

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **48 (1968-1969)**

Heft 12

PDF erstellt am: **07.07.2024**

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

«TURANDOT» VON BERT BRECHT

Auf Max Frisch geht die Feststellung zurück, Brecht habe bereits die «durchschlagende Wirkungslosigkeit» eines Klassikers. Das Wort gehört in die Auseinandersetzung um Engagement und Wirkung der Literatur, und es umreisst einen Tatbestand, der nicht zu leugnen ist. «Mutter Courage» oder «Der gute Mensch von Sezuan», «Der kaukasische Kreidekreis» oder der «Puntila» sind ins Repertoire aufgenommen. Das Publikum beklatscht die Schauspieler in ihren grossen Rollen und bewundert die Kraft der Sprache, die szenische Phantasie, mit einem Wort die Kunst des Dramatikers. Dass es aus den Stücken politische Konsequenzen ziehe, ist nicht zu beobachten, womit nicht etwa gesagt sein soll, dass die Beispiele auf der Bühne ohne jede Folge im Leben des Zuschauers bleiben. Aber soviel ist unbestreitbar: gerade die Vieldeutigkeit und der Reichtum an möglichen Bezügen und Perspektiven in Brechts Werk sind es, die sich den gesellschaftspolitischen Thesen gegenüber als stärker erweisen.

Die späte Uraufführung des Stücks «*Turandot oder der Kongress der Weisswäscher*», die am 5. Februar im *Schauspielhaus Zürich* stattfand, bietet willkommene Gelegenheit, die Diskussion um Brecht auf einer neuen Stufe weiterzuführen, und dies um so mehr, als dem Regieteam *Benno Besson* und *Horst Sagert* (der Bühnenbildner ergänzt den Regisseur auf eine geradezu ideale Weise) eine Aufführung gelungen ist, die ganz im Gegensatz zu einer starren Brecht-Interpretation neue Seiten dieses dramatischen Werks aufzeigt. Zu Lebzeiten des Dichters wurden die Bilder und Szenen, die in den Komplex des Tui-Romans, der Tui-Geschichten und des Buches *Me-ti* gehören, auf der Bühne nicht erprobt. Über die Gründe dafür kann man nur rätseln, auch über die, die bisher die Inhaber der

Aufführungsrechte bewogen haben, auf eine Aufführung zu verzichten. Sind es politische Gründe? Im Druck ist das Werk seit einiger Zeit schon zugänglich, und der Eindruck, der sich bei der Lektüre ergibt, ist nicht durchaus positiv. Eine zum Teil naive, zum Teil grobschlächtige Argumentation macht sich darin breit. Einerseits haben wir es mit einer nur wenig verschlüsselten Version des Untergangs der Weimarer Republik und der Machtübernahme durch Hitler zu tun, andererseits wird – etwa in der Gestalt des alten Bauern Sen – die Hoffnung auf eine glücklichere Zukunft folgendermassen ausgesprochen: «Da ist freilich der Kai Ho, hier habe ich sein Büchlein. Ich weiss von ihm bisher nur, dass die Dummköpfe ihn einen Dummkopf, und die Schwindler ihn einen Schwindler nennen. Aber wo er war und gedacht hat, sind grosse Felder mit Reis und Baumwolle, und die Leute anscheinend froh. Wenn die Leute froh sind, wenn einer gedacht hat, Eh Feh, muss er gut gedacht haben, das ist das Zeichen.» Und indem er das Büchlein des Kai Ho schwingt, setzt Sen hinzu: «Wir werden alle grosse Felder haben und also alle grosse Studien betreiben können. Und wie wir die Felder bekommen, steht hier.»

