

du chef d'orchestre Silvestri, art dont beaucoup d'entre nous ont été les témoins. La principale qualité de cet art a été sans doute sa limpidité, sa transparence, de même que la lumière du soleil pénètre libre et pure dans les maisons à travers des vitres nettoyées; sinon il ne saurait y avoir une interprétation plus fidèle (directe) que celle dont la précision technique et stylistique se combine dans la vision expressive de l'artiste. Silvestri a été un pareil artiste, et le livre de Eugen Pricope nous le confirme.

La méthode monographique choisie par l'auteur poursuit l'évolution d'un artiste qui est arrivé tout seul, au bout de grands efforts, au pupitre de l'Athénée Roumain; la séparation rigide, et inutile, que nous avons souvent constatée dans les monographies des artistes («vie-œuvre»), est ici absente, et nous n'en ressentons aucunement le besoin. Les lectures de jeunesse, la nature psychique de l'artiste, les circonstances fortuites de son existence «faite de souffrance» se fondent dans l'histoire de la vie d'un homme qui jusqu'au bout fut conséquent avec soi-même.

En s'adressant en égale mesure aux spécialistes et au public musical, l'auteur du livre tient à la fluidité de la lecture: le côté anecdotique est subsumé à une solide documentation scientifique (d'historien, de critique, de chef-d'orchestre) et aux analyses d'interprétation, extrêmement précieuses par leur inédit et par leur rareté en tant que genre.

Constantin Silvestri, connu au public roumain surtout comme chef-d'orchestre, est présenté dans cette étude dans toute sa complexité, laquelle s'étend aussi à d'autres domaines musicaux auxquels il s'est consacré: composition, pédagogie (direction d'orchestre), pianistique. Le pianiste-improviseur qu'il était a souvent aidé le chef-d'orchestre à mieux expliquer ses intentions concernant un ouvrage ou un autre, surtout quand il s'agissait de «valeurs théorisées». Les annotations de l'auteur en marge des «leçons Silvestri» deviennent de véritables analyses d'interprétation: Brahms, Bach, Tchaïkovsky, Dvorak et d'autres sont soumis à de rigoureuses recherches dont la «transposition» littéraire est des plus suggestives. Nous espérons, néanmoins, apprendre davantage quant à la conception d'interprète de la musique d'Enesco, Silvestri ayant fait de considérables efforts pour le rendre connue au public roumain. *L'Œdipe* dirigé par Silvestri, par exemple, fut non seulement une pierre de touche pour tester la maturité de notre public, mais aussi un modèle de référence pour les reprises ultérieures. En quoi consistait «le mystère» de l'affirmation de cet art accompli? Nous aurions de même

souhaité une évocation de «compositeur Silvestri», dans une exposition tout aussi pertinente que celle qui le définit en tant que chef-d'orchestre.

Nous avons noté ces observations tout en sachant qu'il est prématué d'exiger à une première étude de proportions plus importantes, comme c'est le cas du présent ouvrage, d'épuiser toutes les informations que nous aurions souhaitées. Des études ultérieures, croyons-nous, viendront s'ajouter à ce livre écrit avec compréhension, avec compétence et force suggestive.

Lucia-Monica Alexandrescu

IOANA MĂRGINEANU, *Frank Wedekind, un precursor*, Univers-Verlag, Bukarest, 1976, 324 S.

Die moderne, neuere Literaturwissenschaft erweist, unter anderem, in ihrer großen Mannigfaltigkeit, inmitten der Verschiedenheit aller Richtungen, die sie umschließt, eine ständige Bemühung, die Fäden, die uns an Vergangenheit und Tradition binden, zu entdecken und aus ihr gemäßer Sicht, zu deuten; es ist die Suche nach den Wurzeln und nach der Dauerhaftigkeit, nach jenem immer bleibenden Gerüst, das Vertrauen zum Menschen und zu seinem Schaffen verleiht. Es ist die Rede von jener Beschäftigung, erfrischte, wissenschaftlich geprägte Neudeutungen früherer Werke zur Geltung zu bringen, wertvolle Ideen und bedeutende künstlerische Mittel als kostbare Reserven der Weiterentwicklung zu betrachten.

