Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 8

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: 13.07.2025

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

UMSCHAU

TAGUNG DER DRAMATURGISCHEN GESELLSCHAFT IN ZÜRICH

Was zunächst eine einmalige Versammlung sein sollte, wurde bald zur regelmäßigen Tagung: das Treffen der in der Dramaturgischen Gesellschaft vereinigten Dramaturgen deutschsprachiger Theater. Die Frage stellt sich allerdings gleich: Was ist ein Dramaturg? Kurt Hirschfeld, der es aus langjähriger Praxis wissen mußte, gab einmal zur Antwort: «Der Dramaturg ist heute in den meisten Theatern das Mädchen für alles. Die Dramaturgen sind ja eigentlich die Schlachtochsen, die den Göttern Presse, Verwaltung, Autoren als Opfer zur Verfügung gestellt werden. Er ist an allem schuld. So heißt das Stück, das mit uns allen gespielt wird.» Nun, die Versammlung dieser Schlachtochsen bringt sie immer häufiger auch mit ihren Göttern in engen Kontakt: Verleger und Intendanten versuchen doch wenigstens für einen Tag vorbeizukommen, Autoren und Übersetzer gesellen sich dazu, und wenn die öffentlichen Gespräche nicht immer von der erhofften Lebendigkeit sind, so gibt doch dieses Treffen den Theaterschaffenden Gelegenheit zu ausführlichen Gesprächen und gegenseitiger Orientierung.

Es war Kurt Hirschfelds Gedanke, die Versammlung einmal in Zürich stattfinden zu lassen. Leopold Lindtberg, der die Direktion des Zürcher Schauspielhauses nach Hirschfelds frühem Tod übernahm, konnte die Einladung seines Vorgängers erfüllen, wohlwollend unterstützt vom Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG.

Zur Eröffnung sprach Prof. *Gerhard Storz*, selbst gewissermaßen erfahrener Kollege, war er doch jahrelang Dramaturg in Mannheim. Er knüpfte an einen Vortrag an, den Martin Walser vor zwei Jahren hielt (Imitation oder Realismus, edition suhrkamp Nr. 109) und worin dieser eine scharfe Zweiteilung des Theaterspielplans forderte: ein Gegenwartstheater, das zeitgenössische Probleme, von lebenden Autoren gestaltet, zur Diskussion stellt, und ein Theater, das «uns die alten Stücke vorspielt, um uns zu zeigen, wie es früher war». Walser fährt dann fort: «Ich kann mir keinen besseren und schöneren Geschichtsunterricht denken als ein altes Theaterstück. Wir sollten die Stücke spielen als Spiele der Vergangenheit. Es geht da um unsere, aber um unsere vergangene Sache.» Storz begrüßte teilweise diese fast respektlose Frische, mit der Walser die Frage der Klassikeraufführung anging. Er unterstrich die Meinung, daß die erste Frage, einem Klassikertext zu begegnen, nicht lauten könne: was sagt uns das Werk? Damit verstellt man sich bereits den Zugang zum Werk zugunsten einer falschen, weil voreiligen Aktualisierung. Verstehen kann nur damit beginnen, daß man das andere in seinem Anderssein zu verstehen und zu erkennen sucht. Die Aktualisierung kann sich nur in uns selbst vollziehen, auf dem Weg einer dialektischen Beziehung zwischen der Eigenheit des fremden Werkes und der Eigenheit des heutigen Interpreten.

Ein erster Gipfelpunkt der Tagung, dessen Höhe später wieder zu erreichen schwer fallen mußte, war der Vortrag von Prof. *Emil Staiger:* «Das Drama Schillers als rhythmisches Ereignis.» Für Schiller gelte es, die Zuschauer gewissermaßen in eine Zerreißprobe zu stellen zwischen dem Mitleid mit dem Helden (wobei Mitleid für ihn heißt: Mit dem Helden leiden, und nicht, wie noch bei Lessing, ihn bemitleiden), und der Furcht vor der Schicksalsmacht, die solch grausames Leid schafft, wie es uns vorgeführt wird. Diesem Ziel opfert der Dichter beispielsweise momentane psychologische Unwahrscheinlichkeiten. Solche «Mängel» aufzudecken oder gar bei der Inszenierung vertuschen zu wollen, sei daher verlorene Liebesmühe.

