünftig zu heilsamer Übung den Seminaristen überlassen.

Hansjörg Pauli

FRANK MARTINS «LE VIN HERBÉ» IN NEW YORK

Die dem Schweizer Konsulat in New York angegliederte Musikbibliothek übt ihre Wirksamkeit meist im stillen aus. Partituren, Orchestermaterial und solistisches Material werden an interessierte Musiker auf dem ganzen amerikanischen Kontinent versandt, und wenn ein schweizerisches Werk in Chicago oder Montreal erklingt, so steht meist die New Yorker Bibliothek dahinter. Gelegentlich aber erstreckt sich die Initiative weiter. Die erfinderische und gewandte Leiterin der Bibliothek, Frau Marguerite Staehelin, wird gelegentlich zur Konzertunternehmerin, um ein besonders wichtiges neues Werk einzuführen oder um einen prominenten schweizerischen Komponisten zu feiern.

Der siebzigste Geburtstag des Genfers *Frank Martin*, nach dem Tode Arthur Honeggers wohl der international bekannteste Komponist schweizerischer Herkunft, bot ihr eine ausgezeichnete Gelegenheit, eines der eindrücklichsten Werke Martins in New York bekannt zu machen. Das Kammeroratorium «Le vin herbé» war 1942 in Zürich vom Madrigalchor unter der Leitung Robert Blums uraufgeführt worden und hatte von dort aus nicht nur die Schweiz, sondern auch mehrere Nachbarländer gewonnen. Inhaltlich handelt es sich um die Tristan-Sage, die vom 1931 verstorbenen Gelehrten Joseph Bédier in makelloser Reinheit nacherzählt wurde. Die an Debussys «Pelléas et Mélisande» geschulte französische Diktion der Gesangspartie Martins macht eine Übersetzung in andere Sprachen von vornherein unmöglich. Die sprachliche Schwierigkeit war aber von dem Moment an beseitigt, wo es Frau Staehelin gelang, ein Ensemble von Solosängern zu verpflichten, das im französischen Sprachstil sich ebenso versiert als im französischen Gesangsstil zeigte. Das Ensemble «Schola Cantorum» in New York, unter der Leitung von Hugh Ross, durfte an der Aufführung (am 26. Februar in der Town Hall) mit Recht einen großen Teil des Erfolges für sich in Anspruch nehmen.

Ein zweiter, nicht minder günstiger Umstand der Aufführung lag aber darin, daß zwei hervorragende schweizerische Sänger als Solisten gewonnen werden konnten: Ernst Haefliger für die überaus hoch liegende Tristan-Partie und Maria Stader für die Partie der Isolde.

Ernst Haefligers Leistung wurde in der New Yorker Presse als die eines «ganz ungewöhnlich eindrücklichen Sängers» hervorgehoben. In der Tat brachte dieser sensitive Künstler die Partie, die er schon an der Uraufführung sang, zu einer zugleich intimen und überwältigenden Wirkung. Sein völliges Eins-Sein mit Geist und Sprache dieses ganz unwagnerischen Tristan hatte sichtlich auf die Interpretation Frau Staders (die das Werk erst viel später kennenlernte) und des solistisch behandelten Chores abgefärbt — niemand konnte sich eben der Ausstrahlung seines Gesangsstiles entziehen. — Es scheint kaum nötig, zu betonen, daß dies ein großer Tag für richtig geplante und richtig durchgeführte schweizerische Kulturwerbung im Ausland war — wovon es, im allgemeinen, viel zu wenig gibt.

Andres Briner

LE VAGABOND, LE CHANTEUR ET L'ARISTOCRATE

Lettre de Suisse romande

Le 26 septembre 1915, en Champagne, un éclat d'obus privait Frédéric-Louis Sauser des services de sa main droite. Il fallut amputer.

— La belle histoire! direz-vous. Que nous fait cette main quand un million cinq cent mille morts?...

— Mais si, mais si. C'était la main d'un étonnant poète suisse qui s'en allait ainsi au charnier. Vous savez, l'ami d'Apollinaire, de

Braque, de Chagall. Il avait pris le nom de Blaise Cendrars.

Parce qu'il faut bien rétablir la vérité, maintenant qu'il est mort: il nous appartenait par toutes ses origines sinon par ses goûts. Il était bien de ces Suisses qui se gênent un peu de l'être, mais enfin il l'était et comme il ne pouvait renier son passeport, il s'inventait des ancêtres fabuleux. Jean Buhler, son plus récent biographe, nous le dit: «Cendrars s'enflamme quand il dresse le tableau de son ascendance. Il y retrouve le petit berger valaisan Thomas Platter(...); il se réclame du mathématicien Léonard Euler(...), du naturaliste Albert de Haller et de Lavater, inventeur de la physiognomonie...» Les officiers de l'état civil ont moins d'imagination; ils sont même complètement dénués de fantaisie. Celui de La Chaux-de-Fonds nous apprend tout calmement que ce Frédéric-Louis Sauser, fils de Georges-Frédéric et de Marie-Louise née Dorner, est né le 1 septembre 1887, à dix-neuf heures quarante-cinq.