Dieser Beschäftigung ist auch die Tatsache zu verdanken, daß nicht wenigen der früher umstrittenen und manchmal sogar vernachlässigten oder tendenziös gedeuteten Autoren erst jetzt wieder Gerechtigkeit zuteil wird. Darunter befindet sich auch Frank Wedekind (1864–1918), derjenige Dramatiker, Schriftsteller, Lyriker, glänzende Schauspieler und Chansonsänger, der ein Leben lang um Anerkennung ringen mußte und für welchen das Interesse der Öffentlichkeit erst nach seinem Tode wach wurde. Es ist vielleicht einleuchtend, wenn wir nur einige Daten der Literaturwissenschaft aufzählen, um sie dann von selbst sprechen zu lassen: 1900, als von Wedekind *Frühlings Erwachen, Erdgeist*, die Erzählungen *Die Fürstin Russalka, Der Liebestrank, Die junge Welt* bereits vorlagen, kannte Richard M. Meyers *Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts* noch nicht einmal seinen Namen, obwohl sie sonst jeden kleinen Autor erwähnte. Der erste, der von ihm und für ihn sprach, war im Jahre 1902

Moeller van den Bruck in seiner modernen Literaturgeschichte. Erst 1920–1921 erschien, verfaßt in drei Bänden von Artur Kutscher, die große *Wedekind-Biographie*; ihm hat die Nachwelt auch die Veröffentlichung seiner Briefe zu verdanken.

Das Buch *Frank Wedekind, ein Vorläufer*, das im Jahre 1976 im Univers-Verlag Bukarest unter der Unterschrift von Ioana Mărgineanu erschienen ist, als Auszug einer viel umfassenderen Doktorarbeit, schreibt sich als schönes Gelingen in diese Tendenz der Literaturwissenschaft ein. Im Titel schon, programmatisch, deutet die Autorin auf die Zielsetzung ihrer Schrift. Es geht ihr in erster Linie um die Bestimmung der Vielfältigkeit, der Vielschichtigkeit eines „Vorläufers der Moderne“, was in der thematisch eingegliederten Arbeit sich in neun Kapiteln verwirklicht: „Porträt im Mosaik“, „Kinder und Narren“, „Zirkus und Pantomime“, „Mythos und Ikonoklastie oder Eros und Thanatos“, „Das Abenteuer“, „Der Einakter oder die Tragikomödie des Künstlers“, „Das Antlitz im Spiegel“, „Wedekindsrezeption in Rumänien“, „Abgrenzungen, Verkettungen, Verhältnisse und Beziehungen“. Die Arbeit wird noch, außer dem reichen Literaturnachweis, von einer chronologischen Auswahl der bedeutendsten Aufführungen Wedekinds Stücke ab 1898 bis 1975 ergänzt.

Wie aus den aufgezählten Kapitelstiteln leicht zu vernehmen ist, ist die Studie von Ioana Mărgineanu keine gewöhnliche Monographie oder besser gesagt, keine Monographie im älteren Sinne des Wortes; es ist keine chronologische Darstellung des Lebens und Werkes Frank Wedekinds, sondern vielmehr ein gelungener Versuch, dem Leser die Hauptbeschäftigungen und Kennzeichen eines Künstlers hohen Ranges zu verdeutlichen und ihn seinem Gewissen, seinem Denken und seiner Seele, näher zu bringen. Nach einem Überblick, der sehr eng den Menschen Wedekind mit seinem Werk verbindet, mit Hilfe eines „Querschnittes“ durch Briefe und Tagebücher wird themenweise die ganze Dramaturgie Wedekinds analysiert, nicht nur mit gutem Kennen, sondern auch mit Scharfsinn und Feingefühl. In dieser Art und Weise wird uns eine besonders interessante Demonstration vor Augen geführt, von der „Brücke“ und „Quelle“, die gleichzeitig Wedekinds Schaffen, für uns heute, in historischer Rückperspektive bedeuten kann. Eine Brücke über Zeiten, Strömungen und Schulen, von der Bewegung „Sturm und Drang“ und der Romantik durch Ibsen und Strindberg zum Expressio-

nismus und Surrealismus bis in die Gegenwartsdramatik; eine „Quelle“ für die moderne Theaterbewegung und für nicht wenige wichtige zeitgenössische Dichter, die sein Werk kennlernten.