Durch eine ausgeklügelte Form erstrebte Schiller, die Geschehnisse nicht so sehr als Stoffe auf uns wirken zu lassen, sondern viel mehr als ein Kunstgebilde, das heißt als

Schein. Mittels dieser Erkenntnis wird uns sodann neue Freiheit geschenkt. Nur am Rande sei eine Bemerkung erlaubt: Wenn wir Martin Walser für die heutigen Autoren sprechen lassen, so sind hier Literaturwissenschaft und Autor für einmal gar nicht so weit auseinander, wie beide oft beklagen. Wir zitieren Walser aus dem zuvor genannten Vortrag: «Herrschte bei uns Diktatur, lebten wir also unter Bedingungen, die Schiller noch vorfand, dann wären seine Stücke einer Aktualität wenigstens parallel. Anstatt nun froh zu sein, daß sie historische Stücke geworden sind, betreiben wir eine künstliche Einfühlung in Haltungen, tun voreinander so, als sei da wirklich von uns die Rede.»

Ein Hauptfehler moderner Inszenierungen sieht Staiger in der Zerstörung des rhythmischen Gefüges. Das zeigt sich am deutlichsten im Verzicht auf die strenge Unterscheidung zwischen Akt- und Szeneneinschnitt, die bei Schiller noch selbstverständlich war. Der Hauptvorhang durfte nur nach dem Akt fallen, nicht aber innerhalb, also zur Trennung von Szenen. Wir müssen wieder lernen, eine ganze Tragödie wie einen Vers auf uns wirken zu lassen. Dies kann jedoch nur gelingen, wenn wir die rhythmische Struktur der Schillerschen Dramen, die Staiger an einzelnen Beispielen erläuterte, ganz erhalten. Dann dürfte es auch möglich sein, das vielverschmähte Pathos zur Geltung kommen zu lassen, sofern es musikalisch getragen wird. Damit zwängte sich der Vergleich mit der Oper auf, die Staiger in diesem Zusammenhang vor allem in der Gluckschen Form gesehen haben will, der Form, die auch von Schiller am höchsten geschätzt wurde.

Staiger gab hier mit großem Mut einen Weg, der wohl tatsächlich der einzige sein kann, Schiller auf der Bühne wieder zu seinem Recht zu verhelfen. Nur dürfen die vom Referenten selber teilweise erkannten Schwierigkeiten nicht übersehen werden, die dem entgegenstehen. Hörspiel und Fernsehen haben die Stimme zurückgeschraubt bis auf den Flüsterton, und da auch im Schauspiel ein Wortkunstwerk begegnet, ist es unvermeidlich, daß der Zuschauer mit ähnlichen Maßstäben hingeht, und das Wort nicht laut entgegengeschrien, sondern weitmöglichst hingeflüstert haben will. Dem hilft das Ausdrucksmittel des modernen Schauspielers, der sich seit dem Naturalismus ebenfalls nicht mehr zu Ausbrüchen verführen läßt. Dazu kommt aber vor allem: Schiller war ein tief denkender Mensch und man muß die ketzerische Frage stellen, ob denn die Form dem Inhalt wirklich immer adäquat sei, in dem Sinn, daß sie uns auch immer genügend Zeit zum Ausschwingen läßt, das will heißen, zum Nachdenken über das, was uns da zugerufen wird. Wäre uns nicht jeder fünfte Satz von «Wallenstein» bekannt, so daß wir, abgestumpft wie wir sind, kaum genügend reagieren, so wäre es doch immerhin denkbar, daß ein schnell reagierendes Publikum ständig mit Applaus unterbrechen würde, nicht ausschließlich weil es von der rhythmischen Gewalt des Dichters mitgerissen wird, sondern weil es vom Sinn eines einzelnen Satzes begeistert ist. Schiller ist nun einmal, was wir heute gerne etwas abschätzig als tiefsinnig bezeichnen. Und wenn wir mit Brecht das Publikum dazu erzogen haben, über das Gebotene nachzudenken und es nicht nur kulinarisch zu genießen, dürfen wir es demselben Publikum nicht verübeln, wenn es dann tatsächlich zu denken beginnt. Es ist der Philosoph Schiller, der dem Dichter im Wege steht und mit dem Inhalt den Rahmen der Form sprengt.