Y eut-il des signes dans le ciel? Le registre des naissances n'en souffle mot. En revanche, il précise que les Sauser sont de Sigriswil (Oberland bernois) et les Dorner, de Küsnacht, dans le Canton de Zurich. Il n'est pas possible d'être mieux enraciné dans le sol helvétique si l'on veut bien encore se rappeler qu'une grand-mère vendangeait le chasselas de Neuchâtel.

Pourtant, il faut en convenir, la patrie de Blaise Cendrars c'est le monde entier. Plus encore que le Montmartre de sa jeunesse, plus que la Sibérie et le Thibet de ses premiers dérèglements et de ses premiers poèmes, sa patrie c'est l'aventure. L'aventure sous toutes ses formes: intellectuelle et voyageuse, poétique et militaire, géographique et verbale... Ne disons pas: financière. Pourtant, ceux qui l'ont bien connu savent qu'ils gagnaient des fortunes presque aussi rapidement qu'il les dépensait. Ne parlons pas non plus de ses bonnes aventures. L'auteur du *Panorama de la Pègre* savait à quoi s'en tenir avec la vie. Il ne faisait pas la petite bouche.

Cela nous aura valu l'une des œuvres les plus épicées de ce temps. Prodigieusement vivante, variée, multiple, d'une liberté totale, grossière et sublime, précise et lyrique, déconcertante comme la vie elle-même, contradictoire, décalquée sur les méandres infinis des hasards.

«Ecrire n'est pas mon ambition, mais vivre...» a-t-il avoué à Jean Buhler. Ecrire multiplie la vie par deux, voilà tout. Et comme la vie sans cesse rebondit, elle appelle sans cesse un livre nouveau. L'œuvre pousse donc à la faveur de ces rebondissements, incohérente, abandonnée à l'aventure, et prenant cette sublime logique d'un voyage sans but quand il aboutit à la mort.

Tout n'est rien qu'une longue navigation vers ce port obscur où Blaise Cendrars aborda en ce samedi 21 janvier 1961, nous laissant une brassée de livres dont on fera une merveilleuse anthologie.

Le monde entier viendra à notre recontre, ses avions et ses transatlantiques, ses rapides et ses vieux tacots, à travers des poèmes qui vibrent comme des moteurs, à travers des histoires qui ne commencent ni ne finissent jamais, comme la vie. Elles se ressemblent toutes un peu. Il y a des malles, des ponts de navires, des wagons de chemin de fer, des femmes un peu vicieuses, des fumées fortes et beaucoup de misère humaine. Il avait le cœur sensible. Il voyait tout. Et quand le spectacle le dégoûtait, il crachait à terre, sèchement. Puis se taisait. Même si l'histoire n'était pas achevée.

Enfant prodigue qui nous aura ramené de ses *expériences*, comme Rimbaud, quelques perles inimitables. Cela valait bien quelques nausées.

* * *

Il est plaisant de rapprocher de Blaise Cendrars le plus suisse des écrivains suisses, Gonzague de Reynold dont le second volume des «Mémoires» vient de paraître. Le châtelain de Cressier, lui, n'a jamais fini de nous rappeler ses racines. Tout un premier gros livre de plus de trois cents pages évoquait une enfance; le second y revient, à ce Fribourg de la fin du XIXe siècle, et quelle galerie de morts sous le pinceau du peintre, qui tantôt s'amuse et tantôt s'émeut. Nous avions, il y a quelques mois, rapproché ce livre des *Mémoires d'Outre-Tombe*. En effet, Reynold procède bien à la manière du Vicomte. Tout

autant que de lui, il parle des hommes qu'il a rencontrés, connus, dont il a subi l'influence. Le Chapitre X nous donne raison qui porte en titre: *Mon Maître Chateaubriand.*

Chateaubriand et Vigny ont guidé l'écrivain, l'ont pris en charge des mains pieuses qui le conduisirent d'abord, l'ont arraché à l'étroitesse d'un patriciat fribourgeois plus fermé sur lui-même qu'il ne le fut jamais maintenant que la république met les particules sous le boisseau. Non, tous les mérites de l'*oncle Arthur* n'eussent pas suffi à faire naître un écrivain. Il y fallait l'exemple d'un artiste, les prestiges de l'*Enchanteur*. La jeunesse d'aujourd'hui ne lira malheureusement pas ces *Mémoires*. Elle y verrait combien le romantisme pouvait avoir de prise sur une âme et de quelle richesse était l'enseignement des grands poètes français du XIXe siècle à qui venaient se joindre Goethe et Byron.

Mais de toutes les influences, celle de Chateaubriand fut la plus décisive. Poésie et histoire: ne voit-on pas qu'on peut définir le maître de Cressier à travers les deux tendances maîtresses de son œuvre? Pessimisme de l'historien que corrige la foi du croyant. Goût qui les porte l'un et l'autre à observer leur temps mais pour le rattacher aux lignes de force de l'histoire, pour l'expliquer par le passé, pour freiner son glissement vers le matérialisme, générateur de catastrophes. Ces deux moralistes puisent leurs lumières aux mêmes sources, poursuivent des méditations parallèles.