Ioana Mărgineanu bestimmt für Frank Wedekinds Schreibweise eine realistische Grundlage mit starker Abneigung gegen den Naturalismus („Los vom Naturalismus!“) und mit großer Neigung zum Psychologischen und Phantastischen; eine für Wedekind typische, ihm eigene Verflechtung an Sozialkritik und „Moralpathetik“. Die Linien, die zur Gegenwartsdramatik führen, laufen durch Wedekinds Werk — laut der Beweisführung der Autorin — wie durch eine Schaltstelle. Motive und Gestalten in ihrem Bestehen und immer Anderswerden, in der Art, sich immer anders der Welt zu „zeigen“, werden verfolgt, von Grabbe, Lenz, Büchner — andere „Einzelgänger“ der Literaturgeschichte die man in eine sehr genau abgegrenzte Stil- oder Schulrichtung, nur indem man sie mißdeutet und verarmt, zwingen kann — bis Schnitzler, G. Kaiser, Sternheim, Brecht (der frühe), Dürrenmatt, Handke usw. Die Forschung überschreitet die Grenzen der dramatischen Literatur wie auch diejenigen der deutschen Literaturgeschichte. Vergleiche und Absonderungen werden auch mit großen Schriftstellern wie Th. Mann, H. Broch, und Musil gestellt, das weite Feld der Weltliteratur wird angeschnitten; wir erwähnten schon Ibsen und Strindberg und die Aufzählung kann mit Jarry, Apollinaire, Albert Camus, Michel de Ghelderode, William Saroyan, Nathalie Sarraute usw. weitergeführt werden.

Die ganze Arbeit zeugt, trotz eingehender und breiter Fachliteraturforschung von einem klaren, persönlichen Standpunkt. So zum Beispiel bringt das Kapitel „Der Einakter oder die Tragikomödie des Künstlers“ Gedanken und wertvolle künstlerische Mittel zum Vorschein, die von anderen Studien wenig oder gar nicht hervorgehoben wurden. „Wedekinds Rezeption in Rumänien“ stellt auch einen besonders wichtigen Beitrag dar, einen wissenschaftlich begründeten Beweis, daß die rumänische Kultur immer die Gabe und die notwendige „Aufgeschlossenheit“ zur Weltliteratur besaß.

Die Abhandlung *Frank Wedekind, ein Vorläufer* bereichert durch wissenschaftliche Haltung und kühne, moderne Deutung die Literatur um Wedekind und erweckt, von neuem, das Interesse der Literaten und besonders der Theatertleute für das Werk eines der „Väter der Moderne“, den wir mit gutem Wissen und

Gewissen, aus vielen Gründen, auch als Zeitgenosse betrachten dürfen.

Adriana Hass

D. I. SUCHIANU, CONSTANTIN POPESCU,  
*Shakespeare pe ecran*, Bucureşti, Ed. Meridiane,  
1976, 267 pp. + ill.

*Shakespeare pe ecran* (*Shakespeare à l'écran*) représente le troisième volume d'une série inaugurée il y a quelques années par le doyen des critiques roumains de film, D. I. Suchianu, avec la collaboration de l'historien du cinéma Constantin Popescu. Concus sous la forme d'«anthologies affectives» — tel que très plastiquement avait caractérisé Charles Ford le premier *opus* des deux auteurs — , les livres de D. I Suchianu et C. Popescu contiennent chacun de pertinentes analyses d'œuvres de référence du cinéma universel.