Unter dem Titel «Der Regisseur und die Rechte des Autors» stellten sich verschiedene Fragen des Urheberrechtes. Im Film ist längst anerkannt, daß als eigentlicher Urheber des Werkes der Regisseur und nicht der Drehbuchautor gilt. Sicher kann im Theater die Entwicklung niemals so weit gehen, aber es gibt doch schon gelegentlich Fälle, wo der Regisseur einen weit größeren Anteil an der endgültigen Form des Werkes hat, als zunächst zu vermuten wäre. Die Frage der rechtlichen Urheberschaftsbeteiligung ist bei diesem ganzen Fragenkomplex noch gar nie berührt worden, und sie konnte auch hier nur angeschnitten werden. Die von den Juristen fein säuberlich vorgenommene Trennung zwischen Produktion (Komponist, Autor) und Interpretation (Dirigent, Regisseur) läßt in diesen Fällen doch schwere

Zweifel über ihre Richtigkeit aufkommen. Vor allem, wenn anderseits betont wird, der Bühnenbildner und der Choreograph seien wie der Librettist als Schöpfer zu betrachten. Steht der Choreograph wirklich so weit vom Regisseur entfernt? Ist der Bühnenbildner so selbständig? In manchen Fällen entsteht doch ein Bild aus gemeinsamer Arbeit mit dem Regisseur. Was der Jurist so leicht zu trennen zu vermögen glaubt, läßt sich in der Praxis oft nicht unterscheiden. Die Mitarbeit eines Caspar Neher bei der Inszenierung geht doch weit über das Herrichten eines Bühnenbildes hinaus in die Sphäre der Regie. Um den Vergleich mit dem Film nochmals aufzunehmen: die besten Regisseure wissen sehr genau, was sie ihrem Kameramann verdanken — wo aber teilt der Jurist den Kameramann ein?

Eine wichtige Frage ergab sich mit der Verlängerung der urheberrechtlichen Schutzfrist in Deutschland von fünfzig auf siebzig Jahre, begründet mit der Tatsache, daß die Lebenserwartung sich heute beinahe verdoppelt habe. Deutschland ist damit der internationalen Entwicklung weit voraus. Es besteht nun die Gefahr, daß Schweizer und Österreicher nicht mehr in ihrem Heimatland, sondern in Deutschland Verleger suchen, um in den Genuß der verlängerten Schutzfrist zu kommen. Ein Beispiel haben wir ja mit Pasternaks Roman «Doktor Schiwago», der auch im russischen Original den Rechtsschutz Italiens genießt, weil die erste Ausgabe in Italien herauskam. Ein internationaler Ausgleich drängt sich hier also raschestens auf.

Eine längere Diskussion über das Thema «Provokation und Evokation des Theaters» sollte klären helfen, wie weit das moderne, von manchen allerdings bereits längst wieder tot gesagte Dokumentartheater zu fesseln vermag, wie weit gelegentlich furoremachende Klassikeraufführungen als Verfälschung angesehen werden müssen oder noch vertretbar sind, wie weit Mitspiel und Happening als theatralische Manifestation gelten können usw. Fragen solcher Art bedürfen zweifellos der Klärung — sie sind aber zu vielschichtig, als daß auch nur annähernd zu Resultaten hätte gelangt werden können.

Daß dem schweizerischen Theater ein Platz im Programm der Veranstaltung gelassen wurde, ist als gebührend zu verzeichnender Ausdruck des Dankes seitens der deutschen Gäste gegenüber den schweizerischen Gastgebern zu betrachten. Der Dank galt vor allem auch dem Theater und seinem Ensemble, das während des Krieges den Glauben an das Theater weiter aufrechterhalten durfte, dem Zürcher Schauspielhaus, für dessen Künstler der Schauspieler Heinrich Gretler stellvertretend begrüßt werden konnte. *Elisabeth Brock-Sulzer* erinnerte daran, wie sehr das Theater der deutschen Schweiz schon immer starke politische Bedeutung hatte und vor allem auch früher größere Beliebtheit genoß. Erst die Wandertruppen des 17. und 18. Jahrhunderts erregten, besonders in Genf und Zürich, die Theaterfeindschaft, die noch bis in unser Jahrhundert hinein nachwirkte. Sie bekannte sich, von der schweizerischen Theaterlandschaft ausgehend, zu einem gesunden Provinzialismus, als Ausdruck des zutiefst föderativen Geistes unserer Kultur.

