

Umschau

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 12

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

UMSCHAU

«BIOGRAFIE» UND «SOLDATEN»

Uraufführung des Spiels «Biografie» von Max Frisch in Zürich — Schweizerische Erstaufführung der Tragödie «Soldaten» von Rolf Hochhuth in Bern

Die Gegensätze zwischen den beiden Aufführungen, über die hier wegen der zufälligerweise benachbarten Termine im gleichen Theaterbrief berichtet werden soll, könnten größer nicht sein. Es gibt nichts, was das eine mit dem andern Bühnenstück, nichts, was die eine mit der andern Inszenierung gemeinsam hätte — es sei denn vorausgegangenes Mißgeschick. Hochhuths «Soldaten» hatten anlässlich der Uraufführung in Berlin kein Glück; um die Zuverlässigkeit des Geschichtsbildes, das dieses Zeitstück entwirft, ist auch in der Schweiz bereits heftig polemisiert worden. Die Uraufführung des Spiels «Biografie» von Max Frisch am Schauspielhaus Zürich mußte zunächst vom Spielplan abgesetzt werden, weil sich schwerwiegende Differenzen zwischen dem Autor und seinem Regisseur Rudolf Noelte nicht mehr bereinigen ließen. Noelte legte seine Arbeit unter allerlei Begleitgeräuschen nieder. Inzwischen erschienen beide Bühnenwerke im Druck¹. An Vorauspublizität hat es den beiden Theaterereignissen, lange bevor sie überhaupt Wirklichkeit geworden sind, nicht gefehlt. Über die Art und Weise, wie Ur- und Erstaufführungen neuerdings propagandistisch vorbereitet werden, wäre einiges anzumerken.

*

Zwei Tage vor den ersten Aufführungen in Deutschland fand die Premiere des Spiels «Biografie» unter der Regie von *Leopold Lindtberg* statt: der scheidende Direktor des Schauspielhauses war mutig eingesprungen. Nach den üblichen Anzeichen zu schließen, geriet der Abend zu einem vollen Erfolg: die einheimische Presse rea-

gierte in der Mehrzahl positiv, das Publikum klatschte und rief den Dichter ebenso wie seine Interpreten immer wieder hervor. War das aber die überzeugte und begründete Zustimmung zum neusten Werk des Dramatikers? Oder war es eher die begreifliche Freude darüber, daß ein unerfreulicher Zwischenfall mit anerkanntem Geschick gemeistert worden war? Es gab Stimmen — in der welschschweizerischen und in der bundesrepublikanischen Presse —, die Zweifel an Frischs neuem Bühnenstück, und andere, die Zweifel an seiner Inszenierung vorbrachten. Ich muß bekennen, daß ich die Bedenken im Hinblick auf das Stück teile.

Das Spiel «Biografie» ist zweifellos bühngerecht. Wiederholung, Variation, Suche nach der passenden Form sind der Theaterarbeit selbst immanent. Nur muß auch gesagt werden, daß das Ausprobieren möglicher Verläufe an Reiz verliert, je länger es dauert, jedenfalls dann, wenn damit — wie hier — nur gespielt wird, ohne daß entscheidende Konsequenzen gezogen werden. «Biografie» ist Gantenbeins Roman auf der Bühne, Theater des Bewußtseins, wie es Max Frisch neuerdings fordert. Seinem höchst durchschnittlichen Helden, dem Verhaltensforscher Kürmann, gibt er die Chance, die der Schriftsteller hat, wenn er zwischen möglichen Wendungen einer Handlung abwägt, oder der Regisseur, wenn er Szenenanordnungen auf der Probe ändert. Kürmann darf Episoden aus seinem Leben einmal so und einmal anders durchspielen, darf eine Szene oder einen Satz streichen, darf jedenfalls von vorn anfangen. Er tut es mit dem Ziel, die Kerkerwand des einmaligen, gelebten Lebens zu durchstoßen und zur Freiheit des Möglichen

vorzudringen. Zu seinem Kollegen, dem Professor Krolevsky, sagt er: «Sie verstehen: ob eine bessere oder schlechtere Biografie, darum geht es nicht. Ich weigere mich nur, daß wir allem, was einmal geschehen ist — weil es geschehen ist, weil es Geschichte geworden ist und somit unwiderruflich — einen Sinn unterstellen, der ihm nicht zukommt.»

Das könnte man einen Kernsatz nicht nur für Frischs Schaffen, sondern für weite Bereiche der zeitgenössischen Literatur nennen. Nur widerlegt das Spiel «Biografie» diesen Satz weit mehr, als daß es ihn bestätigt. Liegt etwa darin die angestrebte Komik? Denn Frisch möchte das Spiel als Komödie aufgefaßt wissen. Je weiter zurück der Registrator (der die Änderungen in einem Dossier verzeichnen soll) in der Lebensgeschichte des Hannes Kürmann blättert, desto weniger macht dieser von der offerierten Wahlfreiheit Gebrauch. Statt daß sich das Spiel, das in den ersten Szenen mit Antoinette (der Frau, deren Ehe mit Kürmann scheitert) eingeübt worden ist, in den weiter zurückgreifenden Partien erst recht entfaltet, verkümmert es da zur bloßen Rückblende. Max Frisch, der sich vorgenommen hat, eine neue Dramaturgie einzuführen, schwenkt in die dramaturgische Technik ein, die Arthur Miller in seinem selbstkritischen Drama «After the Fall» auf höchst eindrückliche Weise angewandt hat.

Der Vergleich mit diesem Werk ist in mehr als einer Hinsicht berechtigt. Er zeigt auch, worin sich «Biografie» — nicht zum Vorteil, wie mir scheint — unterscheidet. Millers Held, der Rechtsanwalt Quentin, sieht seine Karriere gefährdet, weil er seiner politischen Überzeugung folgt und die Welt verändern möchte. Auch Professor Kürmann sympathisiert mit den Kommunisten, ja er tritt — in einer neuen Version seines Lebens — in die Partei ein. Aber er tut es ausdrücklich nicht aus Überzeugung oder weil ihn revolutionäres Feuer erfaßt hätte: er tut es lediglich, um seine Biographie zu ändern. Alles, was er unternimmt, ist bloße Taktik. Er sucht der Begegnung oder der Heirat mit Antoinette

auszuweichen, er unterläßt es in der zweiten Fassung, seine Frau zu ohrfeigen, er probiert aus, was dabei herauskommt, wenn er beim Abschied die Hände in den Hosentaschen hat, und was dergleichen Einzelheiten und Äußerlichkeiten mehr sind. Bühnengerecht ist das wohl, aber ohne Beweiskraft, wenn es darum geht, die ungelebten Möglichkeiten gegen das gelebte Leben auszuspielen. Die Frage ist nicht fern, ob es am Ende für diesen Kürmann nur die ungelebten Möglichkeiten gebe, aber keine Dimension, in der er selber «Geschichte und somit unwiderruflich» ist. Im Roman bleibt das Thema als Grundmuster gegenwärtig; das Bühnenspiel «Biografie» zerflattert in den Geschichten, die sich Kürmann anprobiert. Zu mehr als zu einer partiellen Orthographiereform — von ph zu f — kommt es nicht.