In einer Notiz zum Stück schreibt Brecht, er habe, nachdem er im «*Leben des Galilei*» den heraufdämmernden Morgen der Vernunft geschildert habe, ihren Abend zeigen wollen. Der Kaiser von China ist durch die Machenschaften seines Bruders Jau Jel im Besitz der gesamten Baumwollernte. Die Kleidermacher und die Kleiderlosen werden unruhig, der Revolutionär Kai Ho predigt den Aufruhr und herrscht bereits über einen Teil des Reiches. Ein grosser Kongress der Tuis soll das Regime aus der Verlegenheit retten. Das einsilbige Wort Tui ist gebildet aus

den Anfangsbuchstaben von Telekt-uellen, einem Anagramm für die Intellektuellen, die über das gesamte Wissen der Epoche verfügen und sich den Herrschenden verkauft haben. Sie erklären alles, begründen alles und finden für alles eine bestechende Formulierung, sofern man sie dafür bezahlt. Ihr Kongress hat die Aufgabe, den Kaiser und seinen Hof weiss zu waschen. Ihr Ehrgeiz wird mächtig angestachelt durch den Preis, der dem Sieger winkt: die Prinzessin Turandot will den Tui heiraten, der am besten lügt und die wahren Hintergründe der Not hinter persilweissen Draperien aus Worten am besten verbirgt. Die Tuis sind demnach die «Kopflanger» der Unterdrücker, die schäbigen Vermieter des Intellekts. Dabei verkennen sie ihre eigene Lage. Denn wenn sie schlecht lügen oder wenn sie die Wahrheit durchschimmern lassen, haben sie ihr Leben verwirkt und werden enthauptet. Wirksameren Schutz vermag dem Kaiser der Strassenräuber Gogher Gogh zu verschaffen. Er ergreift die Macht und verbindet sich mit der Prinzessin. Der Gangster und der kaiserliche Hof vereinigen sich im Kampf gegen das Volk. Unschwer erkennt man im Strassenräuber Hitler, im listig inszenierten Brand der Lagerhäuser den Reichstagsbrand, in der Bande Goghs die treu ergebene Schutztruppe des Führers. Die Satire auf die Tuis ist in dieser Weise verbunden mit zeitgeschichtlichen Anspielungen. Vermutlich sind es die Brüche zwischen diesen Teilen und der unterschiedliche Grad der Umsetzung dieser heterogenen Elemente in eine grosse Parabel, die Brecht über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg beschäftigt haben. Eindrücklich ist die einfache, gestisch wirkungsvolle Sprache, eindrücklich manche Einzelheit. Aber dem Wagnis, diesen szenischen Komplex auf die Bühne zu bringen, galt meine Skepsis bis zum Abend der Uraufführung. Die Tuis, so überlegt sich der kritische Leser, sind gewiss zuweilen die Handlanger der Mächtigen; aber sie sind es in den sozialistischen Staaten beileibe nicht weniger als in andern. Und häufiger noch sind sie die Stifter heilsamer Unruhe,

nicht Weisswäscher, sondern kritische Wächter, die aufdecken, was nicht sauber ist. Beispiele dafür bieten sich in beliebiger Zahl aus Geschichte und Gegenwart. Stimmt demnach schon die Prämisse der Fabel nicht, so ist vollends der Mythos von Kai Ho und seinem Büchlein im Lichte offenkundiger Tatsachen nicht zu halten. Dass dergleichen Simplifikationen auf der Bühne noch möglich seien, muss vorweg bezweifelt werden.