Teo Otto vermochte tief zu beeindrucken mit seinen Erinnerungen an die Kriegszeit und dem aus Erfahrung gewonnenen Nachweis, daß großes Theater nur dort gestaltet werden kann, wo der Künstler als Mensch zu sich selber findet und finden muß.

Im Juni nächstes Jahr jährt sich der hundertste Geburtstag von *Luigi Pirandello*. Ein Gespräch über ihn war umso mehr gerechtfertigt, als man bei der Durchsicht der Spielpläne der Bühnen nicht den Eindruck hat, dieser Geburtstag werde besonders viel Anlaß geben, die Stücke des Dichters zur Aufführung zu bringen.

Die Schlußdiskussion war dem Theaterbau gewidmet. Man setzte sich auseinander mit Max Frischs These, die ideale Schauspielbühne sei die Guckkastenbühne. Leider war Frisch erkrankt und konnte sich nicht selber der Diskussion stellen. Felix Schwarz wies mit Nachdruck darauf hin, daß der Architekt nicht der Entwicklung im Wege stehen dürfe. Man müsse als Architekt die Möglichkeit offen lassen für die Zukunft, die wir nicht kennen. Für ihn sei die Abhängigkeit des Autors von der Bühne, für die er schreibe,

erwiesen, seit er wisse, daß Goldoni einen Auftrag, für ein römisches Theater zu schreiben, aufschob, bis er die Schauspieler und ihr Theater kennen lernen könne, die sein Stück spielen würden. Von anderer Seite wurden die Architekten davor gewarnt, sich bei der Bauaufgabe auf monumentale Architektur auszurichten, denn das Äußere des Theaters könne niemals zur Verbesserung der Aufführung beitragen, wohl aber ein betrieblich gut ausgeführtes Theater.

Einen Beitrag zu diesem Thema gab auch der Vortrag des Akustikers Prof. *Fritz Winkel* von der Technischen Universität Berlin, der auf die elektronischen Möglichkeiten im modernen Theaterbau hinwies. Man sollte solche Diskussionsbeiträge nicht überhören. Die schweizerischen Städte, die jetzt allenthalben vor der Realisierung von Neubauten für ihre Theater stehen, haben alle Chance, sich mit den Ergebnissen und Fehlern des jüngern Theaterbaus auseinanderzusetzen und rechtzeitig daraus zu lernen. Wie viele Fehler gemacht wurden, hat sich in Theaterkreisen langsam herumgesprochen. Ob die Architekten und die städtischen Baubehörden es auch schon wissen? Es ist immerhin zu hoffen.

Übrigens bietet eine von dem Zürcher Architekten Felix Schwarz und Dr. Erika Billeter, Konservatorin am Kunstgewerbemuseum Zürich, zusammengestellte Ausstellung der Verwaltungsabteilung des Stadtpräsidenten «Theaterbauten — Zeitgenössische Beispiele aus verschiedenen Ländern» eine gute Möglichkeit, sich über die grundsätzlichen Fragen des Theaterbaus an Hand zahlreicher neueren Bauten ins Bild zu setzen (Kunsthaus Zürich, bis 20. November).

Christian Jauslin

ALBERT BÉGUINS SUCHE NACH DEM HEIL

Ein Aspekt seines kritischen Denkens

Der 1957 verstorbene Neuenburger Schriftsteller Albert Béguin (1937—1946 Ordinarius für französische Literatur an der Universität Basel, Nachfolger Emmanuel Mouniers in der Zeitschrift «Esprit») hat ein monumentales Oeuvre hinterlassen, das nach der neuesten Forschung über 1000 Titel umfaßt. Allgemein bekannt davon dürften neben seinem Hauptwerk *L'âme romantique de le rêve* (abgek. AR, Corti 1939ff.) *Bernanos par lui-même* (deutsch bei Rowohlt) und *Pascal par lui-même* (ebenda) sein, schon weniger seine Schriften über Balzac, Nerval, Péguy, und sicher zu wenig die noch im Todesjahr erschienene erste Sammlung von Aufsätzen *Poésie de la Présence* (abgek. PP, La Baconnière, Neuchâtel), der in nächster Zeit ein weiterer Band folgen soll. Daß es sich um ein bedeutendes Werk handelt, ist in Fachkreisen unbestritten; so bezeichnete der Komparatist Paul de Man das Werk über die romantische Seele in seiner Zürcher Antrittsvorlesung als «noch heute eines der seltenen Beispiele für die Bemühungen um ein Gesamtverständnis der romantischen Dichtung im deutschen wie im französischen Bereich»[1].