Ces *Mémoires* sont assez étrangement composés. Nous y avançons sans cesse sur deux plans. Ordre chronologique, d'abord, mais le retentissement des découvertes enfantines nous ouvre constamment des portes sur l'œuvre et les expériences de la maturité. Rien de commun avec *Découverte du Monde* de Ramuz. Tout autant que l'adolescent Reynold, c'est un *milieu* que nous découvrons à chaque page, Fribourg, Cressier, le Collège Saint-Michel, les précepteurs, évoqués pour eux-mêmes comme s'il s'agissait bien d'un livre d'histoire, plus que de l'histoire d'une vie. Un exemple entre bien d'autres: l'évocation d'Adèle d'Affry, duchesse Colonna di Castiglione, femme sculpteur du plus grand mérite, dont les œuvres remplissent un musée de Fribourg. Etait-ce le lieu de lui réserver un chapitre de biographie? Nous y revenons: nous nous promenons dans une galerie de portraits et perdons parfois le fil d'un récit qui s'abandonne aux caprices de la mémoire. Il ne faut pas être pressé.

Mais quelle mine inépuisable de renseignements sur la *gentry* fribourgeoise! Sur un temps qui nous paraît déjà si lointain que tout ce qui le concerne prend figure de presque légende. Ce sera l'une des vertus de ce livre que de gagner en intérêt au fur et à mesure qu'il s'éloignera de nous. Aujourd'hui, il nous arrive de nous impatienter parce que nous cherchons Reynold d'abord, cet octogénaire plus vivant que jamais, et qu'il se dérobe souvent derrière les dentelles d'une société qui fut celle de son enfance. Quand le cadre et le modèle auront reçu du temps la même patine, qu'ils se confondront dans la grâce d'un passé révolu, les lecteurs s'enchanteront sans réserve au long d'une promenade dont quelques détours nous paraissent aujourd'hui superflus.

* * *

Au collège Saint-Michel, le collégien Gonzague de Reynold eut pour condisciple un grand paysan dégingandé de la Gruyère qui s'appelait Joseph Bovet. Quel heureux hasard réunissait ainsi dans la même salle de classe le poète et le musicien! Ils allaient collaborer à une œuvre théâtrale: *Morat.*

Si je rappelle aujourd'hui la mémoire de Joseph Bovet c'est qu'on célèbre ces temps-ci le dixième anniversaire de sa mort. L'occasion est bonne de prendre la mesure d'une entreprise qui, loin de disparaître avec son créateur, continue d'enchanter le peuple de Fribourg, et par-delà le peuple de Fribourg, les chanteurs de la Suisse romande tout entière. Ce n'est pas assez: on nous dit que le *Vieux Chalet* s'entend au Japon, en Chine et chez les nègres, dans des versions un peu surprenantes mais qui n'en font pas moins battre le cœur des Helvètes expatriés.

L'Abbé Bovet c'est le Jacques Dalcroze des Fribourgeois. L'un et l'autre ont appris à la Suisse romande la joie du chant populaire. Quels merveilleux bienfaiteurs que ces

troubadours modernes qui jetèrent à la volées, l'un et l'autre, des centaines, voire, des milliers de chansons!

L'un et l'autre s'entendaient à trousser eux-mêmes les textes qu'ils mettaient en musique. Ne demandons pas à ces couplets la densité mallarméenne. On a reproché à l'*Abbé*, comme on l'appelait familièrement, d'en faire un peu trop. Il composait même au volant de sa voiture... Le vrai nous oblige à dire qu'il a fait chanter un peuple, qu'il lui a dévoilé l'humble beauté de son travail, et la joie de sa liberté.

J'ignore combien de *festivals* portent la signature de Joseph Bovet. Que ce soit là un *genre* dont la valeur artistique n'est pas très haute, personne ne le conteste. Mais l'art populaire a des vertus *civiques* que l'on ne saurait négliger. L'Abbé ne craignait pas de faire défiler des troupeaux de vaches sur la scène et quand le propriétaire devait se séparer de la plus jolie brune de son étable, toute la salle pleurait... On en peut sourire. La Gruyère, à travers lui, se découvrait une âme.

Aussi protesta-t-elle quand un sculpteur dressa au milieu de Fribourg un monument qui ne rappelait que bien mal le souvenir du compositeur. Elle s'insurgea, même, et, blessée dans son amour-propre, lui donna une réplique en ville de Bulle. La transposition est peut-être moins sublime mais on retrouve dans l'œuvre d'Antoine Claraz la silhouette aimée, son allant, son amour des enfants et des bêtes. C'est autour de ce groupe sympathique que tout un peuple est venu témoigner de sa gratitude à une mémoire qui lui est proche et chère.

Ce sera la chance de Reynold et de l'*Abbé* de n'avoir jamais renié leurs origines, d'avoir célébré le pays des aïeux. Reynold, de son balcon de Cressier, et par la pensée, aura fait mille voyages jusqu'aux origines de l'Europe. On chante des chansons de Bovet dans les deux hémisphères. L'avenir nous dira si les poèmes de Blaise Cendrars n'auront pas à souffrir d'être de partout et de nulle part.

Maurice Zermatten