Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 2

Rubrik: Kulturelle 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: 15.07.2025

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

Kulturelle Umschau

DER FALL SOLSCHENIZYN

Ende März lief eine unbedeutende Meldung über die Fernschreiber, wonach sich in Moskau ein Hochstapler oder Geisteskranker für den Dichter Alexander Solschenizyn ausgegeben habe. Niemand kannte den berühmten Mann von Angesicht, denn seit sieben Jahren ist in der Sowjetunion kein Bild von ihm erschienen. Aber jedermann wusste, wer Solschenizyn ist und was sein Werk bedeutet. Man wunderte sich wohl, man fragte gar, ob ihm denn erlaubt sei, öffentlich aufzutreten. Das sei geregelt, antwortete der falsche Solschenizyn. Erst nach zwei Tagen wurde er von Leuten, die den echten kennen, entlarvt. Die kleine Geschichte ist symptomatisch. Solschenizyn, von dem in der Sowjetunion nach dem Sturz Chruschtschews keiner der grossen Romane gedruckt werden durfte, deren deutsche Ausgaben auf den Bestsellerlisten des Buchgeschäfts stehen, ist in Russland populär. Zwar wurden seine Zimmer durchsucht und seine Manuskripte beschlagnahmt; aber in Abschriften, die sich offenbar nach dem Kettenbriefsystem ausbreiten, sind seine Werke dennoch zugänglich, und Eingeweihte wissen, dass der Kreis der Leser ständig zunimmt.

Solschenizyns Name ist bekannt geworden, als von ihm im Zuge der Entstalinisierung eine Erzählung erschien, die das Leben im Straflager schilderte: «Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch.» Die nüchterne, realistische Schilderung des Alltags eines zu langjähriger Zwangsarbeit Verurteilten wurde in Fortsetzungen in der Zeitschrift «Nowy Mir» veröffentlicht und anschliessend auch als Buch – allerdings in einer für sowjetische Verhältnisse eher kleinen Auflage – verbreitet. Dann änderte sich das kulturpolitische Klima empfindlich. Solschenizyn hatte sich in den Augen der Nachfolger Chruschtschews zu weit vorgewagt. Sie unterdrückten, was er sonst noch geschrieben hatte. Bekannt ist die Kontroverse um den Brief, den er deswegen an den Kongress des Sowjetischen Schriftstellerverbandes gesandt hat, und bekannt ist ferner, dass es namhafte Autoren gibt, die sich für die Rechte ihres Kollegen einsetzen. Kürzlich druckte die österreichische Zeitschrift «Neues Forum» einen Brief von Alexander Twardowski (Moskau) an den ersten Sekretär des Sowjetischen Schriftstellerverbandes, K. A. Fedin, ab, dem zu entnehmen ist, dass Solschenizyns Popularität in der Sowjetunion dem Druckverbot zum Trotz ständig ansteigt. Immer breitere Kreise, so weiss Twardowski zu melden, erhalten auch von seinen unveröffentlichten Werken Kenntnis. Es sei ausserdem zu berücksichtigen, dass in manchen Fällen das Manuskript eines unveröffentlichten Buches mehr Interesse wecke als das gedruckte Buch, «bei dem man ja nie sicher sein kann, ob nicht ein Dritter den Text des Originals verändert hat...».

Der Fall exemplifiziert einen der unzähligen Kämpfe zwischen Geist und Macht. Wäre Solschenizyn bloss ein schreibender Opportunist, der allzu vertrauensselig auf das Tauwetter setzte und sich damit verspekulierte, so ist kein Zweifel, dass die Rechnung der Mächtigen aufginge. Aber da, was er zu sagen hat, die Wahrheit eines Dichters ist, zudem die Wahrheit eines erlittenen Schicksals, lassen sich sein Wort und seine Wirkung nicht eindämmen. Solschenizyn ist 1917 – im Jahr der Revolution – geboren. An der Physika-

lisch-mathematischen Fakultät der Universität Rostow studierte er und schloss mit Auszeichnung ab, um alsbald ein philologisches Studium zu beginnen. Darin wurde er durch die Einberufung zur Armee unterbrochen. Er diente zuletzt als Kommandant einer Artillerie-Batterie, war Träger der Orden des Vaterländischen Krieges und des Roten Sterns und geriet dann aus Gründen, die nicht bekannt sind, in die Fänge der geheimen Polizei. Degradierung, Verhaftung und schliesslich Verurteilung zu zehn Jahren Zwangsarbeit sind die weiteren Stationen seines Lebens. 1955 wurde er aus der Strafkolonie entlassen.

Der Leser seiner Werke hat keinen Zweifel, dass Solschenizyn sehr genau kennt, wovon er erzählt. «Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch» und mehr noch «Der erste Kreis der Hölle» sind realistische Schilderungen der Häftlingswelt. Der Romancier zeichnet nüchternwissenschaftliche Diagramme der Verhältnisse unter Stalins Herrschaft. Auch in dem Roman «Krebsstation» ist der Held Kostoglotow ein Mann, der aus dem Straflager kommt. Er ist dem Funktionär Rusanow gegenübergestellt, einem schäbigen Opportunisten und Denunzianten, für den es auf einmal keine Privilegien mehr gibt, weil ihn sein Leiden auf die gleiche Stufe stellt wie alle andern Patienten der Klinik. Vielleicht ist das Solschenizyns zentrales Thema: er zeigt den Menschen seiner Verkleidungen ledig, seiner Rechte und Freiheiten beraubt; er zeigt den Menschen, der törichte Hoffnungen hinter sich gelassen hat, sei es, dass er in die namenlose Gemeinschaft der «Zehnjährigen» eingegangen ist (der Häftlinge, die pauschal zu zehn Jahren verurteilt worden sind), sei es, dass er die tödliche Krankheit im Leibe hat. Und er zeigt, wie sich in dieser äussersten Verlassenheit, jenseits der Schranke, die ausgeglühte, schlackenlose menschliche Realität abzeichnet. Seine Distanz zu den herrschenden Verhältnissen in der Sowjetunion ist nicht einfach mit Begriffen wie «liberale Opposition» oder «Kampf für die verfassungsmässigen Rechte» auszufüllen; es kommt eine Dimension hinzu, die Solschenizyn auch dem Versuch entrückt, ihn als Märtyrer und Zeugen wider das System zu gebrauchen. Er steht ausserhalb dieser Kämpfe, er ist sozusagen über sie hinaus, und dies, ohne dass er im geringsten so weltfremd oder romantisch wirkt wie Pasternak, sondern im Gegenteil als ein naturwissenschaftlich denkender und prüfender Realist.