Die Aktualität Béguins liegt nicht in erster Linie in seinen wissenschaftlichen Beiträgen — wenngleich diese für Bernanos und Péguy z. B. ins Gewicht fallen —, sondern in der originellen, höchst persönlichen Fragestellung und der viele dunkle Stellen aufhellenden Sprache. Die kritische Tätigkeit nimmt bei ihm eine Dimension an, die das Ästhetische ins Weltanschauliche einmünden läßt, ohne jedoch ins Ideologische oder Doktrinäre abzugleiten. Er befragt ein literarisches Werk nach seiner inneren Wahrheit *und* nach des Menschen Verhältnis zur Welt, zu den Mächten der Finsternis, zum Nächsten, zu Gott. In erster Linie ist er

Interpret, Vermittler einer im Herzen der Dichtung gewonnenen Erfahrung. Nachdem eine Art innere Berufung das Werk dieses begnadeten Lesers auf einige wesentliche Existenzfragen konvergieren ließ, kommt ihm innerhalb der modernen französischen Kritik exemplarischer Charakter zu. Besonders heute, da die Frage nach Sinn, Aufgabe und Methoden der Kritik in französischen Fachkreisen neu aufgeworfen wird, muß Béguins grundlegende Aussage in Erinnerung gerufen werden.

Sein Weg führt von der deutschen Romantik zu der dem Schicksal des Menschen verpflichteten Dichtung unseres Jahrhunderts. Besondere Verdienste erwarb sich der brillante Vortragsredner um Charles Péguy und Georges Bernanos, dessen Werk er mit großer Hingabe verwaltete, erklärte und z. T. noch veröffentlichte (vgl. Edition de la Pléiade), bis es an Daniel Pézeril überging, der in der diesjährigen Juni-Nummer von «Esprit» den baldigen Abschluß der von Béguin begonnenen Entzifferung des Manuskriptes für *M. Ouine* ankündigte.

*

Im Rückblick erscheint dieses Lebenswerk als eine unablässige Suche nach dem Heil, wie der Titel von Dorothée-Juliane Francks interessanter Studie *La Quête spirituelle d'Albert Béguin*[2] antönt. Die Autorin beschränkt sich auf eine wesentliche, bereits von Marcel Raymond, Daniel Pézeril und Georges Poulet hervorgehobene Komponente und verschmilzt die wichtigsten Einsichten zu einer Synthese; teilweise entwickelt sie die Gedanken weiter, bereichert und untermauert sie stets mit einer großen Zahl geschickt ausgewählter Texte.

Wie viele Westschweizer Intellektuelle — man denke an Amiel oder an Ramuz — war der junge Apothekersohn Béguin, der Bruder des bekannten, kürzlich zurückgetretenen Chefredaktors der «Gazette de Lausanne», nicht primär der Außenwelt zugewandt, sondern eher verschlossen und grüblerisch. Der «Licencié» zog zur Weiterbildung nach Paris, wo er zeitweise auch als Buchantiquar tätig war und so auf einem verstaubten Büchergestell den ihm von früheren Lektüren her geheimnisvoll vertrauten Jean Paul entdeckte, dessen *Hesperus* er alsbald übersetzt. Die deutsche Romantik zieht den nach Selbsterkenntnis Drängenden an: «Ce qui m'importe c'est de connaître qui je suis.» Fasziniert von E. T. A. Hoffmann und Jean Paul taucht er während seines Lektorates in Halle (1929—1934) in diese imaginäre und doch «wirklichere» Welt ein, um am Schicksal jener bis in alle Tiefen vorgestoßenen Dichter aus nächster Nähe teilnehmen zu können. Aus der anfänglichen Isolierung spürt der Forscher in der aus den dunklen Regionen des menschlichen Geistes entstandenen, vom Dichter erfahrenen und gestalteten Welt einem in mythischer Vergangenheit oder in traumhafter Zukunft erahnten Paradies nach. Im Rahmen einer stets vorausgesetzten universellen Analogie kündet das Sichtbare vom Unsichtbaren, der Traum läßt das Unendliche durchscheinen, die verlorene Einheit, die «présence», und erlöst den Menschen von der Geschlossenheit seines individuellen Bewußtseins. So wird Béguins Forschen zu einer Suche nach dem verschütteten Glück, d. h. eine eigentliche «Quête»[3].