Bessons Inszenierung hat die Bedenken zum Teil zerstreut. Nicht dass er die politische Lehre, die Brecht vertritt, im geringsten abgeschwächt hätte. Er geht im Gegenteil schnurstracks darauf aus, die bösen Baumwollschieber und Spekulanten auf dem Thron zu brandmarken, die Tuis in all ihrer Erbärmlichkeit und Käuflichkeit blosszustellen und die Opfer ihre Hoffnung auf Kai Hos Büchlein setzen zu lassen. Indem er die Naivität dieser Anlage nicht etwa überspielt, sondern im Gegenteil noch unterstreicht, hebt er das Ganze auf eine Ebene, auf der es leicht, spielerisch, ja geistreich und reizvoll wirkt. Er hat offenbar keine Angst, mit durchaus Brechtschen Mitteln des Zeigens und des Verfremdens Theater zu machen, das in die Nähe des Aristophanes oder Nestroys rückt. Die Bühne ist ganz weiss ausgeschlagen; mit leuchtend weissen Vorhängen ist abgedeckt, was zuweilen dahinter doch sichtbar wird: die schmutzige, zerschlissene Wirklichkeit dieses Reiches, in dem die Tuis und der korrupte Kaiser herrschen. Die alexandrinische Kultur ist durch viel Papier und durch Schriftbänder und Tafeln aufs köstlichste persifliert. Eine ganz vorzügliche Bühnenmusik hat der in Zürich ansässige *Yehoshua Lakner* geschaffen, prägnant in den Songs, originell in der Instrumentierung und vollkommen sich einfügend in den Grundcharakter dieser Inszenierung, die bei aller Perfektion immer etwas von Improvisation an sich hat. Bessons Regiekunst offenbart sich gerade darin, wie sich hier Präzision und Logik in der Grundkonzeption mit spontaner Spiellaune verbinden. Haargenau ist der Bühnenbildner auf diesen Grundzug einge-

gangen, indem er mit Latten und Tüchern gleichsam spielt. Unter seiner Hand verwandelt sich selbst das schäbigste Material in Maskerade, in Theater, in Schaustellung und Spiel. Die Tuis sind, ihrer Aufgabe als «Weisswäscher» gemäss, wie Köche kostümiert, zur besseren Übersicht ausserdem mit grossen Druckbuchstaben auf dem hohen Hut mit Namen kenntlich gemacht. Sie haben mehlig-weisse Gesichter und rote Bäcklein. Aus dem konsequent durchgeführten Konzept blühen köstliche Einzelzenen auf. Ich nenne nur die Nummer des jungen Tui-Kandidaten, der unter Aufsicht eines Lehrers über das Thema sprechen soll, warum Kai Ho unrecht habe. Über ihm schwebt ein Brotkorb, und wenn er etwas Falsches sagt, zieht der Lehrer den Korb an einer Schnur höher. Sagt er das Richtige, kommt ihm der Brotkorb näher. Ich müsste zahlreiche Einzelheiten dieser Art aufzählen, um den künstlerischen Reiz, die pralle szenische Präsenz und die kabarettistische Heiterkeit der Aufführung zu illustrieren.

Das Verzeichnis der Mitwirkenden nennt gegen sechzig Rollenträger. Sie einzeln auch nur zu nennen, geschweige denn ihre Leistung zu würdigen, ist ganz und gar unmöglich. Aber was ich über den Charakter der Inszenierung gesagt habe, findet im Zusammenspiel des grossen Ensembles seinen absoluten Höhepunkt. Man spürt als Zuschauer die produktive Atmosphäre, die von der Spielanlage ausgeht, man spürt die elektrisierende Wirkung einer zielsicheren Präsentation des schwierigen Werks. Hier seien, stellvertretend für die ganze Schar vorzüglicher Schauspieler und Statisten, die Protagonisten genannt: Erla Prollius als sinnliche, grausame Turandot, Erwin Parker als Kaiser, Peter Ehrlich – in einer herrlichen Mischung aus Parodie und Ernst – als Gogher Gogh und – eine ganz ausgezeichnete Leistung – Otto Mächtlinger als Sen.

Die Uraufführung eines nachgelassenen Stücks von Bertolt Brecht, dreizehn Jahre nach seinem Tod, ist – auch wenn es sich nicht um ein restlos gelungenes Werk

handelt – ein Theaterereignis von ausserordentlichem Rang. Dass das Zürcher Schauspielhaus dieses Stück aus der Taufe heben durfte, setzt die stolze Reihe der Brecht-Uraufführungen in diesem Hause würdig fort. Aber was mehr ist: Benno Bessons Inszenierung, seit November 1968 in einer alle hiezulande üblichen Massstäbe übersteigenden Probenzeit erarbeitet, eröffnet neue Möglichkeiten der Brecht-Interpretation. Sie weist in die Richtung auf Volkstheater, auf aristophanische und satirische Ausdeutung.