Sein Fall ist gewiss nicht rein literarisch zu betrachten, es sei denn, man gebe dieser Qualifikation eine Würde und einen Rang, die sie seit langem nicht mehr besitzt. Wie sich das Regime und vornehmlich auch das Establishment des Sowjetischen Schriftstellerverbandes dazu verhält, ist bekannt: man versucht, ihn totzuschweigen. In literarischen Artikeln soll der Name des grossen Erzählers gemieden werden, in Neuauflagen bereits gedruckter Texte ausgemerzt. Der Grund ist, dass Solschenizyns Romane die Nichtigkeit der gesellschaftlichen Privilegien, die Relativität von Luxus und Konsum, die Hohlheit einer offiziellen Kultur entlarven. Auf Menschen, die davon leben, wirken sie zersetzend. Sie decken den Selbstbetrug der Rusanows auf, und sie zeugen von der Freiheit der Geknechteten. Das ist Sprengstoff.

Anton Krättli

Zeitschriftenrundschau

DIE «SOUTHERN REVIEW»

Die heute im fünften Jahrgang stehende *Southern Review* ist die Nachfolgerin der gleichnamigen Vierteljahresschrift, die von 1935 bis 1942 das literarische Leben der amerikanischen Südstaaten erhellte und befruchtete. Sie erscheint, von Lewis P. Simpson und Donald E. Stanford betreut, in einer Auflage von gut 4000 Exemplaren

im Verlag der Louisiana State University; jedes Heft hat etwa 250 Seiten im Quartformat. Ein Querschnitt durch den dritten Jahrgang mag die Natur und die Vielfalt der Beiträge veranschaulichen. Es erscheinen darin an die siebzig Gedichte (Nachdichtungen aus fünf Sprachen mitgerechnet) und sieben Kurzgeschichten; die Autoren tragen unbekannte oder auch berühmte Namen (wie zum Beispiel der nicht «südliche» James T. Farrell). Neben gut dreissig zum Teil recht umfangreichen Rezensionen bilden etwa gleich viele Aufsätze den wissenschaftlichen Teil der Zeitschrift. Hier wären Robert Penn Warrens Untersuchung der Gedichte Melvilles zu nennen; Arthur Mizener schreibt über Warrens *All the King's Men*, René Wellek über I. A. Richards, Kathleen Raine über Shelley. Weitere Beiträge stammen von John Crowe Ransom und Yvor Winters; behandelte Gegenstände sind Eliot (dreimal), Bellow (zweimal), Auden, Dylan Thomas, Hellers *Catch-22*, aber auch russische Autoren: der Publizist Tschernyschewskij, der Symbolist Wjatscheslaw Iwanow. Es soll im folgenden auf drei Hefte hingewiesen werden, wovon eines Robert Frost gewidmet ist (Vol. II, No. 4), ein anderes ein Bild Mark Twains entwirft (Vol. IV, No. 2); zunächst sei von der Jubiläumsausgabe die Rede, die aus Anlass des dritten Jahrzehnts der Gründung der vorigen *Southern Review* (1935) im Sommer 1965 erschien (Vol. I, No. 3) und Beiträge von siebzehn Mitarbeitern jener Zeitschrift enthält.

I

Cleanth Brooks untersucht das Verhältnis T. S. Eliots zu den «Metaphysical Poets» und zu Wordsworth. Jene stützten sich auf einen logischen Unterbau, wenn sie in ihren Dichtungen nicht unmittelbar Zusammengehörendes zusammenfügten, während Wordsworth sich mit dem Nebeneinanderstellen von solchen Bildern begnügte und den Leser aufforderte, deren gegenseitiges Verhältnis mittels seiner Einbildungskraft zu erkennen. Eliot braucht beide Methoden, betont aber eher das logische Gefüge; die romantische Gestaltungsweise ist dagegen bei Zeitgenossen und Nachfolgern wie Frost, Stevens, Warren und Auden häufiger, und auch bei vielen jüngern Dichtern, die zum Teil zu Unrecht für Neuerungen in diesem Sinne gelobt worden sind. Leonard Unger steuert eine knappe aber aussagekräftige Ehrung Eliots bei; er schlägt eine Unterscheidung vor zwischen Yeats' «Style» (Kunstform), Frosts «Speech» (Sprechform) und Eliots «(intimate) Voice»: demnach eignete Eliot eine ganz besondere Fähigkeit, den sensiblen und gebildeten Menschen des 20. Jahrhunderts sprechen zu lassen.

Allen Tate prägt für die Diagnose des Scheiterns vieler Gedichte – das Auseinanderklaffen von Wort und Bedeutung(en) – den Begriff «unliteral imagination»; der schaffende Dichter wie der miterlebende Leser können dafür verantwortlich sein. Der seither (1968) verstorbene Donald Davidson bietet eine intelligente Betrachtung von Tates «To the Lacedemonians» unter dem Titel «The Meaning of War».

Max Lerner geht den Vorzügen von Tocquevilles *La Démocratie en Amérique* nach, besonders der darin enthaltenen Analyse vom Preis, den das Individuelle als Gegenleistung für die demokratischen Errungenschaften zu erbringen hat. Robert Penn Warren geht es um etwas Verwandtes in «Faulkner: The South and the Negro». Er schreibt von dem kulturellen Schock nach dem Ersten Weltkrieg, als in den Südstaaten ein neues Bewusstsein der Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart gefördert wurde. Ein Grundübel der traditionellen südlichen Gesellschaft ist nach Warren die Unterdrückung des Menschlichen durch das Wirtschaftliche; gerade das Verhalten der Weissen gegenüber den Negern ist ein aufschlussreicher Gradmesser dafür. Faulkners Werk veranschaulicht dies, wobei seine Sicht bezeichnenderweise die Ambivalenz der Vergangenheit wie auch der Zukunft deutlich macht.

Unter den Schriftstellerinnen, die zum Wort kommen, seien Mary McCarthy und Caroline Gordon genannt, die Erzählungen

beisteuern, ferner Eudora Welty: Sie schreibt vom Roman als einer Erfahrung für Autor und Leser, von der Sprache als einem erfahrenden Bekenntnis und zugleich als Verständigungsmittel, so dass Wahrnehmung unmittelbar den Wert der Bedeutung erhält. Knappe Auszüge aus Katherine Anne Porters «Notebooks» berichten von Joyce, Yeats, Eliot und Pound; man hofft, sie einmal in erweiterter Form wiederlesen zu dürfen. Leider wird man keine Fortsetzung der *Faust*-Übersetzung des Dichters Randall Jarrell (1914–1965) erwarten können.