Daß Leopold Lindtbergs Inszenierung beim Publikum ankam, liegt — abgesehen von der Genugtuung darüber, daß Zürichs Schauspielhaus eine kritische Situation mit Anstand gemeistert hat — vielleicht gerade daran, daß das Problem — das jeden von uns angeht — im Spiel «Biografie» spielerisch abgewandelt wird. Unverkennbar gehen die stärksten Publikumswirkungen von theatergerechten Einzelzügen aus, vom trockenen, knappen Dialog, von Bonmots und manchmal auch von Banalitäten (Kürmann beim Arzt!). Es wäre nichts dagegen zu sagen, ließe uns «Biografie» nicht da im Stich, wo das Spiel wesentlich werden müßte. Ullrich Haupt, der Darsteller des Kürmann, sucht mit den Spielsteinen, die ihm der Autor zubilligt, die Partie zu seinen Gunsten zu entscheiden. Aber es ist Antoinette, die gewinnt. Ellen Schwiers hat zwar weniger Text, aber immerhin die Chance, in zwei engbegrenzten Situationen die selbständige und entschlußkräftige junge Frau zu zeigen, der Kürmann Zuneigung, Zweifel, Nörgelei, Eifersucht und Spekulationen, in keinem Fall jedoch sich selbst als Person, ganz und gar, entgegenzusetzen hat. Peter Frankenfeld spielt den Registrator, eine Spur zu unverbindlich und zu gewandt. Müßte in ihm nicht das sich selber zu-

schauende Bewußtsein Kürmanns Gestalt annehmen?

Ich konstatiere noch einmal: der Beifall war beträchtlich, galt dem Autor sowohl wie seinen Hauptdarstellern und dem ganzen Ensemble. Weit über zwanzig Bühnen haben das Spiel «Biografie» inzwischen angenommen. Doch vermag das alles meine Bedenken nicht zu zerstreuen. Der Siegeszug der «Biografie» wäre nicht der erste Großerfolg, der auf einem Mißverständnis beruht.

*

Hier sei nicht Wissenschaft, hier sei Theater, sagt Hochhuth irgendwo in seinem Churchill-Stück «Soldaten». Die Hüter eines historischen Churchill-Bildes, das freilich auch nicht endgültig sein kann und gegen erschreckende Korrekturen keineswegs gefeit ist, sollten sich aus Fairneß an diesen Selbstkommentar des Dramatikers halten: er will — mit Mitteln des Theaters — zu Vorgängen der jüngsten Geschichte Stellung beziehen. Nehmen wir ihn also als Dramatiker, gehen wir vom Theater aus! Wäre das nur so ohne weiteres möglich in diesem Fall, der ja eben doch nicht nur Theater ist. Was an einem Abend gespielt werden kann, ist immer nur ein Bruchteil des Textes, der in Buchform vorliegt. Woran soll sich der Theaterkritiker halten? Gilt jedesmal die Bearbeitung, die von Inszenierung zu Inszenierung die Akzente anders legen kann? Oder gilt das Ganze, das mit Exkursen und Polemiken, Quellenzitate und Zeugenaussagen vollgepfropfte Buch? Nicht anders als seinerzeit beim «Stellvertreter» müssen wir uns entscheiden zwischen Theater und Zeitgeschichte, Bekenntnis und Dokumentation.

Ich halte mich hier an den Theaterabend, ich lasse dahingestellt, was zu dem «Nekrolog auf Genf», wie Hochhuth seine Churchill-Tragödie im Untertitel nennt, aus der Sicht des Historikers zu sagen wäre. In Bern, wo am Stadttheater die schweizerische Erstaufführung stattfand, spielte man eine rigoros gekürzte Fassung. Hochhuth wohnte der Aufführung bei und stellte sich am Schluß auch dem Publikum; also

ist anzunehmen, daß er die Berner Version seines Stücks durchaus billigt, wahrscheinlich sogar selber als Bearbeiter daran mitgewirkt hat. Die Handlung ist konzentriert: Churchills Verhältnis zum polnischen Ministerpräsidenten Sikorski und Churchills Verantwortung für das Unternehmen «Gomorra», die systematischen Terrorangriffe auf deutsche Städte, stehen klar im Mittelpunkt. Vom Vorspiel, dem etwas problematischen und überladenen «Everyman», sind ein paar wenige Sätze geblieben; als Nachspiel dienen zwei oder drei Konklusionen oder Warnungen, die im verdämmernden Park gesprochen werden. Vollständig gestrichen ist die Liebesromanze zwischen Helen und dem Hauptmann der Warschauer Untergrundarmee — und das gereicht dem Stück entschieden zum Vorteil, weil Hochhuths Stärke sicher nicht darin besteht, private Gefühle dichterisch zu gestalten. Er ist ein Rhetor, ein idealistisch Engagierter. Weitgehend fielen in der Berner Bearbeitung auch die dokumentarischen Auslassungen weg, zum Beispiel die langen wissenschaftlichen Erörterungen des Lord Cherwell.

Was Hochhuth als Bühnenautor vermag, tritt in dieser gestrafften Gestalt des Stücks deutlich hervor. Dieser Dramatiker scheut sich nicht, Ideen und Standpunkte gegeneinander zu setzen, Moral und Politik gegeneinander auszuspielen und dem Zuschauer mit großem Ernst jene Rechnungen zu präsentieren, die nicht aufgehen. Hier ist ein Schriftsteller am Werk, der nicht nach Effekten schießt. Es gibt keinen ungerechteren und dümmere Vorwurf gegen ihn als den, er sei auf Sensation und billige Wirkung aus. Daß er das nicht ist, geht schon aus dem Umstand hervor, daß er seinen Zuschauern beharrlich zumutet, ernsten, langwierigen, gründlich gewendeten Erörterungen und Diskussionen beizuwohnen. Der Churchill in Hochhuths Tragödie (der nicht unbesehen gleichzusetzen ist mit dem historischen Churchill) sieht sich den Zweifeln und Skrupeln des Stabschefs und vor allem des Bischofs von Chichester ausgesetzt. Das grauenvolle Bild ausradierter Wohnzentren wird be-