Jenseits liegt das letzte Wissen; diesseits schafft des Menschen Einbildungskraft die Symbole eines nie durchdringbaren Schicksals und versucht es mythisch zu begreifen. Dies bewegt Béguin zu seiner abenteuerlichen Reise, nach deren Abschluß er rückblickend bemerkt: «Encouragé par tant de hasards, obéissant à l'invitation de tant de présages et de réminiscences enfantines, je me mis en quête du romantisme allemand. — C'est donc ‹notre› expérience —, s'il est vrai que celle des poètes que nous adoptons s'assimile à notre essence personnelle pour l'aider dans sa confrontation avec l'angoisse profonde, — c'est notre expérience que je pensais retrouver dans l'étude que j'entrepris. Et je n'ai renoncé ni à cet espoir ni à cette orientation de mon enquête» (AR, X).

Die Offenbarungen der Dichtung, des Denkens und der Betrachtung heben den Menschen aus dem alltäglichen Zeitbewußtsein in eine neue Dauer. Unsere gegenwärtige Wahrnehmung bekommt Tiefe durch

die Erinnerung, doch führt die Suche nach den «vergessenen Augenblicken» zu einem ganz anderen Resultat als bei Proust: das in der Vergangenheit liegende Paradies kann von des Menschen Einbildungskraft wohl erahnt, doch nie in seiner Ganzheit wiederhergestellt werden. Der Mensch ist der Gefallene, der dem Stückhaften Ausgelieferte, den auch die Simultaneität der Erinnerungen nicht aus dem Bewußtsein seiner Immanenz heben kann. Und doch findet sein gegenwärtiges Dasein in der Betrachtung des Vergangenen einen ihm eigenen Rhythmus, den im literarischen Werk aufzufinden das Ziel der Kritik ist; der «Stil», in der globalsten Bedeutung verstanden, ist hier stets der Ausdruck einer verborgenen Wirklichkeit. In der poetischen Interpretation des im Traum Erfahrenen scheint das verlorene Paradies der Kindheit durch. Nie kann eine solche Suche Erfüllung finden; immerzu unruhig, unersättlich nähert sich der Kritiker mit seinen Dichtern dem Ziel, ohne es je ganz zu erreichen.

Für Béguin ist die menschliche Existenz der Schauplatz eines Dramas, das zu erleben es der Sympathie, der existentiellen Anteilnahme bedarf. In diesem Sinn ist seine Kritik persönlich, subjektiv: «Le salut est de la personne», hatte er schon 1934 im «Journal de Genève» geschrieben, und zu gleicher Zeit an Marcel Raymond: «Le drame serait justement alors dans le conflit entre une aspiration au salut, donc personnelle, et les voies entrevues, tentées, qui sont toujours celles de la dépersonnalisation.»

Das Individuum strebt nach Selbsterkenntnis, die Person (per-sonare!) nach der Kenntnis des Ursprungs (vgl. Augustinus). In diesem Punkt steht Béguin übrigens ziemlich nahe bei Emmanuel Mounier und Gabriel Marcel; Dorothée-Juliane Franck charakterisiert den grundlegenden Unterschied mit folgenden Worten: «La *personne* s'achève par son développement humain, orienté vers le don de soi à Dieu et aux autres personnes. L'*individu*, au contraire, est celui qui n'attribue de valeur qu'à une méditation intérieure, ignorante ou dédaigneuse de la charité. Le mal se glisse dans l'individualité lorsqu'elle veut jalousement protéger les valeurs acquises et nie la loi de la charité» (S. 85). Die Person gelangt durch ihre Verfügbarkeit und ihre Treue in den Bezirk des *Seins*, würde Marcel sagen, währenddem das ichbezogene Individuum den von einer Mauer umzäunten Bezirk des *Habens* nie sprengt.