II

Wie zwischen Wordsworth und Eliot lässt sich auch zwischen Wordsworth und Frost eine Parallele ziehen, wie Herbert Howarth in seiner interessanten Darlegung von Frosts Anfängen zeigt: Wordsworth und Frost bemühen sich um eine Erneuerung der Sprache und des Sprachempfindens. Anders als Eliot bietet Frost keine radikalen und theoretisch verkündeten Neuerungen, und doch ist er, der thematisch und weltanschaulich ja konservativ blieb, ein Neuerer. Er lernt aus der Prosa von Ford Madox Ford, der Intonation des Sprechens in Brownings «dramatic monologues», der Zurückhaltung eines Hardy; vielleicht verdankt er Chesterton sein Wissen um den suggestiven Bedeutungsreichtum des einzelnen Worts. Er scheint, besonders wegen seiner Naturthematik, den «Georgian Poets» von etwa 1920 nahe, doch unterscheidet er sich von ihnen durch die Genauigkeit und Tragweite seiner Untersuchung der Natur.

W. W. Robson hebt zuerst Frosts technische Neuerungen hervor, die schon Edward Thomas in dessen kurzer Laufbahn zu beeinflussen vermochten; vor allem handelt es sich um die Befreiung von der blutarmen Diktion der Spätviktorianer und die Verwendung der Rhythmen des Sprechens. Wie die «Georgian Poets» übernimmt Frost neben der Umgangssprache auch Traditionelles und gar Archaisches; er teilt mit ihnen auch die Bekräftigung des persönlichen Freiheitswillens, doch wird dieser bei ihm zur betonten Indifferenz gegenüber dem allgemein Verbindlichen. Damit hängt auch zusammen, dass Frost nur in wenigen Gedichten den Leser zwingend zur Teilnahme einlädt; das sind aber seine besten Werke, aus klarer Wahrnehmung entstanden und oft als Zeugnis für seinen Sinn für menschliches Vergehen und Neubeginnen zu verstehen. Das alles wird von Robson sauber und nuanciert dargelegt.

Lloyd N. Dendinger gibt eine beachtenswerte Auslegung des bekannten Gedichts «Stopping by Woods on a Snowy Evening», das er in den Rahmen der amerikanischen Literatur stellt und, mit Hinweisen auf Parallelen bei Cooper, Thoreau, Twain und besonders Hemingway, auf die Thematik des Widerstreits zwischen den Kräften der Zivilisation und des verlockenden Irrationalen und Dunklen, zwischen Bewusstem und Unbewusstem, bezieht. Ganz anders geht John F. Lynen vor, der die Notwendigkeit der Betrachtung des einzelnen Gedichts gemäss der Gesetzlichkeit der darin gebrauchten Sprache belegen will. Diese Sprache widerspiegelt nach ihm eine allmählich bewusstwerdende und dramatisierte Auseinandersetzung. Sekundär lassen sich die Gedichte Frosts in eine Gesamtschau integrieren, in der eine Auseinandersetzung zwischen Wahrnehmung und möglichen Deutungen stattfindet.

Richard Eberhart schildert die einprägsame Persönlichkeit Frosts und dessen enge Verbindung mit ländlichem Leben. Er betont den Willen des Dichters; in Gedichten, die denjenigen Hardys nahestehen, ist es dieser Wille, der den Pessimismus des englischen Dichters nicht zulässt, das Unerreichbare wenigstens in einen natürlichen, praktischen Zusammenhang zu stellen sucht. Frost glaubt an die Möglichkeit, die Dinge unserer Welt zu ordnen; unter anderem drückt seine Fähigkeit, konzentrierte Aussagen zu machen (etwa in Distichen), dies aus. Eine Verpflichtung aufs Christliche oder auf Lehren über die Dinge des Jenseits kennt Frost nicht, auch miss-

traut er etwa einem Shelleyschen Platonismus. Eberharts Aussagen über den Menschen Frost werden durch Erinnerungen von Kollegen des Dichters am Dartmouth College bestätigt.

John A. Meixner lobt die Briefausgaben und vor allem *Interviews with Robert Frost*, die den Dichter in sprachlicher Unmittelbarkeit weiter wirken lassen. Er fasst klar einiges zusammen, was andere Beiträge andeuten, etwa, dass Frost kein grosser, wohl aber ein typisch amerikanischer Dichter ist, besonders in seiner Betonung der Würde und Eigenartigkeit des einzelnen. Angesichts dieser Verkörperung des unentwegt um volle Wirkung kämpfenden Dichters wirkt es um so bedauerlicher, aufgrund nun zugänglicher persönlicher Zeugnisse zu erfahren, dass Frost vieles, was ihn beschäftigte, nicht gestalten wollte, um sich keine Blösse zu geben. Er unterliess es so, den Kontakt mit zahlreichen Erlebnisbereichen zu sichern und seine dichterische Sprache zu erneuern und zu bereichern. Ähnliche Gedanken äussert auch George W. Nitchie, der auf ein bei Frost häufiges Motiv hinweist, dasjenige vom einzelnen, der viel wagt und verliert, eine Rechtfertigung zwar findet, aber doch einen Ton der Defensive beibehält.

III

Umsichtig stellt Arlin Turner die ambivalente Haltung Mark Twains zu den Südstaaten dar, wo Twain immerhin die ersten 25 Jahre seines Lebens zubrachte. Twains Äusserungen und Darstellungen sind zum Teil temperamentbedingte impulsive Reaktionen, zum Teil sind sie nostalgisch gefärbt; wenn er sich über den «veränderten Süden» enttäuscht gibt, bedenkt er nicht, dass seine Erinnerung täuschend sein könnte. Bei seiner oft improvisierenden Schaffensweise deckt er aber auch, mehr oder weniger zufällig, die eigentlichen tieferen Gründe für den Wandel südstaatlicher Institutionen auf; so macht er, ohne es recht beabsichtigt zu haben, in *Pudd'nhead Wilson* aufschlussreiche Äusserungen über die Sklaverei, freilich zu einer Zeit (1894), da kein starkes Echo darauf erwartet werden konnte.