schworen, die militärische Nutzlosigkeit der Flächenbombardemente steht der Notwendigkeit gegenüber, dem russischen Verbündeten wenigstens diese Aktionen zur Unterstützung anzubieten in einem Zeitpunkt, in dem von Invasion und zweiter Front noch nicht die Rede sein kann. Worum geht es Hochhuth? Er greift Zeitgeschichte auf, um zu zeigen, daß sich das Gewissen nicht in herkömmlichen Beruhigungen dispensieren kann. Nicht länger sollten wir die Vorstellung vom «gerechten Krieg» aufrechterhalten. Denn wenn es vielleicht diesen «gerechten Krieg» auch heute noch in ganz bestimmten Situationen geben mag, so ist dennoch das Verbrechen unvermeidlich, wenn unter diesem Alibi alles, was irgend militärisch und technisch machbar geworden ist, zum Einsatz kommt. Der Churchill des Dramas (und wohl auch der historische Churchill) entscheidet sich als nüchterner Realist und Politiker für das Machbare. Sein Ziel ist der Sieg, seine konkrete Sorge die Bündnistreue der gegen Hitlers Angriff schwer kämpfenden Sowjetunion. Im Kampf der Realisten und Idealisten in seinem Stück schlägt sich Hochhuth ohne Rückhalt auf die Seite der Idealisten. Aber es ist nicht zu verkennen, daß ihn die Gestalt Churchills in ihren Bann geschlagen hat.

Man spielt in Bern übrigens eine brav temperierte Version. Lord Chervells mephistophelische Gründlichkeit und die These, wonach General Sikorski aus Gründen der Staatsraison bei Gibraltar verunglücken mußte, sind angedeutet, aber nicht herausgestrichen. Die Inszenierung *Gert Westphals*, so sympathisch ihr Verzicht auf technische Effekte, ihre betonte Schlichtheit anmuten, leidet unter dieser Leisetreterei und auch darunter, daß da nun eben doch «historisches Theater» gespielt wird. Vor die Thesen und die Ideen, die bei Hochhuth wichtig sind, stellt sich der Bilderbogen historischer Wirklichkeit. Seine Wirkung wird noch dadurch verstärkt, daß Günther Gube, der Darsteller des Churchill, auf Porträtähnlichkeit hinstrebt. Seine Sprache freilich ist in Akzent und militärischem Schneid sehr deutsch, auf eine verdrießliche

Weise deutsch. Da spricht nicht ein Engländer, da spricht «des Teufels General», ein zackiger Haudegen. Das ist ein Ton, der gerade in diesem Stück nicht aufkommen dürfte. Hier hat die Regie versagt. Das Mißbehagen, dem Hochhuths Churchill-Drama begegnet, hat seinen Grund bekanntlich in dem Umstand, daß es ein Deutscher ist, der es geschrieben hat. Eine Inszenierung müßte unter anderem darauf achten, für dieses an sich fragwürdige Mißbehagen nicht ausgerechnet noch zusätzliche Gründe zu liefern. Denn vor dem lauterem und ehrlichen Wort Rolf Hochhuths bricht der Verdacht, hier schreibe und spreche einer aus unlauteren Motiven heraus, in sich selbst zusammen.

Die schweizerische Erstaufführung der «Soldaten» läßt immerhin die Qualitäten des Werks erkennen: es dringt zu Fragestellungen vor, denen wir uns nicht entziehen können. Es bezieht Stellung, es wagt — was aus der Mode gekommen ist —, die Haupt- und Staatsaktion unmittelbar zur Schärfung der Gewissen einzusetzen. Das Dilemma, das zwischen wissenschaftlich zuverlässiger Darstellung und klarer Parteinahme besteht, die manchmal schon erstaunliche und freilich auch imponierende Naivität, mit der sich dieser Bühnenautor über die Entwicklungen der neueren Dramatik hinwegsetzt und bei Schiller, etwa beim «Don Carlos», anknüpft — all das ist Teil eines eindrucklichen, problematischen und eben darum zum Nachdenken zwingenden Theaterabends. Daß das Premierenpublikum in Bern Achtung und Bewunderung empfand, war am Beifall spürbar. Die Sensation, auf die einige vielleicht gehofft hatten, blieb aus. Das spricht, meine ich, für Hochhuth, dessen Ernst und Beharrlichkeit darauf nicht angewiesen sind.

Lorenzo

¹Max Frisch, Biografie: Ein Spiel. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967. Rolf Hochhuth, Soldaten. Nekrolog auf Genf. Tragödie. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1967.

DIE AUSLEGUNG LITERARISCHER WERKE

Zum Zürcher Kolloquium der Johns Hopkins University

Das von Charles S. Singleton geleitete Humanities Center der Johns Hopkins University lud Ende Januar zwei Dutzend Literaturwissenschaftler aus verschiedenen Ländern zu einem dreitägigen Kolloquium «Theorie und Praxis der literarischen Interpretation» ein, das von Paul de Man, außerordentlicher Professor für vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich, organisiert wurde¹. Aus dem reichen Programm greifen wir im Anschluß an unsere Darstellung des Streits um die Nouvelle Critique einige Themen heraus, denn uns scheint, im Gebiet der Literaturwissenschaft drängen sich gewisse Vergleiche auf².

Dichtung als Antwort

«Jedes Wort ist Antwort», sagte Hans-Georg Gadamer am Schluß seines nicht immer durchsichtigen, weil über weite Strecken auf die augenblickliche Inspiration angewiesenen Aulavortrags über die ontologischen Aspekte der Dichtung, und er fuhr weiter: «Für das dichterische Wort ist charakteristisch, daß in ihm mit der Gewinnung der Frage zugleich immer schon die Antwort gewonnen ist. Die Auslegung von Dichtung muß also das Wort als Antwort verstehen lernen, denn sie tut damit nur das, was das Gedicht selber will. Das Gedicht will die Sprache als Sprache, das Wort als Wort so hervorkommen lassen, wie das Gemälde die Farbe als Farbe und der Tempel den Stein als Stein. Wenn aber die Sprache als Sprache hervorkommen soll im Gedicht, und wenn alle hermeneutische Bemühung keinen andern Sinn haben soll, als dieses Hervorkommen so zu bewirken, daß das Auslegen sich selber völlig zurücknehmen kann, dann, meine ich, haben wir das Ziel einer hermeneutischen Bemühung, die etwas Eindeutiges zu deuten sucht, durchaus in seiner Legitima-

tion gerechtfertigt; dann erst ist Sprache als Sprache da, und damit sind alle Erfahrungen des Vorlesens, des Deutens von Texten, des Interpretierens von Dramen durchaus gedeckt: *erst dann ist Sprache als Sprache da, wenn es so ist, als hätte ich es selbst gesagt und als hätte es mich selbst gemeint.*»

Die Dichtung ist der Ort, an dem ich mich selbst finde; das «Gedichtete» umgreift mich, wenn ich es erfasse, und darin besteht wohl der erste Schritt zur Auslegung. Ergibt sich dabei in mir etwas Ähnliches, etwas Gleichartiges oder etwas Gleiches? Dieses Problem wurde im Verlauf der Gespräche von Dr. Schotte, einem Psychoanalytiker Freudscher Prägung, aufgeworfen, dessen Votum im Anschluß an Georges Poulets Vortrag Bewunderung und Zustimmung fand. Es ist dies die zentrale Frage an die «literarische» Kritik.