In einer 1926 erschienenen «Ovation für Shaw» hat Brecht erklärt, es sei klar, dass unter dem Arbeitsgerät eines ehrlichen Mannes auf keinen Fall ein so wichtiges Utensil wie die Reklametrommel fehlen dürfe. Dabei kommt er auch auf den Shawschen Terror zu sprechen, der die Leute einschüchtere. In noch höherem Masse ist es Brecht und seinen Jüngern gelungen, solchen Terror auszuüben. Wie er gelesen, wie er gespielt und verstanden werden müsse, hat er selbst unermüdlich dekretiert. Er liess es zu, dass sich um ihn eine Schar von Orthodoxen zusammenschloss, und allmählich erhob sich um sein Werk eine Art von Schutzwall mit einem einzigen, bewachten Zugang. Im zweiten Jahrzehnt nach seinem Tod ist es an der Zeit, die Diskussion um sein Theater offener zu führen. Bessons Inszenierung der «Turandot» wirkt in ihrer heiteren, leichten, Klarheit mit Improvisation verbindenden Struktur wie eine Befreiung, und sie ist um so wichtiger, als es einer der begabtesten und selbständigsten von Brechts Jüngern ist, der sie geschaffen hat.

Eine letzte Überlegung drängt sich auf. Was geschähe, wenn diese Inszenierung in Ostdeutschland geschaffen worden wäre? Was, wenn sie eben jetzt in Prag über die Bretter ginge? Die Satire auf die Intellektuellen, die für alles eine Formulierung finden und unermüdlich Weisswäscherdienste leisten, fände da zweifellos eine je unterschiedliche Deutung, in keinem Fall aber die, die Brecht selbst im Auge hatte. Zwar besteht nicht der geringste Zweifel darüber, dass er mit seinem Turandot-

Stück den Kapitalismus verhöhnen und den Kommunismus, das Büchlein des Kai Ho, als Weg in die Zukunft darstellen wollte. Wenn dieses Stück auf dem Theater eine Chance hat – ich halte sie trotz der

interessanten Inszenierung Bessons nicht für sehr gross –, so liegt sie in seiner Vieldeutigkeit, und die ist, gemessen an einer «Mutter Courage» oder am «Kaukasischen Kreidekreis», doch eher beschränkt.

Lorenzo

NEUES MUSIKTHEATER

«Votre Faust» an der Piccola Scala Mailand

«Votre Faust» haben der französische Romancier und Essayist *Michel Butor* und der belgische Musiker und Komponist *Henri Pousseur* im Lauf von mehr als sechs Jahren zusammengetragen. Zusammengetragen: nicht umsonst nennt sich das Spektakel eine «Fantaisie variable genre opéra» – literarische und musikalische Materialien sind zu dieser «Opéra mobile» eigentlich akkumuliert worden. Ein internationales Mailänder Uraufführungspublikum bekam also (am 15. Januar 1969) in der Piccola Scala nicht ein «Werk» zu Gesicht und Gehör, sondern Material, Entwürfe, Skizzen, Bruchstücke, die bei jeder Aufführung – oder besser: bei jeder Beschäftigung damit – neue Konstellationen ergeben. Was und wie daraus zusammengefügt wird, hängt – ausser von den Interpreten: fünf Schauspieler, vier Sänger und ein zwölköpfiges, auf der Bühne postiertes und am Uraufführungsabend vom Komponisten geleitetes Instrumentalensemble – auch von der Mitwirkung des Publikums ab. Der Zug zum Happening lag während der beinahe dreieinhalbstündigen Uraufführung über, um und in Bühne, Parkett und Rängen.