Robert Tracy legt eine Interpretation von *Tom Sawyer* vor als einer Verbindung von realistischer Darstellung eines amerikanischen Geschehens, melodramatischer Verwendung literarischer Klischees und vertiefender Anspielung auf Mythisches; er schiesst dabei deutlich übers Ziel hinaus, denn das Romantisch-Erzählerische ist gewiss das Charakteristische an *Tom Sawyer;* das Realistische scheint untergeordnet und das Mythische kaum mehr als zufällig.

Eine Reihe von Rezensionen wägen alte und neue Auffassungen vom Verhältnis zwischen Samuel Langhorne Clemens und der vielfältigen Figur, die mit seinem Pseudonym Mark Twain assoziiert wird. Lewis Leary lobt ein Buch von James M. Cox, *Mark Twain: The Fate of Humor*, weil es zwischen Clemens und Twain zu differenzieren lehrt, und er weist auf die zunehmende Schwächung der Figur des «Humoristen» Twain gegenüber dem sich wieder behauptenden ernsthaften Wesen von Clemens. Hamlin Hill erinnert daran, dass Twain ein explosiver und hartnäckiger Streiter war, besonders wenn er in andern Schwächen sah, die seine eigenen Schwächen waren. Milton Rickels berichtet über Bücher, welche Mark Twain im Ineinanderspielen von Humor und ethischer Bewusstseinswerdung erfassen möchten, was angesichts der Wandlungen der Twainschen Rollenfiguren und der Clemensschen Umwelt komplexe Fragen aufwirft. James M. Cox bespricht die ersten Bände der *Mark Twain Papers* und stellt vor allem das enttäuschende Niveau dieses Nachlasses fest; beispielhaft ist nach ihm *Which Was It?*, wo das ernste Thema von *Pudd'nhead Wilson* wieder aufgenommen wird, aber keinerlei Vertiefung erfährt.

Henri Petter

Nicht nur Film, Literatur und Gesellschaftsstrukturen sind in Frankreich im Wandel begriffen: auch die Literaturwissenschaft, angeregt durch neue Betrachtungsweisen in der Linguistik, der Ethnologie und der Psychologie, sucht neue Wege[1]. Grosses Interesse wird gegenwärtig theoretischen Problemen, literarischen Strukturen und Formen entgegengebracht; ein lange Zeit verstummtes Fragen nach dem spezifisch Literarischen hat eingesetzt, und alles weist darauf hin, dass man sich nicht mit ersten Antworten zufrieden gibt. Unter den neuen Namen, die aufgetaucht sind, scheinen uns neben Roland Barthes vor allem Gérard Genette und Jacques Derrida wichtig, dessen *De la Grammatologie* der Literaturtheorie einen wertvollen Impuls verliehen hat[2].

Die Analyse des dichterischen Bewusstseins und die zweifelsohne als Grundlage stets unentbehrliche historische und philologische Forschung werden dadurch keineswegs überholt, doch wertvoll ergänzt. Erfreulich ist, dass sich das Spektrum der Methoden verbreitert hat und dass die Auseinandersetzung sachlicher geworden ist. Gewisse Vertreter der vor zehn Jahren in Sorbonne-Kreisen noch heftig bekämpften «Nouvelle Critique» wurden bereits integriert: so ist Jean-Pierre Richard seit einem Jahr Professor an der Sorbonne, Georges Poulet wurde Ehrendoktor der Universität Nizza und wird ab Herbst 1969 dort unterrichten.

In welchem Mass die durch Roland Barthes eingeleitete strukturale Analyse zu einem tieferen Verständnis des literarischen Kunstwerks beitragen wird, kann heute erst in Einzelfällen beurteilt werden. Vorläufig liegen noch mehr theoretische Untersuchungen vor als Interpretationen, ja die theoretischen Abhandlungen werden bereits zusammengefasst und erläutert[3]. Doch sind hier nicht nur die «Resultate» von Bedeutung; das geistige Leben erstickt ohne Hypothesen und Versuche, oder, wie Tzvetan Todorov in der Einleitung zu der für die Strukturalisten wegweisenden *Théorie de la littérature* bemerkt: «Le travail scientifique ne peut être réduit à son résultat final: sa fécondité véritable réside dans l'activité par laquelle ce travail s'actualise, dans ses contradictions inhérentes, ses impasses méritoires, ses degrés successifs d'élaboration. Seul le pédagogue exige un traité qui décrive un système achevé de formules parfaites; non le chercheur qui trouve dans les approximations de son devancier un point de départ à sa démarche[4].»

Dieser Literaturwissenschafter, dessen Name uns in letzter Zeit verschiedentlich begegnet ist, veröffentlichte in der August/September-Nummer der dank ihrer gründlichen Besprechungen wesentlicher Neuerscheinungen hochangesehenen Zeitschrift *Critique* (zum Redaktionskollegium gehören unter anderem Roland Barthes, Michel Deguy, Jacques Derrida und Michel Foucault) einen interessanten Essay unter dem Titel «La parole selon Constant», dem diese Chronik gewidmet sei.

Benjamin Constant und die Macht des Wortes

In Benjamin Constants Universum spielt die Sprache eine unbestreitbar grosse Rolle, besonders im *Adolphe*, seinem einzigen «rein» literarischen Werk. Wir begegnen darin bekanntlich einem zunächst indifferenten, in seiner Einsamkeit befangenen jungen Müssiggänger, der als hellsichtiger Zeuge den Ereignissen des eigenen Lebens beiwohnt, ohne auf sie Einfluss zu nehmen[6].

Die Welt, in der Adolphe lebt, ist eine Welt der Unterhaltung und der Briefe, und damit auch des ausdrucksvollen Schweigens. Das Hauptthema des Romans – die kurz dauernde Illusion einer Liebe und die fortschreitende Verwandlung einer mehr vorgespielten als empfundenen Leidenschaft in Mitleid – prägt die verschiedenen sprachlichen Haltungen; alles Entscheidende geschieht im Bereich der Sprache. Es werden «nicht wiedergutzumachende Worte» ausgesprochen; die Spannung zwischen Gefühlen und Worten wächst.