Die Identifikation

Kein Begriff erschien häufiger als jener der «Identifikation». Der um Dante und Boccaccio verdiente Romanist Charles S. Singleton fordert sie für das literarhistorische Verständnis: «Wir haben gelernt, und wir lernen immer besser zu tun, was nötig ist, wenn man eine vergangene Epoche *von innen her* verstehen will, nämlich uns selbst dorthin zu versetzen — *«trasferirci»* sagt Machiavelli in seinem berühmten Brief an Francesco Vettori —, einbildungs- und empfindungsmäßig im *Innern* des mittelalterlichen Denkens und Fühlens zu leben und uns dann analogisch in jene entsprechenden Situationen des Dichtwerks zu versetzen, ihre lebende Inkarnation und ihr höchster gestalteter Ausdruck.»

Ähnlich baut J. Hillis Miller die Interpretation auf einem Akt der Identifikation auf: «Der kritische Leser muß nach Möglichkeit seine eigenen Strukturen ablegen

und durch einen Akt der reinen Identifikation das Zusammenfallen mit den geistigen Strukturen des Romans anstreben. Die Kritik ist die sprachliche Mitteilung der Resultate dieser auf Identifikation ausgerichteten Annäherung.»

Bei Georges Poulet erscheint der Begriff gar im Titel des Referats über Baudelaire als Vorläufer der modernen Kritik, in dem er ziemlich unverhüllt seine eigenen Auffassungen darlegt. Vom Prosagedicht *Les foules* ausgehend zeigt er, wie der Dichter zu einer Kommunion mit den einzelnen Individuen gelangt und durch die innere Erfahrung einer Vielzahl menschlicher Daseinsformen der ihn bedrückenden Selbstbefangenheit — ein schwindelerregendes, teuflisches Spiel von sich weiterpiegelnden Bildern des Ichs — entrinnt. Baudelaire vollzieht zunächst als *Dichter* eine Identifikation, wenn er im Gedicht *Les petites vieilles* die äußern Merkmale, die einstigen Freuden und Leiden schildert und sich allmählich die Seinstiefe jener Karikaturen aneignet, ihre Zeitlichkeit intuitiv erfaßt, indem er ihre Gefühlswelt zu der seinen macht:

*Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vois vos jours perdus;
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus!*

Des Dichters Einbildungskraft fällt mit der Tiefe der gelebten Zeit zusammen; diese findet im Gedicht ihre Entsprechung, ihre Antwort. Ähnliches geschieht nach Poulet im *kritischen* Bewußtsein, indem das Gefühl, das zunächst vom Dichter empfunden und in der Sprache geborgen wurde, wieder auflebt. Die Sprache zielt darauf ab, beim Leser eine gewisse Anzahl von Bewußtseinszuständen hervorzurufen, die den von einem andern Menschen bereits erlebten oder erstrebten gleichkommen. Erst wenn der Übergang vom schöpferischen zum lesenden Bewußtsein vollzogen ist, hat ein sprachliches Kunstwerk sein Ziel erreicht.

Daraus folgert Georges Poulet, daß die Auslegung zu einer «correspondance», einer Äquivalenz gelangt. Ein Gedicht

spricht mich an, wenn es in mir analoge Gefühle, analoge Erinnerungen auslöst; ohne persönliche Erfahrung kann ich des Dichters Übersetzung des Erlebnisses nicht in meine Welt übertragen, weil nichts in Schwingung versetzt wird. Der begabte Kritiker findet die der Dichtung gleichwertige *Metapher*: es entsteht eine in der Analogie begründete Kommunikation, in der das Gedichtete sein Echo — seine Antwort findet.

Der Akt der Identifikation führt also nicht zu einer Identität, sondern zu einer Metapher. Dieser Begriff erscheint neu bei Georges Poulet und gestattet gewissermaßen — wie Jean-Pierre Richard bemerkte — die Verbindung zweier bisher antithetischer Tendenzen; auf der einen Seite steht die der Identifikation verpflichtete Kritik, auf der andern jene der objektiven Strukturen (am Kolloquium vertreten durch Jacques Derrida und Gérard Genette), die mehr den horizontalen und immanenten Bezügen der «signifiants» nachforscht. Die Metapher kann beides bedeuten: Spiel von Bezügen *und* Ausdruck des Wesens. Nach Jean Roussets Meinung zeigen Begriffe wie «Echo», «Widerhall», daß bei Georges Poulet allem Anschein zum Trotz eine innere Distanz bestehen bleibt, von der jedoch selten die Rede ist.

Kritisch lesen heißt hier wiedererkennen, und damit auch sich selbst erkennen. — Die Freude an der «Wiedererkennung» führt nach Hans-Georg Gadamer zur Freude an der Mimesis, und damit zur Kunst, doch wird bei ihm nicht das Selbst, sondern das Dargestellte wiedererkannt. Das Medium ist die Sprache, «Setzung und Rückweisung der Setzung». Das dichterische Wort *bedeutet* nicht nur, sondern es *ist* selber, was es bedeutet, gleich der Goldmünze: «Dichterischer Sinn kommt im geschriebenen Wort zum Stehen.» Was wiedererkannt wird, ist nach Gadamer ein «identifizierbarer Sinn», die «Sinneinheit der Rede», die in der weitverbreiteten hermetischen Poesie oft nur allmählich zu erahnen ist: «Es liegt nicht in der Absicht und dem Wesen eines solchen Gedichts, auf den ersten Anhieb gelesen und ver-

standen werden zu können.» Gadamer spricht vom «Meditations-Sinn», der wesentlich zur heutigen Poesie gehöre und deshalb auch die Interpretation bestimme, ja nach hermeneutischem Verständnis ruft, könnte man beifügen.

Die kritische Bahn

Der Ausgangspunkt von Jean Starobinskis kritischem Denken ist dem eines Georges Poulet nah verwandt. Seine Theorie der Interpretation als «kritische Bahn» setzt die «Empathie» voraus, der jedoch also gleich die objektive Betrachtung und der Vergleich folgt; für die eigentliche Begegnung bedarf es nicht nur der Nähe, sondern auch der Distanz: «Die vollständige kritische Darstellung schließt die Erinnerung an das ursprüngliche Einssein mit ein, doch nimmt sie eine eigene Richtung und *kreuzt* das literarische Werk an einem entscheidenden Punkt. Am Schnittpunkt der beiden Kurven entsteht eine große Helle.»