Doch wer Butors Entwicklung der letzten Jahre verfolgt hat, mochte dabei nichts anderes erwarten als eine Collage. Entstanden ist «offene Form», aber stets mit rückwärtigem Blick. Zitat reiht sich an Zitat, Reminiszenz an Reminiszenz. Da sind – Butor hat mehr als sechzig Versio-

nen des Faust-Motivs in europäischer Literatur und Musik aufgespürt – Marlowe, Goethe, Gérard de Nerval, Thomas Mann, ein Sonett von Petrarca, Verse von Gongora. Da werden Gounod, Berlioz, Liszt einmontiert. Weil die Autoren aber schon am Zitieren sind, mögen ebenso umstandslos Verdi, Wagner, Offenbach, Stravinskys «Geschichte vom Soldaten», Bergs «Wozzeck» heraufbeschworen werden. Faust ist offenbar allüberall. Auch in den Projektionen, welche neben Städte- und Landschaftsbildern auch einen Rembrandt und Delacroix verwerten.

Gleichwohl stützt sich dieses Wort-Ton-Bild-Spektakel – zumindest im ersten Teil – auf eine fassbare Handlung: eben – mit der Anspielung auf Valéry's «Mon Faust» – eine Faust-Handlung. Da ist Henri, ein junger Komponist, der sich zu Beginn des Abends eben zu einem Vortrag über die Schwierigkeit des heutigen Komponierens anschickt. Doch der Theaterdirektor unterbricht ihn und schlägt ihm vor, für ihn eine Oper zu schreiben, eine Faust-Oper. Dafür hat er unbeschränkte Zeit, die besten Interpreten und Geld nach Wunsch zur Verfügung. Der Pakt zwischen Faust und Mephisto ist somit geschlossen. Also begegnet Henri auch seinem Gretchen: es ist Maggy, eine Kellnerin im Kabarett neben der Kirche. Wie es ihre Aufgabe als Gegenspielerin des Teufels will, versucht sie Henri von seinem Opernweg abzuhalten. In diesem Moment aber delegiert der

Mime-Mäzen-Mephisto seine Macht ans Publikum: es hat nun jeweils – genau: fünfmal – zu entscheiden, wie es weitergehen soll.

Erstmals wird es am Schluss des ersten Teils vom Theaterdirektor aufgefordert, zu wählen – mit Hilfe von grünen und roten Kartonmachekugeln, die im Auditorium verteilt, eingesammelt und von irgend jemand auf der Bühne gewogen werden –, ob Henri mit Maggy oder mit deren Schwester Greta auf dem Jahrmarkt zu einem Marionettenspiel – das übrigens ein «Kleiner Faust» sein wird – gehen soll. Das Publikum des Uraufführungsabends entschied sich für Maggy; doch gleichgültig, wenn es anders gewählt hätte, denn für beide Rollen war die gleiche Schauspielerin vorgesehen.

Überhaupt: obwohl das Publikum noch viermal zu bestimmen hatte – der Schluss stand von vornherein fest, dass der Komponist nie seine Faust-Oper beenden wird. Das Ziel war fixiert, nur die Wege dorthin blieben beliebig. Doch gezügelte Aleatorik erinnert an den korrigierten Zufall. Die Handlung hielt nicht, was das Material eigentlich versprochen hatte. Weil die Mobilität der Autoren offenbar zum Chaos zu entgleiten drohte, kamen sie diesem zuvor und visierten das an, was sie am meisten vermeiden wollten: das Opus, etwas Geschaffenes. Subtiler Kunstverstand und raffinierte Beziehungen zeichnen denn die Autoren als Artisten auf Höchstniveau aus, die Wissen und Spürsinn des Kenners und Eingeweihten zu kitzeln vermögen, den – mehr oder weniger – naiven Theaterbesucher aber auf die Dauer langweilen.