Das Wort steht in diesem Universum oft nicht nur für sich selbst, sondern es ist ein Mittel, eine Waffe. Je nachdem wie es ausgesprochen und aufgenommen wird, kann es täuschen, verführen, verletzen, erfreuen, ängstigen. Adolphe bemerkt einmal: «Ich sah in meinen Worten nicht mehr den Sinn, den sie haben sollten, sondern die Wirkung, die sie unfehlbar hervorrufen mussten [...] Ich hatte nicht gesagt, was ich dachte. Mein Brief war durch und durch unaufrichtig[7].» Bald sieht er die Unmöglichkeit einer glücklichen Verbindung mit Ellénore ein, doch dauert es lange, bis er auf die Stimme der Vernunft, das heisst auf Baron T*** hört und sich verpflichtet, mit Ellénore zu brechen. Erst die «Objektivierung» des Gedankens im Brief führt zur Katharsis, zu Ellénores Schweigen, zu ihrem Tod: «Le dernier acte qu'essayera d'accomplir Ellénore est parler [...] La mort n'est rien d'autre que l'impossibilité de parler.»

Von diesen Feststellungen aus führt Todorov den Leser zu dem für ihn zentralen Problem: «*Pour bien comprendre le sens de la parole, on doit s'interroger d'abord sur la relation que celle-ci entretient avec ce qu'elle signifie.*»

Wort und Sinn

Der vom Genfer Linguisten Ferdinand de Saussure in seinem *Cours de linguistique générale* (1916) erstmals ins Bewusstsein der Sprachwissenschaft gehobene Unterschied zwischen dem Bedeutungsinhalt («signifié») und dem Wort («signifiant») wird heute auf die Literaturtheorie übertragen und neu zur Diskussion gestellt. Todorov findet bei Constant den nach ihm «klassischen» Bezug, der als «symbolisch» definiert wird: «Le comportement verbal ne fait que traduire une certaine disposition interne, sans avoir avec celle-ci un rapport de nécessité; c'est une relation arbitraire et conventionnelle entre deux séries qui existent indépendamment l'une de l'autre.»

Veranschaulicht wird dies durch die Bemerkung Adolphes zu Beginn des Romans: «Einige Male versuchte ich, meine Langeweile zu bezwingen; ich nahm zu einer tiefen Schweigsamkeit Zuflucht.» Todorov kommentiert: «Il y a ici un sentiment à communiquer, qui est la contrainte de l'ennui, et une manière de le faire, qui est la taciturnité; la seconde symbolise la première. – Les attitudes verbales ont plusieurs sens, ce qui prouve aussi le caractère immotivé de la relation entre les signes et leurs designata.» Von der Umwelt wird Adolphes Schweigsamkeit als Verachtung gedeutet.

Wie verschieden eine sprachliche Haltung oft ausgelegt wird, zeigt Todorov hier also am Schweigen. Der Sinn einer «Aussage» wird durch ein Netz von horizontalen Bezügen bestimmt; diesen Bezügen vor allem gilt das Interesse der strukturalen Analyse.

Der «symbolische», völlig zufällige Bezug zwischen Wort und Begriffsinhalt, bzw. Sinn, ist häufig anzutreffen, doch deckt er nicht alles; oft ist das Wort bei Constant nicht nur eine beliebig auswechselbare Chiffre, sondern ein mehr oder weniger transparentes Zeichen. Die brillante Unterhaltungsgabe, dank der Adolphe Ellénores Herz gewinnt, stellt sinnbildlich seinen Charakter dar und ist, wie auch seine Briefe, zugleich Bestandteil dieses Charakters. Im Gegensatz zur («symbolischen») Metapher spricht Todorov hier von einer «relation de l'indice» oder einer Synekdoche.

Worte müssen aber nicht unbedingt auf einen Sinn hin weisen. Sie können für sich selbst stehen und uns so ablenken, wie Adolphe selbst feststellt: «Also schwiegen wir beide über den einzigen Gedanken, der uns unablässig beschäftigte. Wir überhäuften uns mit Liebkosungen, wir sprachen von Liebe; aber wir sprachen von Liebe, aus Angst, uns anderes zu sagen.» Wie die Bilder im Barock verstellen die Worte den Raum: die not-wendige Begegnung kann (soll) nicht stattfinden. Das Verschweigen des Wesentlichen trägt jedoch indirekt bei zu seiner Offenbarung. Wer allzuleicht von Liebe spricht, zeigt dadurch, dass ihm diese nicht viel bedeutet, oder, wie im obigen Fall, dass sie bereits der Vergangenheit angehört.

Worte, geschriebene Sätze können sich verselbständigen: gerade dies ist ja ein Merkmal des «literarischen» Werks. Der Schriftsteller «schreibt den Wörtern nach» (Herbert Meier) und oft ändert er die ursprüngliche Absicht beim Schreiben, ja er verliert sie aus dem Auge. Das nicht in Worte gefasste, deswegen aber nicht weniger existierende Bewusstsein hat in einer auf die horizontalen Bezüge ausgerichteten Analyse keine Bedeutung.

Todorov entwickelt eine «Theorie des Zeichens». Er gelangt von den hier kurz skizzierten Überlegungen zu einem Schluss, der Ausgangspunkt für seine Theorie wird: «Ce à quoi Constant s'oppose est l'idée que les mots désignent les choses d'une manière adéquate, que les signes peuvent être fidèles à leurs designata.» Tatsächlich gibt es im *Adolphe* bald ungewollte, bald beabsichtigte und kurz darauf bereute Differenzen zwischen Gedanke und Wort: «Ich äusserte nur ungefähr, dass ich immer froh sein werde, sie glücklich zu wissen, und fügte dann hinzu, sie glücklich zu machen: Traurige Zweideutigkeiten, eine Sprache voller Hemmungen – ich seufzte, weil sie so dunkel war, und zitterte, sie deutlicher zu machen.»

Die Zweideutigkeit der Sprache stimmt Adolphe «traurig», und doch benützt er sie als Ausweg. Kann man daraus schliessen, dass Constant eine ein-deutige Sprache ganz ablehnt?

Es wäre auch auf den Einfluss der Zeit zu achten, die insgeheim den Gedanken verändert, bevor dieser geäussert wird. Darauf geht Todorov nicht ein.

Er gelangt zu einem Schluss, der Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt: «Les objets n'existent pas avant d'être nommés, ou en tous les cas ils ne restent pas les mêmes avant et après l'acte de dénomination.» Soll hier ein vorweggenommener Kompromiss zwischen der symbolistischen und der realistischen Auffassung angedeutet werden? Wird ein in der Philosophiegeschichte berühmt gewordener Streit im Bereich der Literaturtheorie neu ausgetragen werden?

Schaffen Worte Wirklichkeit?