Das literarische Werk definiert Starobinski als ein «System verschiedener Bezüge zwischen der Sprache, dem Bewußtsein und der Welt». Nach ihm schaffen Wort und Satz eine neue Welt, die uns mehr fesselt als die Wirklichkeit; er bedingt sich dem Werk gegenüber die Freiheit aus, es bald aus dem Zentrum, bald von der Peripherie her zu betrachten. «Ich behandle das System von Zeichen, deren Magie ich verfallen bin, als Objekt; ohne die ursprüngliche Offenbarung des Sinns zu vergessen, versuche ich, die Zeichen zu verstehen, sie <nach Themen> für mein eigenes Denken einzuordnen, und dies ist nur möglich, wenn ich den Sinn mit seinem sprachlichen Substrat, die Magie mit ihrer formalen Basis verbinde.»

Damit sucht er brillant und geschickt verschiedene neue Methoden innerhalb der Nouvelle Critique miteinander auszusöhnen, ein Unternehmen, das sich bereits im Vorwort zu *L'Oeil vivant* (Gallimard 1961) ankündigte. Es fragt sich jedoch, ob eine solche Synthese bereits wünschbar, ja ob sie praktisch durchführbar ist.

Nach der Identifikation, der ersten Etappe der kritischen Bahn, postuliert Starobinski das «immanente» Studium der objektiven Bilder und semantischen Werte. Das Gefüge der Bezüge — die Struktur — bildet ein System oder einen Organismus, der die Unterscheidung in objektive und subjektive Aspekte überflüssig erscheinen läßt: «Die *Form* ist nie ein äußeres Kleid einer wertvolleren Wirklichkeit, die wir als *Sinn* bezeichnen könnten. Denn die Wirklichkeit des Denkens besteht darin, daß es erscheint [...] So kann die <strukturelle> Erforschung eine sterile Antinomie überwinden helfen: sie zeigt uns den Sinn in seiner Inkarnation und die <objektiven> Elemente in ihrer <geistigen> Tragweite; sie verbietet uns, *hinter* dem Werk ein vorgängiges psychologisches Erlebnis zu suchen.» Das Werk offenbart sich als ein durch seine «Form» definiertes System gegenseitiger Bezüge, das «von außen besehen als geschlossen erscheint, aber von einer gewissen Komplexität an eine kombinatorische Unendlichkeit von Bezügen in sich schließt, die den Leser erschauern lassen, weil sie ebenso viele Interpretationen gestatten. Die Aufgabe der Kritik scheint uns die <totalisation> der Teilansichten zu sein, deren Summe sich so fügen sollte, daß die strukturelle Einheit sichtbar wird».

Der Stil

Diese «strukturelle Einheit» kommt dem nahe, was Emil Staiger «Stil» nennt, «das, worin das Mannigfaltige einer künstlerischen Schöpfung übereinstimmt, was die kunstgerechte Interpretation als ein und dasselbe Wesen im Satzbau, in den Versen, in den Motiven, in der Idee, in allen erdenklichen Aspekten nachweist». Also ein Allgemeines, das Dauernde im Wechsel, «ein mehr oder minder deutlich empfundenes Sinngefüge, eine alles durchwaltende Ordnung, eine [...] seelische Gravitation, die schließlich, sofern wir die Zeit als allgemeinste Form der Anschauung verstehen, mit temporalen Begriffen dargestellt und erklärt werden kann. [...]

«Stil» ließe sich in der Literatur, sofern wir der Voraussetzung, die hier gemacht wird, zustimmen wollen, als das bei allem Wandel im Grunde unveränderliche, mit temporalen Begriffen faßbare Gesetz der Einbildungskraft eines Dichters, einer Zeit, eines ganzen Volkes verstehen — oder, um den Ausdruck «Welt» mit Martin Heideggers Worten zu erläutern, als die «Fuge, die alles fügt, was über uns verfügt ist»». Doch nicht eine starre Ordnung oder ein starres Gesetz möchte Emil Staiger unter «Welt» verstanden wissen, sondern etwas «Elastisches, Lebendiges», eine «bewegliche Ordnung».

Als Beispiel für die sich durch die abendländische Ästhetik manifestierende Definition des Schönen als «Dauer im Wechsel» wählt er das «poetische Urphänomen» des Verses aus. In der takthaltigen Rede besteht ein «vorausgesetztes Maß als regulative Idee», was die zahlreichen Variationen als solche nicht ausschließt, sondern erst ermöglicht: «Ja, der ästhetische Reiz der Verse ergibt sich gerade aus der Beziehung des Wandelbaren auf das Gleichmaß. [...] Der Vers vermittelt zwischen Takt und Prosa, zwischen Regel und Zufälligkeit [...] Das Individuelle geht auf in der Norm; die Norm wird individualisiert.»

Nicht im Gesetz — beim Vers also dem metrischen Schema — erscheint das Wesen des Dichters, sondern in seiner Anwendung. Dies wird am Beispiel des Hexameters gezeigt, der Goethe zwischen 1780 und 1800 entspricht, also «jener Stufe seiner Entwicklung, auf der sich ihm die Wahrheit seiner geistigen Welt vor allem als sinnliche Gegenwart zeigt — in Rom, an den Küsten Siziliens, im Idyll der deutschen Bürgerlichkeit». Von dem für die Darstellung von «Organismen» («selbständige individuelle Gebilde, deren Teile alle Selbstzweck und zugleich Mittel zum Zweck, das heißt, die aufeinander bezogen sind») besonders geeigneten Vers gelangt der Interpret mühelos zur Weltanschauung Goethes, welche die gleiche Ordnung widerspiegelt, wie die Erfindung einer Fabel, der Satzbau oder die Wortwahl.

Mit «Stil» bezeichnet Emil Staiger schließlich «die Vermittlung des allgemeinen, dauernden Sinngefüges und des mannigfaltigen Stoffs, des a priori der Welt und des a posteriori der Erfahrung, also die Art, wie das Mannigfaltige in dem Einen, Dauernden «aufgeht»».