So war es denn auch bezeichnend, dass das Publikum da, wo es – wenigstens intermediär – Theaterschicksal hätte spielen können, zusehends – und daran war sicherlich nicht nur die französische Originalversion schuld – dem Gaudi verfiel. Was die Bühne an Spannung, Überraschung und auch an Amüsement versagte, trug sich mit zunehmender Stunde im Parkett und auf den Rängen zu. Entrüstete «Bastas» wechselten mit höhnischen «Bravos».

Fragen zwischen den Akteuren wurden schlagfertig-maliziös aus dem Publikum beantwortet. Da war die Beweglichkeit der Zuschauer derjenigen der Akteure empfindlich voraus, denn diese spielten jeweils weiter, als wären sie klassische Dramenfiguren.

Zudem: in der Realisation wurden, vor allem mit vorrückendem Abend, auch technische Mängel offenbar. Da war zwar Jean Topart als während des ganzen Abends gleichermassen grossartig betulich-schleimiger Theaterdirektor. Da war das virtuospielerische Vokalquartett, aus dem Basia Retchitzka mit girlandenhaften Koloraturen und Jules Bastins voluminös-illustrierender Bass hervorragten. Aber da gab es auch wackelnde Projektionen, verspätete Scheinwerfer, surrende Lautsprecher und verpatzte Choreographien, überall dort, wo letzte Präzision und subtilste Promptheit unumgänglich gewesen wären, um die Schnittlinien zwischen wörtlichem Zitat und überdrehter Ironie aufleuchten zu lassen. Zweifellos sind da Georgia Benamo und Roger Mollien als Regisseure in Zeitnot geraten, um ihre Intentionen mit Martial Raysses Ausstattung übereinstimmen zu lassen.

Eine hochgesteckte Kollaboration von Wort, Ton, Bild – Butors ambitiös-überschwenglicher Programmheftaufsatz bezeugt es – war nicht verwirklicht worden. Bühne und Publikum schickten sich am Schluss in ihr Theaterschicksal. Eine Claque, die noch am Ende des ersten Teils einen Erfolg hatte erzwingen wollen, wagte sich eine Viertelstunde nach Mitternacht nicht mehr hervor. Für und Wider, Applaus und Pfiffe legten sich rasch, denn alle blieben sich schliesslich einig: «Votre Faust» wird nicht in die lange Reihe der Faust-Bearbeitungen eingehen – oder zumindest nicht darin überleben.

Das Exempel für eine weitere Entwicklung des musikalischen Theaters hat versagt, was aber nicht beweisen kann – wie das einer Reaktion vielleicht nur allzu lieb sein möchte –, dass künftiges Musiktheater hinter «Wozzeck» zurückkehren soll. Wird das Theater der Oper nicht «auf die Strasse» gehen, dann vielleicht doch ins

Parkett. Nur dürfte da das vorgegebene Material nicht hinter den Errungenschaften des instrumentellen Theaters der Kagel, Cage, Bussotti zurückstehen. Ob der Misserfolg dieser Uraufführung vielleicht auch darin zu suchen ist, dass dieses Werk –

sechs Jahre Entstehungszeit und über vier Jahre Wartezeit – zumindest in der Idee schon ein Jahrzehnt auf sich hat? Neuestes Musiktheater altert offenbar rasch. Doch das wird es davor schützen können, je ein klassisches zu werden.

Rolf Urs Ringger

FRANZÖSISCHE ZEITSCHRIFTEN

Für heute scheint es mir angebracht, die Literatur auf den zweiten Platz zu verweisen, zugunsten der Echos auf die gewaltige Erschütterung des französischen Universitätslebens im vergangenen Sommer. Ein ausschliesslich literarisch orientierter Teil folgt im nächsten Monat.