Hätte Adolphe sich zu Beginn des Romans nicht durch seines Freundes Schilderung der Liebe beeindrucken lassen, so hätte sein Schicksal einen andern Lauf genommen. Kaum ist in ihm der Wunsch zum Spiel erwacht, verstrickt er sich in eine ausweglose Situation: «Ich erhitzte mich überdies an meiner eigenen Darstellung und fühlte am Ende etwas von der Leidenschaft, die ich mit aller Macht, die mir zu Gebote stand, auszudrücken versuchte.» Wer etwas ausspricht, beschränkt es, interpretiert, verfälscht. Und hier Todorovs Folgerung: «Vouloir décrire un état d'âme tel qu'il est, c'est en donner une description fausse, car après la description il ne sera plus ce qu'il était avant.» Ellénore verbietet Adolphe, von Liebe zu sprechen. Dies kann zwei Gründe haben: entweder fürchtet sie, Adolphes Leidenschaft schwinde, sobald er das Wort «Liebe» ausspreche, oder – was wahrscheinlicher ist, ihr graut vor dem eigenen Innern, das durch Adolphes Worte aufgewühlt würde. Warum aber muss Adolphe später die nicht mehr vorhandene Liebe mit den Worten «Zuneigung», «Freundschaft» und «Hingebung» tarnen?

Todorov kehrt seine erste «Regel» um: «Si une parole se prétend fausse, elle devient vraie.» Oft kann dieser Satz zutreffen, doch liegt dies weniger im Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit begründet als in des Erzählers besonders strukturiertem Bewusstsein. Benjamin Constant war Politiker, Diplomat, Spieler; wenn Adolphe sagt: «Fast nie ist jemand ganz ehrlich oder ganz falsch», so stimmt dies sicher mit der Auffassung Constants überein. Es scheint mir, gerade dadurch erfahre Todorovs Theorie die notwendige Relativierung.

Nach Todorov drückt das Wort bei Constant nicht in erster Linie aus, vor allem nicht adäquat, es strahlt aus, es wirkt, verpflichtet, bisweilen gegen den Willen des Sprechenden, der erschrickt, wenn man ihn «beim Wort» nimmt. Denken und Reden sind streng zu trennen, und innerhalb der sprachlichen Mitteilung ist es entscheidend,

ob sich ein Ich und ein Du gegenüberstehen, oder ob ein Fremder dazutritt. Todorov spricht von «persönlichen» und «unpersönlichen Worten»; zum «unpersönlichen» Wort ist eigentlich alle Literatur zu zählen ausser der lyrischen Dichtung, in der der Leser in die Sphäre des dichterischen Ichs aufgenommen wird.

Eine Äusserung in der ersten Person impliziert – von der genannten Ausnahme abgesehen – immer eine zweite Person, und sei dies, wie im Fall des inneren Monologs, auch nur ein anderes Ich. Die Begegnung des Ichs mit sich selbst (Narziss!) ist die Urform der für alle nicht rein lyrische Dichtung notwendigen Aufspaltung des Bewusstseins. Der Dritte, das Unpersönliche, die öffentliche Meinung verändern das, was sich zwischen zwei Subjekten abspielt und lassen das Ich im «wahren» Licht erscheinen.

Sobald Worte ausgesprochen, Sätze geschrieben sind, gehören sie zur Kategorie des «Unpersönlichen». Todorov übergeht das *cogito* des Schreibenden, das heisst das persönliche Bewusstsein, an dessen Existenz wohl nicht zu zweifeln ist, denn, wie Constant bemerkt, «was man nicht sagt, ist dennoch vorhanden, und alles, was vorhanden ist, ahnt man»! Statt *cogito ergo sum* liesse sich innerhalb der skizzierten Theorie des Zeichens höchstens sagen: *dicitur (ergo cogitatur)*. Die Verschiebung vom *sum* zum *dicitur* ist von grosser Tragweite, denn es verschwindet das strukturierende Subjekt. Die strukturale Analyse verläuft quer zur existentiellen; wo sich die beiden Bahnen kreuzen, entsteht eine grosse Helle: dort müsste die «ideale» Interpretation möglich sein.

Todorov verbindet die beiden oben angeführten Regeln zu einem Satz, der an Blanchot erinnert: «Les paroles ne signifient pas la présence des choses mais leur absence [...] La verbalisation change la nature des activités psychiques et en indique l'absence; elle ne change pas la nature des objets matériels mais fixe leur absence plutôt que leur présence. Die Sprache ist nach ihm bei Constant nichts anderes als ein «verschleiertes oder verschobenes Missverständnis».

Sprache und Verlangen

Ähnlich wie mit dem Wort verhält es sich nach Todorov in Constants Universum mit dem Verlangen. Dieses setzt stets eine Entfernung voraus; was gegenwärtig ist, wird weder «in Worte gefasst» noch verlangt. Jede Sehnsucht steigert sich proportional zu den auftauchenden Hindernissen; erfüllte Liebe tötet die Sehnsucht: «L'objet n'est pas le même suivant qu'il est absent ou présent; il n'existe pas indépendamment de la relation que nous avons avec lui.»

Sprache und Verlangen entsprechen sich: «L'une et l'autre aboutissent à l'impasse: celui de la communication, celui du bonheur. Les mots sont aux choses ce que le désir est à l'objet du désir.»

*

Manches ist bei Todorov überspitzt formuliert und nur dürftig mit Texten belegt; allzuschnell sucht er die Regel, das System. Natürlich sagt er nicht ausdrücklich, dass er von Constant aus eine allgemeine Theorie entwickeln will, doch ist ganz klar, dass der Aufsatz nicht nur als Kommentar zu Constants Werk geschrieben wurde. Hat Todorov zum Beispiel recht, wenn er behauptet: «A la base de toute littérature se retrouvent les mêmes, disons universaux sémantiques, très peu nombreux, mais dont les combinaisons et les transformations fournissent toute la variété des textes existants?» Eine gültige Theorie des Zeichens müsste auf breiterer Basis entwickelt werden; vor allem sollte sie auch philosophisch untermauert sein.

Hinweise

Mehr Konzentration auf das spezifisch Literarische fordert Todorov auch in einem neuen Aufsatz, in dem er von Albert Pauphilets *Etudes sur la Queste del Saint Graal* (Champion, Paris 1921) aus den Erzählstil der von Albert Béguin und Yves Bonnefoy herausgegebenen *Quête du Graal* (Seuil, Paris 1965) neu untersucht («Critique», März 1969). – Jacques Derrida setzt sich

in der gleichen Zeitschrift (Februar und März 1969) mit Philippe Sollers *Nombres* (Seuil, Paris 1968) auseinander: «La dissémination.» Ebenfalls zum Thema unserer Chronik gehört «La Folie de Saussure» («Critique», Januar 1969): Michel Deguy bespricht die von Jean Starobinski herausgegebenen «Anagrammes» des Genfer Linguisten (in *To Honor Roman Jakobson* – Essays on the occasion of his seventieth birthday, Mouton,) 1967.