Ein solcher Begriff des Stils ist auf ein gewisses Gleichgewicht zwischen Individuellem und Normativem abgestimmt: «Ein echtes Kunstwerk ist zugleich individuell, einzig, unwiederholbar und allgemein gültig für eine Gemeinschaft. Wenn wir überzeugt sind, daß der durchgeführte Stil es ist, der ein Sprachgebilde zur Dichtung macht, so müssen wir mit dem Namen beides, das Einzigartige, Unwiederholbare und das Gültige, Allgemeine bezeichnen.» — Die von der Romantik herkommende subjektive Kritik sucht jedoch in der Dichtung vorwiegend «die einzigartige, unwiederholbare Individualität» und kümmert sich weniger um das die Zeit überdauernde Allgemeine. Emil Staiger sieht in dieser Auffassung «eine begrenzte Meinung unserer Zeit», denn von höchster Poesie kann für ihn «nur die Rede sein, wenn, nach Hölderlins Wort, die Gedanken eines gemeinsamen Geistes in der — individuellen — Seele des Dichters enden»; als *Kunstwerk* läßt er «nur gelten, was in einem Gesetz und unberechenbare Zufälligkeit ist, Plan und Geschenk, Verdienst und Gnade».

Kritik ohne Geschichte?

Ohne der soziologischen Strömung in der Literaturwissenschaft eine allzugroße Bedeutung zuzumessen, behandelt Jean Starobinski das literarische Werk als eine Welt, «die ihre eigenen Gesetze hat, doch Teil eines nicht literarischen größeren Ganzen ist», zu dem sie in einem Verhältnis steht. Auch Charles S. Singleton weist auf diese Tatsache hin: «Wird der allgemeine Kontext eines Werks vollkommen geändert oder ganz überholt, so kann das Gleichgewicht der Kräfte, das der Künstler zwischen dem Innern und dem Äußern seines Werks geschaffen hat, ernsthaft gestört

werden. Denn in dem von ihm hinterlassenen Werk bestand eine Spannung zwischen der innern und persönlichen Bedeutung und der Umgebung, einem Kontext, der einer gewissermaßen öffentlichen Dimension gleichkam. Doch wenn sich diese Dimension ändert, so wird die Spannung oft abgeschwächt, oder sie geht verloren, d. h. das Innere und ‹Persönliche› hat in der Folge kein Gegenüber mehr, mit dem es sich messen kann. Dies ist im Fall der *Vita Nuova* geschehen und gilt in mannigfacher Weise für die ganze Kunst des Mittelalters.»

Die geschichtliche Dimension behält ihre Bedeutung; eine auf die Definition der *genera dicendi*, der Figuren oder Metren ausgerichtete normative Literaturwissenschaft wird ihr so wenig gerecht wie eine radikal strukturelle Methode, die das Werk als Manifestation eines einer bestimmten Kulturepoche gemeinsamen *Logos* auffaßt, bemerkt Starobinski. Die Betrachtung der Werke als Systeme von Bedeutungsträgern (*systèmes signifiants*) ist notwendig und nützlich, doch muß sich der Interpret bewußt sein, daß sich viele Werke — besonders in unserer Zeit — gegen die Welt stellen: «Die Aufgabe der ‹immanenten› Kritik besteht darin, in den Texten, im ‹Stil› und den offensichtlichen ‹Thesen› die veränderlichen Anzeichen des Skandals, der Opposition, der Verspottung, der Indifferenz bloßzulegen, das heißt all das, was in der heutigen Welt dem genialen Werk seinen monströsen Ausnahmecharakter verleiht.» Hier zeigt sich der unüberbrückbare Gegensatz zwischen der sich eher am Klassischen orientierenden und einer mehr auf der romantischen Auffassung basierenden Interpretation. In diesem Punkt kam das Gespräch nicht über einige polemische Anfechtungen hinaus; immerhin wurden gewisse Mißverständnisse geklärt.

Dichtung als Herausforderung

Das Werk hat nicht nur eine strukturelle, eine soziologische Dimension, es ist nicht nur Bewußtsein, sondern es hat auch eine

existentielle Tragweite, es verweist uns auf eine Welt, die widergespiegelt, doch auch gestört, herausgefordert wird. Eine zum Zeitgeist im Widerspruch stehende Dichtung sieht sich bisweilen durch eine verständnisvolle Kritik verraten, weil Diskontinuität, Skandal und Widerspruch in einer fortlaufenden Darstellung integriert und damit neutralisiert werden. Nach Starobinski ist das kritische Verständnis erst dann umfassend, «wenn auch die Differenz inbegriffen ist, d. h. wenn sich das Verstehen auch auf sich selbst und sein Verhältnis zu den Werken ausdehnt». Seine Kritik will mehr sein als ein Kommentar: sie führt die Dichtung weiter, ja sie stellt sie in Frage oder ergänzt sie. Vom Autor aus gesehen hat diese Kritik ihre volle Berechtigung, denn erst so entsteht ein Dialog. Der zunächst ungenau scheinende Titel des Zürcher Kolloquiums — was ist eine ‹literarische› Interpretation? — wird allmählich verständlich; die kritische Auslegung *unterscheidet* sich bewußt vom Werk und kann selbst zur Literatur werden — man denke nur an Baudelaire. Bei Georges Poulet ist sie eine ‹Äquivalenz›, bei Emil Staiger eine ‹kunstgerechte Darstellung des alles durchwaltenden Sinngefüges›, bei Gadamer das ‹Wiedererkennen der Sinneinheit der Rede›, bei Starobinski ein zur Dichtung in innerem Bezug stehendes, autonomes Werk.

Mein inneres Verständnis verleiht dem Werk Gegenwärtigkeit; lasse ich das Werk nicht sprechen, so kann ich ihm nicht antworten. Seine Fragen richten sich an das in meinem Bewußtsein Vergegenwärtigte, und damit auch an mich selbst, jenes Wesen voller Fragen. Nur ‹wer bereit ist, die Methode stets neu zu überprüfen, besitzt den kritischen Geist in reinster Form›, sagt Starobinski, und er fügt bei: «Die Kritik ist ein Wissen über das Wort, das seine Gestalt in einem neuen Wort findet, eine Analyse des dichterischen Geschehens, die ihrerseits auch zum Ereignis aufrückt.»

*

Die den Referaten folgenden Diskussionen waren stets sachlich und lebhaft, doch meldeten sich leider meist nur die Spezialisten des betreffenden Themas zum Wort; obwohl die Vorträge jeweils in zwei andern Sprachen übersetzt oder zusammengefaßt vorlagen, gelang der Dialog «über die Grenze» nur teilweise. Gewinnbringend waren die Gespräche ohne Zweifel für alle Beteiligten, und es ist zu hoffen, daß sie in absehbarer Zeit weitergeführt werden, über die Grenzen der eigenen Literatur hinaus.