Extremer Individualismus ist unvereinbar mit Béguins Welt-Schau; am besten wird dies für ihn am Beispiel von *M. Ouine* ersichtlich, jenem von vielen verkannten Bernanos-Roman, in dem er als erster das Negativbild des wahren Christentums erkannte und den er als begeisterter Anwalt über alles verteidigte[4].

Der Einstieg in das romantische Abenteuer hat Béguin zur Entscheidung gezwungen: er findet den Weg zur Welt als Schöpfung, zu einem persönlichen Gott, und angesichts des menschlichen Leidens, des Krieges und seiner eigenen Nichtigkeit (Pascal!) wendet er sich dem inkarnierten Christus zu. Diese dramatische Auseinandersetzung mit der Schöpfung und dem Schöpfer fällt für ihn bei jedem Dichter ins Gewicht: «La personnalité, l'individualité, c'est la vision particulière que chaque homme a de Dieu... Tout visionnaire, tout mystique, tout saint est en quelque sorte spécialisé par la vision que Dieu a de lui et qui porte le nom de sa vocation... C'est à cette grâce personnelle que chacun doit se conformer dans son effort vers la connaissance et la perfection, car elle est comme le nom dont il est appelé et auquel il faut répondre» (Léon Bloy, «Lettres», März 1943).

Mit der Gewißheit, daß unsere irdische Ordnung weder die einzig- noch bestmögliche ist, rückt Béguin bei Nerval und Balzac die visionären Gaben in den Vordergrund; mit Dichtern wie Supervielle und Claudel erfreut er sich anderseits an der symbolhaften Schönheit des Geschöpflichen[5].

Der Ruf, von dem er im oben zitierten Text spricht, kommt aus der Welt, vom Nächsten. Béguin hört ihn und hält sich bereit: «L'homme n'est pas seul, mais au contraire lié à tous les autres, à travers les âges et les lieux, dans la totale communion des êtres.» Persönliche Erfahrungen, die Greuel des Krieges und die Lektüre Léon Bloys ließen das Kreuz stark in den Vordergrund treten;

Exil und Gefangenschaft sind für ihn nunmehr «la condition du poète parce qu'ils sont la condition de l'homme» (Exil et captivité, «Esprit», Mai 1946).

Doch der Agon des Lebens, den es durchzustehen gilt, läßt die Menschen näher zusammenrücken und sie so die Einsamkeit überwinden: «Il ne suffit pas de dire que le chant naît de la douleur; naissant de la peine, il naît de l'amour; naissant de la solitude, il met fin à la solitude» (PP, S. 293).

Nie verfinstert sich der Horizont ganz, wie folgender Text, aus einem im Dezember 1955 in «Esprit» erschienenen Artikel zeigen mag, als Béguin sich bereits in den auf das «neue Frankreich» gesetzten Hoffnungen enttäuscht sah: «Le seul optimisme qui soit conforme à la réalité de notre humaine expérience n'est pas celui qui utopiquement rêve d'un monde intemporel délivré du mal, mais *celui qui, dans ce monde réel où fermentent les forces maléfiques et les forces salvatrices, cherche à tout instant à saisir le surgissement de la lumière au sein du chaos*» (La révolte de l'Asie et la conscience européenne).

Wie Dorothée-Juliane Franck mit Recht bemerkt, fand Béguin dank seiner kritischen Tätigkeit die Möglichkeit, sein Inneres zu öffnen, zu ordnen und ihm eine Richtung zu geben. Mit großem Einfühlungsvermögen zeigt sie die Etappen des von der Vereinsamung zur Gemeinschaft, vom Wunsch nach Erkenntnis zum Engagement führenden Weges auf; das Leiden des Einzelnen integriert sich im Leiden der ganzen Menschheit, die sich ihrerseits im leidenden Christus erkennt. Ähnlich wie Bernanos, der nach dem Ausbruch des Krieges seine schöpferischen Kräfte für die Résistance freimachte, wirft sich Béguin in die Auseinandersetzung um den Wert des Menschen und seine Berufung zum Heil.