*

Die *Nouvelle Revue Française* veröffentlichte unter anderem im Januar ein Gedicht von Saint-John Perse, im Februar einen Text von José Cabanis, im März einen Hommage à Jean Schlumberger (1877–1968). – *Preuves* brachte im Februar/März-Heft weitere Beiträge zum Thema der Studentenrevolte. – In *Esprit* finden wir im Februar drei Beiträge zum zweihundertsten Geburtstag Chateaubriands; im März wird die Auseinandersetzung mit der Enzyklika «Humanae Vitae» und mit dem Faschismus in Spanien weitergeführt.

Peter Grotzer

[1] Vgl. Der Streit um die «Nouvelle Critique». Eine Zwischenbilanz. «Schweizer Monatshefte», September 1967, und «Les Chemins actuels de la critique». Ergebnisse aus den Gesprächen von Cerisy-la-Salle. NZZ 12. November 1967. Eine ausgezeichnete Übersicht in italienischer Sprache von Franco Simone als Einleitung zu «Quatre conférences sur la ‹Nouvelle Critique›» (Georges Poulet, Jean Starobinski, Kurt Wais, René Girard). Società Editrice Internationale, Turin, 1968. – [2] Gérard Genette, «Figures», Editions du Seuil, Paris, 1966. – Jacques Derrida, «L'Ecriture et la différence». Ibid, 1967; «La Voix et le phénomène». P.U.F., Paris, 1967; «De la Grammatologie». Editions de Minuit, Paris, 1967. – [3] Vgl. «Qu'est-ce que le structuralisme»? von Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl. Editions du Seuil, Paris, 1968. Enthält folgende Aufsätze: Le structuralisme en linguistique. – Poétique. – Le structuralisme en anthropologie. – De la structure en psychanalyse, contribution à une théorie du manque. – La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme. Bei jedem Kapitel eine kurze Bibliographie der einschlägigen Fachliteratur. – Eine sehr gedrängte Übersicht gibt «Le Structuralisme» von Jean Piaget (Genf). Collection «Que sais-je?», P.U.F., Paris 1968. Bereits im 25. Tausend. Leicht verständlich geschrieben und übersichtlich ist «Comprendre le structuralisme» von J.-B. Fages. Privat, Paris, 1968. – [4] «Théorie de la littérature». Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Enthält Texte von R. Jakobson, B. Eikhenbaum, V. Chlovski, V. V. Vinogradov, J. Tynianov, O. Brik, B. Tomachevski, V. Propp. Editions du Seuil, Paris, 1965. – T. Todorov, «Littérature et Signification», Larousse, Paris, 1967; Id., Les catégories du récit littéraire. «Communications», Nr. 8, Editions du Seuil, Paris 1966. «Communications» ist die Zeitschrift des «Centre d'Etudes des Communications de masse de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes» in Paris, dem die meisten Genannten angeschlossen sind. Todorov arbeitet im Auftrag des «Centre National de la Recherche Scientifique». – [6] Vgl. Georges Poulet, «Benjamin Constant par lui-même». Editions du Seuil, Paris, 1968. – [7] Ich zitiere nach der Übersetzung von Max Hölzer im Insel-Verlag, Frankfurt a.M., 1963.

THEATER UND THESEN

Wer die Vorgänge auf dem Sprechtheater, die überregionales Aufsehen erregen, seit einer Reihe von Jahren verfolgt, muss zum Schluss kommen, dass oft die Thesen für wichtiger genommen werden als das Theater selbst. Man könnte auch sagen, das Theater, wie es die Promotoren dieser Entwicklung verstehen, sei völlig aufgegangen in Versuchen, sich seiner zu bedienen zu Zwecken des Protests, der «Bewusstseinsbildung» und der Kritik an der Gesellschaft. Nun sind das zwar Funktionen, die dem Schauspiel ohne Zweifel auch zukommen. Aber daraus abzuleiten, dass man es folglich darauf– und darauf allein – reduzieren müsse, ist ein Trugschluss, auf den erst die kühlen Rebellen des letzten Jahrzehnts gekommen sind. Dabei gäbe es in früherer und in neuerer Zeit der Beispiele genug, an denen man die Gefahren reiner Thesenillustration durch das Theater ablesen könnte. Sie sind bei Schiller sichtbar, aber auch bei Brecht. Das hindert indessen die Inszenatoren der Holzhammerdramatik

offenbar nicht, in bald einmal stereotyper Manier die bunte Wirklichkeit mit den grauen Fahnen der Ideologie zu verhängen.

Dass das mit Vorliebe bei Klassikerinszenierungen geschieht, darf nicht verwundern. Einmal reizt die allgemeine Anerkennung, die der Klassiker geniesst, den selbstbewussten Revolutionär zum Widerspruch. Er ist davon überzeugt, das Establishment zu treffen, wenn er Goethe oder Schiller demontiert und umfunktioniert. Der Protest, der im Namen der Traditionspflege oder der Werktreue gegen seine Inszenierung erhoben wird, ist ihm willkommene Bestätigung. Zum zweiten provoziert gerade der Umstand, dass Klassiker Bildungsgut, also auch Stoff des Lehrplans sind, die Regisseure zur Tat: Bildungsgut, so stellen sie pauschal fest, ist seiner Natur nach langweilig und muss, wenn es den Zuschauer im Theater aufs neue fesseln soll, gehörig verändert werden. Beispiele dafür sind auch in diesen Heften zur Sprache gekommen. Ich erinnere an die Aufführung des «Urfaust» in Hamburg, in der Karl Paryla den «Titanenkampf eines deutschen Geistes» gegen Voreingenommenheit, Verkommenheit und Verteufelung erkennen wollte, in der folglich nicht Studenten, sondern Kleinbürger in Auerbachs Keller von Mephisto genarrt wurden und im ganzen die thesenhafte Trockenheit eines Lehrstücks an Stelle der genialen dramatischen Dichtung stand. Im letzten Theaterbericht war von dem Versuch die Rede, den Stavros Doufexis in Nürnberg mit der Komödie «Die Vögel» von Aristophanes angestellt hat, auch hier mit Reduktionen auf politische Thesen. Die Zeitungen berichten von einer weiteren Aristophanes-Inszenierung, die Rolf Becker nach einer Bearbeitung von Claus Bremer in Bremen herausgebracht hat: «Die Frauenvolksversammlung» ist da zum Anlass genommen worden, revolutionstheoretische Argumentation, wie sie jedem studentischen Teach-in heute geläufig ist, auf die Bühne und in den Zuschauerraum zu bringen. Peter Stein hat in ebendemselben Bremer Theater am Goetheplatz, das eine eigene Methode zur Umfunktionierung klassischer Texte entwickelt hat, «Tasso» inszeniert. Goethe wird in dieser Inszenierung ironisiert, Tasso jedoch dargestellt als ein Opfer der Abhängigkeit, ein Terminus, der wiederum die Thesenhaftigkeit der Aufführung signalisieren soll.