Peter Grotzer

¹Außer der öffentlichen Vorlesung des Heidelberger Philosophen Hans-Georg Gadamer, *Das Sein des Gedichteten*, wurden folgende Referate vorgetragen und ausführlich diskutiert: Jean-Pierre Vernant (Paris), *Aspects d'ambiguïté dans la tragédie grecque*; Emil Staiger (Zürich), *Der Begriff des Stils*; J. Hillis Miller (Balti-

more), *The Three Problematics of Fiction: First Person Narration in «David Copperfield» and «Huckleberry Finn»*; Charles S. Singleton (Baltimore), *A Novel named «Vita Nuova»: Some Reflections on Form*; Jean Starobinski (Genève), *La relation critique*; Georges Poulet (Zürich), *Baudelaire et la critique d'identification*. — Unter den Diskussionsteilnehmern sind hervorzuheben: Reto R. Bezzola (Zürich), Jean Bollack (Lille), Bernard Böschstein (Genève), Jacques Derrida (Paris), Gérard Genette (Paris), Hans Robert Jauss (Konstanz), Paul de Man (Zürich), Jean-Pierre Richard (Orléans), Jean Rousset (Genève), Théophile Spoerri (Zürich), Jacques Schotte (Louvain), Hans Staub (Freiburg i. Br.). Die Referate werden mit einer Reihe anderer Arbeiten aus dem diesjährigen Programm des Humanities Center veröffentlicht. ²Schweizer Monatshefte, September 1967; vgl. auch «Les Chemins actuels de la Critique», NZZ, 12. November 1967.

SUR LA CONDITION DE L'ÉCRIVAIN ROMAND

Lettre de Suisse romande

Il n'est pas rare que des visiteurs de la Suisse venant de l'étranger s'extasient sur la multiplicité de nos activités intellectuelles. — Comment un si petit pays, disent-ils, peut-il s'offrir le luxe de publier tant de journaux, tant de revues, tant de livres, de jouer tant de pièces de théâtre, d'avoir tant d'universités, tant de collèges, tant d'écoles professionnelles, d'organiser tant de congrès, de faire entendre tant de conférenciers, tant de musiciens, d'organiser tant d'expositions de peinture?... Dépêchons-nous de nous rengorger. Acceptons le compliment. N'est-il pas mérité?

Il l'est bien, du moins en apparence. Et, modestes par tradition, nous expliquons ce phénomène par les bienfaits du fédéralisme. Chacun de nos cantons ne doit-il pas remplir les obligations d'un grand pays? Si petit soit-il, ne doit-il pas assumer la

charge de l'enseignement primaire et secondaire? La plus humble de nos capitales ne possède-t-elle pas un centre de culture par son gymnase où enseignent quelques dizaines de professeurs dont l'activité se prolonge presque toujours à l'université populaire et dans quelques sociétés d'histoire, de sciences naturelles et de traditions populaires? On ferait un tableau impressionnant en dressant l'état de nos institutions régionales et cantonales dont l'activité relève d'une manière ou de l'autre de préoccupations intellectuelles. Et nous dispensons, à l'usage d'élèves des pays les plus lointains, un enseignement privé dont la qualité semble reconnue par le monde entier.

Je parle ici de la Suisse romande mais je sais qu'il n'en va pas autrement, au contraire, au-delà de la Sarine. Nous

sommes fiers de nos quatre universités, de nos conservatoires, de nos écoles des beaux-arts, de nos facultés de théologie, de nos musées, de nos galeries d'art. Genève a sans doute peu à envier à des villes cinq fois plus peuplées qu'elle ne l'est et ses Rencontres internationales, son Orchestre de la Suisse romande, ses Concours d'exécution musicale, son Grand Théâtre lui donnent rang de grande cité européenne. Fribourg, si menue avec ses quarante mille habitants, compte, par son université, dans le monde catholique. Nous n'allons pas nous en plaindre.

Nous n'allons pas négliger non plus le rayonnement de nos écrivains. D'avoir donné à la littérature française un Jean-Jacques Rousseau, une Mme de Staël, un Benjamin Constant, un Henri-Frédéric Amiel, un C. F. Ramuz, un Blaise Cendrars (pour nous en tenir à quelques noms de grands morts) nous inspire quelque fierté. La philosophie, la théologie, l'histoire ont bénéficié de l'impulsion de savants qui furent des nôtres. Ne sait-on pas que le Cardinal Journet est tenu par le Saint-Père régnant comme l'un des esprits les plus lucides de l'Eglise ?

N'en rajoutons point ! L'on irait croire que nous sommes le centre du monde. Et que le génie court les rues dans nos cités démocratiques. Notre intention est toute différente. Nous voudrions nous apitoyer un instant sur la condition faite, en Suisse romande, à ceux qui participent en premier lieu à la création intellectuelle : les écrivains.

Qu'on les interroge les uns après les autres : on ne recueillera guère que des plaintes. Cette morosité est-elle due à l'ambition bien connue des gens de lettres ? N'est-ce point qu'ils donnent trop d'importance à ces livres qu'ils s'arrachent péniblement de la tête et du cœur mais auxquels le public fait un accueil des plus distraits ? Observons ce phénomène avec un peu d'attention.

La société suisse des écrivains groupe actuellement environ 150 membres qui s'expriment en français. C'est un chiffre remarquable si l'on veut bien se souvenir que la Suisse romande compte tout juste un

peu plus de un million d'habitants. Nous n'allons pas nous plaindre d'être une province silencieuse. Nous écrivons beaucoup. L'ennui vient du fait qu'on nous lit peu...

Il faut mettre ce désagréable phénomène sur le compte du régionalisme, d'abord. Nos poètes, quelles que soient leurs qualités, ont grand-peine à franchir les frontières de leur canton. S'il n'est plus possible de regarder Rousseau comme un écrivain de Genève, longtemps Ramuz lui-même fut considéré comme un écrivain vaudois. Il l'avait bien voulu puisqu'il s'était désigné de la sorte à travers *Aimé Pache*. Il fallut des années pour que les Genevois et les Neuchâtelois acceptent son langage qu'ils considéraient comme issu des maladresses paysannes. Paris dut venir à son aide et faire comprendre aux Suisses eux-mêmes que les saveurs terriennes d'un langage peuvent contribuer à la grandeur d'une œuvre.

Mais ce sont là de grands noms. Derrière le génie qui ne saurait être considéré comme règle, il faut envisager le talent. Le talent a bien de la peine à n'être pas cantonal, dans notre petit pays... Et dès lors, on devine qu'il a bien de la peine à se faire éditer.

Il faut ajouter que, dans les trop petites communautés, tout le monde se connaît si bien que l'on est peu enclin à accorder de l'importance aux œuvres de son voisin. N'a-t-il pas des dettes à l'épicerie et la détestable habitude de se coucher tard ? Son grand-père n'avait-il pas eu des démêlés avec la justice et sa tante n'a-t-elle pas un peu de moustache sous le nez ? Vous n'allez pas affirmer qu'un tel individu pourrait avoir la moindre des choses à nous apprendre ? Du reste, a-t-il seulement le moindre diplôme dans sa poche ? Et sans diplôme, saurait-on écrire des poèmes ?