À la différence des précédents — *Filme de neuitat* (Films inoubliables) et *Metamorfoze cinematografice* (Métamorphoses cinématographiques) et du titre ultérieur — *Drumuri, destine, climate* (Chemins, destinées, climats) comprenant des études sur les films les plus divers comme genres et catégories, *Shakespeare pe ecran* cerne une sphère manifestement plus restreinte, celle des transpositions de grand prestige à l'écran des œuvres shakespeariennes; comme d'habitude, les chroniques des films (sauf deux ou trois) sont écrites par Suchianu, alors que le «dossier» comprenant des données sur la genèse et l'historique des diverses pellicules est dû à C. Popescu.

Cette fois encore le goût et les préférences des deux auteurs, leur «affectivité» constituent les bases à partir desquelles le choix est fait, au risque de préférer certains films au détriment d'autres d'une valeur égale sinon supérieure. On se trouve ainsi devant d'amples analyses relatives à plusieurs films portant à l'écran *Roméo et Juliette* (George Cukor, 1936, Renato Castelani, 1954, Franco Zefirelli, 1968) ou à des films moins connus et appréciés comme *La Nuit des rois* (Ian Frid, 1955) ou *Comme il vous plaira* (Paul Czinner, 1935); par contre, il n'existe que de sommaires références filmographiques sur des réalisations comme *Le trône ensanglanté* (Akira Kurosawa, 1957), *Hamlet* (Tony Richardson, 1969), *Le Roi Lear* (Peter

Brook, 1970), *Macbeth* (Roman Polanski, 1971) ou autres de même envergure.

«Il se peut qu'aucun des autres arts — peinture, musique, ballet — n'ait autant d'affinités avec le théâtre de Shakespeare que l'art du film, qui a prouvé non seulement qu'il s'entend à l'assimiler mais à la rigueur qu'il sait atténuer certains de ses manques techniques ou matériels, qu'il sait prolonger sa ligne poétique, prêter vie à tant d'élément que le dramaturge n'a fait que suggérer». Ce sont là les paroles des auteurs dans l'introduction au présent volume. C'est, de plus, une conviction devenue profession de foi et qui se fait sentir le long de l'ouvrage; des qualités unanimement reconnues de certaines réalisations shakespeariennes à l'écran ou — aspect d'autant plus intéressant du livre — telles autres vertus filmiques encore non relevées par les théoriciens du septième art sont mises en évidence par les auteurs avec clarté et passion.

Dans son style à ne pas confondre, D. I. Suchianu redécouvre aux spectateurs d'aujourd'hui le charme de quelques pellicules d'autrefois comme *La Mégère apprivoisée* — premier film shakespearien sonore tourné par Sam Taylor en 1929 — ou *Le Songe d'une nuit d'été*, la retentissante réalisation de 1935 du couple Reinhardt-Dieterle. Pour cette dernière pièce de même que pour d'autres films shakespeariens de prestige (tels ceux signés par Laurence Olivier et Orson Welles dont l'œuvre cinématographique inspirée des pièces du grand Will a été entièrement analysée), C. Popescu établit de minutieux «dossiers», accumulant avec zèle de nombreux arguments pour et contre en mesure d'offrir une image d'ensemble éloquente sur les films dont le livre s'occupe.

Un chapitre particulièrement intéressant est celui des films qui «s'inspirent» de Shakespeare, autrement dit de «climat» shakespearien, parmi lesquels les auteurs choisissent *Gentleman après minuit* (Archie Mayo, 1937), *Roméo, Juliette et les ténèbres* (Jiri Weiss, 1960), *Lady Macbeth de Sibérie* (Andrzej Wajda, 1961), *West-Side Story* (Robert Wise, 1961). «Ce serait un des aspects de la mise à l'écran de Shakespeare» affirme Suchianu. «Il se peut fort bien qu'un auteur de films compose une histoire qui n'a jamais été écrite par Shakespeare mais qui, par sa structure ou son thème soit très shakespearienne. En faire un film signifierait encore «mettre à l'écran» Shakespeare („faire du Shakes-