Gemeinsam ist den hier genannten Klassikerinterpretationen, was in der Bremer Aristophanes-Bearbeitung einmal so formuliert ist: «Wir realisieren nicht, was die Institution von uns erwartet. Wir verweigern die Aufführung, weil wir uns nicht benutzen lassen wollen. Wir stellen dar, was die Institution Theater nicht von uns erwartet: unsere Kritik an der Institution Theater. Wir stellen dar, was der Zuschauer nicht von uns erwartet: unsere Kritik an den Zuschauern, die zu der Gesellschaft gehören, die die Institution Theater möglich macht. Wir stellen dar, dass wir nicht benutzbar sind.»

Der Leser wird mir zustimmen, wenn ich meine, einerseits benötigte man, um solches darzustellen, weder eine Komödie von Aristophanes noch den «Urfaust» oder sonst einen Klassiker, anderseits sei, was da als Zweck der Übung in mässigen Sätzen mitgeteilt wird, eine bejammernswürdige Quintessenz aus Werken, die ohne allen Zweifel längst in Vergessenheit gesunken wären, wenn sie nichts weiter als eben ein Anlass zur Demonstration wären. Der Irrtum, Gesellschaftskritik und Widerspruch gegen herrschende Mächte an und für sich, in geballter Ladung, seien das einzige, was uns die Klassiker noch interessant machen könne, ist so banal wie grassierend, und schlimmer noch als auf der Bühne geht es zuweilen in den Programmtexten zu, die den ratlosen Zuschauer vollends verwirren. Philipp Wolff-Windegg hat in Nummer 4 der «Schweizer Theater-Zeitung» unter dem baslerisch witzigen Titel «Steinenberg-Platt für Anfänger» ein paar Phrasen aus den Begleittexten zu Dürrenmatts «Play Strindberg» (auch dies die Umfunktionierung eines Klassikers) unter die Lupe genommen. Darunter findet sich eine, die mir symptomatisch scheint: «Der Spielcharakter, auf

den das Arrangement des ‚Totentanz' abzielt, beraubt das Originalstück seiner Monomanie, er nimmt ihm seine Gewaltsamkeit, er deckt seine Zwänge als durchschaubare Zwänge auf.» Streng genommen ist es ja wohl der Arrangeur, der das Originalstück beraubt, vielleicht nicht nur «seiner Monomanie», worunter man sich ohnehin wenig vorstellen kann. Und was für Zwänge sind das denn, die «durchschaubar» gemacht werden sollen? Wolff-Windegg meint mit Recht, erst jenseits der platten Durchschaubarkeit begännen die Dinge, interessant zu werden, und er fügt bei, das einfachste Mittel, etwas ein für alle Mal durchsichtig zu machen, sei, es kaputtzuschlagen. Jedes Kind wisse das.

Ich wende mich nicht gegen den Versuch, überlieferte Werke der Dramatik so zu spielen, dass jeder Gedanke an Bildungspflichten und Kulturpflege entfällt. Das Theater kann gar nichts anderes tun, als die Lebendigkeit dieser Werke auf die Probe zu stellen. Es darf sie nicht voraussetzen aus blosser Konvention. Aber das heisst noch lange nicht, dass sie gerade noch gut genug seien, verfügbaren Thesen als Vehikel zu dienen. Man verkennt die kritischen Fähigkeiten des Publikums, wenn man meint, den Holzhammer schwingen zu müssen. Und das Theater ist ein viel zu feiner Seismograph, als dass man uns seine Ausschläge mit breiten Filzstiften nachziehen müsste. Geistige und gesellschaftliche Veränderungen zeigt es an, lange bevor sie im Jargon der politischen Kunstgewerbler ihren Niederschlag finden.

Lorenzo

NOTIZEN

In Berlin wurde durch den Senat der Stadt gemeinsam mit dem Rat für Formgebung die Errichtung eines internationalen *Zentrums für industrielle Formgebung* beschlossen. Es soll – unter anderem – Mittelpunkt für den Gedankenaustausch zwischen Industrie, Kunst, Wissenschaft und Verbrauchern auf dem Gebiet der industriellen Gestaltung werden.

*

Die «Österreichische Musikzeitschrift» hat ihre Ausgabe vom März 1969 dem Schweizer Musikleben gewidmet. Bundesrat Hans Peter Tschudi höchstpersönlich schrieb die Einleitungsworte zu diesem Sonderheft, zu dem Andreas Briner, Charlotte König, Siegfried Hildenbrand, Rolf Pfluger, Fritz Muggler, Gerold Fierz, Peter Otto Schneider und andere Aufsätze zu den verschiedensten Aspekten des Schweizer Musiklebens beigesteuert haben. Ein Aufsatz von Ernest Ansermet, der sich mit dem Schaffen von Frank Martin befasst, gibt dem Heft als letzte musikliterarische Studie des verstorbenen Dirigenten einen ganz besonderen Wert.

*

Zwei junge Schweizer schwangen am «Internationalen Musikwettbewerb für Organisten», der von der «Chapelle musicale de Sainte-Marie-des-Serviteurs» in Bologna organisiert worden ist, obenaus. Monika Henning, eine in Wien wohnhafte Schweizerin, gewann den ersten, Jean-Claude Zehnder aus Frauenfeld den zweiten Preis.

*

Die neueste Ausgabe der Zeitschrift «Merkur» veröffentlicht einen Briefwechsel zwischen Ernst Robert Curtius und Max Rychner, der im Sommer 1925 einsetzt und sich — mit grossen Lücken — bis 1949 fortsetzt.