Trop petite communauté où l'on vénère, du reste, bien plus les vertus domestiques et les réussites matérielles qui en découlent que l'originalité, la fantaisie, l'imagination et la recherche artistique. Parlez-nous d'un professeur, d'un pasteur, d'un docteur en quelque chose : ce sont des gens considé-

rables et considérés. L'étude des sciences doit conduire à une honnête profession bourgeoise. La valeur d'un intellectuel se mesure à sa réussite sociale. Ecrire des poèmes, en revanche, quelle dérision! Personne n'a besoin de lire Baudelaire pour savoir que la poésie ne sert à rien ni à personne et que ceux qui s'y adonnent sont des paresseux qui refusent de gagner leur pain.

Toute société est fondé sur un ordre qui repose lui-même sur le profit. Le poète se met en marge des traditions les mieux établies. Qu'il se range, qu'il travaille! On lui pardonnera d'écrire pendant les vacances. Chacun a ses marottes. Mais qu'il ne s'avise pas de faire une profession de ce qui n'est qu'amusement, excuse de paresse. Arthur Rimbaud, à Charleville, fut-il mieux considéré?

Et pourtant, nos gens lisent encore des livres; il leur arrive même d'en acheter. Mais ce sont des livres de qualité puisqu'ils nous viennent de France, puisqu'ils nous viennent de Paris...

Nous n'allons pas nous plaindre de bénéficier de l'admirable tradition littéraire française. N'avons-nous pas appris à lire en déchiffrant les fables de La Fontaine et les *Lettres de mon Moulin* de Daudet? La culture française n'est-elle pas la nôtre? Les classiques français n'ont-ils pas formé notre sensibilité et notre jugement artistiques? Ne vivons-nous pas, chaque jour, des courants de pensées qui s'expriment dans les chefs-d'œuvre de la littérature française vivante? Il serait non seulement sot mais desséchant de se replier sur soi-même quand une grande civilisation nous irrigue de ses sèves. Notre chance c'est bien de parler la langue française, instrument d'une pensée vivante, d'une esthétique sans cesse occupée à renouveler ses prestiges?

Mais sa richesse même met en péril la création plus modeste de nos provinces. Le snobisme de Paris n'accorde d'intérêt qu'à ce qui se distille aux alambics de la grande capitale. Quelle place reste-t-il pour un modeste écrivain romand à la devanture des libraires de nos petites villes?

Condamné à la confiance, l'écrivain suisse d'expression française est donc condamné au découragement. Quel éditeur lui ferait confiance? Le drame est à la fois matériel et moral.

Que peut faire un auteur dont on refuse ou néglige de publier les livres? S'instituer lui-même son propre éditeur? Peu d'entre eux ont le goût de se transformer en hommes d'affaires. Il arrive pourtant qu'ils s'y résignent. On imagine alors ce que cela suppose de besognes ingrates, de démarches parfois humiliantes. Un écrivain-paysan du pays de Vaud a pourtant réussi à mettre sur pied, à son propre service, une véritable maison d'éditions dont on assure qu'elle ne marche pas mal.

D'autres prennent à leur compte, en partie du moins, les frais de publication de leurs ouvrages et s'en remettent à un éditeur du soin de les diffuser. C'est un usage, hélas! fort répandu. Comme l'auteur ne rentre jamais dans ses fonds, on en peut conclure qu'il faut être aisé, dans ce pays, pour obtenir l'honneur de se voir imprimer. Chacun conviendra qu'une telle situation n'est satisfaisante pour personne.

Il y a, enfin, ceux qui se découragent et renoncent à écrire.

Certes, tous les écrivains de Suisse romande ne sont pas condamnés au silence ni même (ironie!) à s'endetter faute d'éditeurs qui veulent bien accepter leurs manuscrits. Il existe encore des hommes qui ont la passion du livre. A défaut d'écrire, ils obligent la culture en diffusant des œuvres dont ils prennent la responsabilité financière en servant d'intermédiaires entre le poète et le lecteur. Honneur à ces héritiers d'une tradition aussi ancienne que louable!

Même bien édité, l'écrivain romand demeure néanmoins condamné à l'obligation du second métier. Que l'on ne nous cite pas le cas de Georges Siméon qui, sur les hauteurs de Lausanne, accumule les honoraires de ses innombrables et admirables romans! Que l'on n'avance pas, pour nous contredire, le nom de Serge Golon, qui poursuit à Crans, dans le Valais, la rédaction des aventures d'une grande

aventurière! Le monde entier accueille ces œuvres dont les journaux et le cinéma propagent les titres. Ce sont des réussites qui n'ont rien à voir avec les lettres suisses.

En fait, je ne connais aucun auteur romand qui puisse s'en remettre à son talent d'écrivain du soin d'assurer sa vie matérielle. Il n'est certes pas humiliant de donner des cours dans un collège ou de faire bénéficier les lecteurs d'un journal local d'une collaboration quotidienne. Professeurs, journalistes, nos poètes restent en contact avec la littérature. Il en est qui sont employés de banques, agents d'assurances, pasteurs ou curés. Gotthelf, Ernest Zahn, chez nos compatriotes allemands, ont su assurer deux fois leur salut. Sans doute occupent-ils des sièges doublement remboursés dans les demeures éternelles.

Il reste que si le second métier assure à l'écrivain une confortable liberté, il lui enlève une part précieuse de son temps. Que d'heures, qui auraient pu être fécondes pour la poésie, consacrées à des tâches parfois bien étrangères à la création littéraire! Que de phrases interrompues quand sonne l'heure du cours, que de fils coupés qui ne se renoueront peut-être jamais!

Le poème demande, le plus souvent, la retraite et le silence. Il requiert la méditation apparemment paresseuse. Rilke a mieux montré que personne la nécessité des longs mûrissements intérieurs. Des piles invisibles se chargent dans la nuit du sommeil et la pénombre du songe éveillé. Et brusquement, le courant passe à travers la main et la plume, arrive en mots drus sur la page blanche. Les *Elégies*, après plus de dix ans d'attente, ont jailli comme une source brûlante.

C'est que le poète leur avait assuré, dans le refuge de Muzot, les meilleures chances d'éclorre à la lumière. Un mécène avait permis qu'il n'eût point le souci d'un travail nourricier. La pédagogie tue peut-être, en notre pays, bien des poètes...

Situation de l'écrivain romand: on voit bien qu'elle n'est pas des plus séduisantes. Ni bénéfices d'argent, ni considération publique, ni satisfaction d'une communication avec des lecteurs nombreux dont on découvre les plaies les plus secrètes: on peut bien se demander par quel miracle la Suisse romande possède encore un si grand nombre d'écrivains.

Maurice Zermatten