«Il est inconfortable de vivre tout ensemble dans la fidélité à soi, au plus intérieur de soi, et dans l'attention généreuse aux sollicitations du monde concret.» Er war nicht geschaffen für diesen Kampf, und doch kämpfte er ihn gut, bis ans bittere Ende, das ihn selbst wohl weniger überraschte als seine Freunde, schrieb er doch Georges Poulet aus Rom fünf Wochen vor seinem Tod: «Je sais ce que c'est de forer pendant des années et de se trouver ensuite au fond du puits.» Am Schluß ihrer Studie stellt Dorothée-Juliane Franck neben diese Stelle jenen andern, zehn Jahre früher geschriebenen, doch stets noch gültigen Satz: «On peut être vaincu, rien jamais n'autorise que l'on capitule.»

*

Wie wenige Ausländer gelangte Albert Béguin in Paris zu hohem Ansehen; er hatte Qualitäten, die der Franzose dem Schweizer nur selten zuerkennt; er war bescheiden («Je suis un vivant d'aujourd'hui parmi les hommes de ce temps... C'est du temps présent que l'homme doit tenter de faire un temps sauvé»); stets konnte er staunen, nie verfiel er der Selbstgenügsamkeit («... peu de gens perçoivent cette sorte de passion qui me saisit dans ce corps à corps avec un auteur que j'aime, et cette *insatiabilité* qui me jette, à l'aide de l'œuvre, au delà de toute œuvre»); dazu war ihm ein hochkultiviertes, kritisches Formgefühl eigen («Il ne me vient que des redites écœurantes ou des phrases factices dont je me méfie heureusement avant même de les laisser tomber sur le papier»). Er suchte geradezu die Gefahr, das Risiko, das Engagement, um seiner Berufung zu folgen.

Das Feld, in dem er die Welt erfuhr und seiner Erfahrung Ausdruck verlieh, war die Sprache: «Tel est le mystère du langage: c'est par lui que la conscience, qui y aboutit, cesse d'être vaine ou destructrice, qu'elle redevient une clef du Paradis. *Entre l'homme et lui-même le langage est le seul lien*, comme il est l'instaurateur de communion entre les hommes et l'instaurateur du dialogue entre la créature et Dieu» (PP, S. 352). In diesem Bereich war Béguin nie tolerant; er denunzierte jede Ungenauigkeit, jedes künstliche Gerede, jede Verstellung. Sich selbst nannte er zwar bescheiden «un être sans expression», doch haben nur wenige wie er bei den Dichtern die Antworten auf die in jedem von uns schlummernden Fragen aufgespürt und überzeugend ins allgemeine Bewußtsein gehoben.

Wenn Hans-Jost Frey in seiner Vorbemerkung zu einem Aufsatz von Georges Poulet[6] darauf hinweist, daß die französische Sprache «für die deutsche Kritik weder ein Alibi noch ein Hindernis sein sollte, das Grundsätzliche zur Kenntnis zu nehmen, das zur Sprache gebracht wird», so gilt dies ebensosehr für den im deutschen Sprachraum noch fast völlig unbekannten Albert Béguin. Die vor 25 Jahren infolge des Krieges nicht zustandegekommene, doch jetzt geplante Übersetzung seines Werks *L'âme romantique et le rêve* dürfte den Beginn einer ernsthaften Auseinandersetzung mit einem der Begründer einer Kritik anzeigen, die heute so vital ist, daß sich die Sorbonne von ihr bedroht fühlt.

Peter Grotzer

[1] Wordsworth und Hölderlin, «Schweizer Monatshefte», März 1966. [2] «Langages», Collection dirigée par Marc Eigeldinger et P. O. Walzer, Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1965. [3] Vgl. *La Quête du Graal*, Edition présentée et établie par Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Seuil 1965. Man beachte auch den zur gleichen Zeit erschienenen Band *Balzac lu et relu* mit dem seinerzeit in Balzac-Kreisen aufsehenerregenden «Balzac visionnaire», Collection «Langages» La Baconnière, Neuchâtel und Seuil, Paris. [4] Deutscher Titel: *Die tote Gemeinde*, Hegner und dtv. [5] Vgl. meinen Aufsatz *Albert Béguin und Paul Claudel*, Bulletin annuel de la Fondation Suisse, Paris 1963. [6] Kritiker von heute, «Schweizer Monatshefte», Juli 1964.