Kommentare zur Mai-Revolution der Studenten

Unter den nicht ideologisch gebundenen Zeitschriften versucht «Esprit» am intensivsten, gestaltend ins französische Zeitgeschehen einzugreifen. Die von Emmanuel Mounier gegründete Bewegung, die sich in erster Linie für die Werte der menschlichen Person einsetzt¹, begrüsst den Aufstand der Studenten als «un mouvement fraternel portant une multitude au plus haut d'elle-même, une fête de la République» und sprach mit Begeisterung von den «jeunes devenant d'un coup des hommes, se sentant solidaires, communiquant, communiant». Die Revolte habe gezeigt, dass tatsächlich etwas Neues begonnen und durchgeführt werden könne, dass es möglich sei, den in unserer Zivilisation zu schmal gewordenen Streifen freier Entscheidung zwischen dem Notwendigen und dem Unmöglichen zu verbreitern.

Den Misserfolg des Aufstands führt «Esprit» auf die Taktik des Staates zurück, die an die Machenschaften der katholischen Kirche und der kommunistischen Partei erinnere. In der an Pfingsten verfassten redaktionellen Erklärung zur ersten Nummer nach den Ereignissen (*Mai 68*) wird diese Taktik so umschrieben: «Le

refus du dialogue, l'intimidation et la ruse, afin de substituer à des organisations gênantes par leur indépendance des patronages de jeunes gens obéissants.» «Esprit» wird die Bewegung weiterverfolgen und versuchen, die Wurzeln der Missstände blosszulegen. Der Grundsatz ist klar: «Lutter contre le libéralisme, oui, s'il est une entrave aux libertés; non, si c'est au nom d'idéologies qui prétendent détenir la définition et l'usage des libertés.» Das erinnert an Benjamin Constant, dessen politische Schriften heute zwar kaum gelesen werden; seine Ideen sind für Transparente und Slogans zu differenziert und eignen sich nicht zur Auslösung einer Massenhysterie.

«Preuves», die von François Bondy mit grosser Umsicht redigierte Zeitschrift der «Association internationale pour la Liberté de la Culture», sieht die Ereignisse aus grösserer Distanz. Man lese den Artikel «Le grand dérapage» von François Bourricaud, Professor für Soziologie an der Sorbonne, der in der Juli-Nummer den Ablauf der Vorfälle im Quartier Latin schildert; im November bespricht er unter dem Titel «La convulsion de mai et la crise de civilisation» zwei gegensätzliche Interpretationen, beide von Dozenten verfasst: Raymond Aron, *La Révolution introuvable*, und Epistémon, *Les idées qui ont ébranlé la France*, erschienen bei Fayard in Paris. Raymond Aron zögert nicht, die Mai-Revolution als Karneval und Maskerade zu bezeichnen. «Je me refuse à saluer cette admirable jeunesse», sagt er und ruft im Zusammenhang mit den egalitären Forderungen im Unterrichtswesen in Erinnerung,

dass es kein fruchtbares Lehrverhältnis geben könne, wenn der zu Unterweisende vom Postulat der Gleichheit des Wissens ausgehe. Aron hat eine aus der Erfahrung gewonnene Vorstellung vom Funktionieren der Institutionen, deren Zertrümmerung heute in gewissen Kreisen das erste (und oft einzige) Ziel ist: «Les institutions sont fragiles [...] La fragilité de la société elle-même varie selon les pays, mais toute société pluraliste, peut-être aussi toute société [...] moderne, comporte des éléments de faiblesse [...] Une chaîne de fabrication exige de tous les ouvriers l'exécution exacte de tâches parcellaires. Un bureau de recherche ne fonctionne pas sous la protection de la police [...] Le jour où les individus refusent la solidarité et la division du travail, refusant la soumission à l'ordre imposé à tous par tous, l'organisation sociale se décompose» (zitiert nach Bourricaud). Hier wird der «contestataire» natürlich den Einwand erheben, die heutige Verbrauchergesellschaft sei nicht ein «ordre imposé à tous par tous» . . .

Die beiden genannten Zeitschriften können mit Stolz darauf hinweisen, dass sie das Problem der Universitätsreform bereits vor vier Jahren ausführlich behandelt haben, «Preuves» im Mai 1964 (Raymond Aron), «Esprit» gleichzeitig in einem über 450 Seiten starken Dossier *Faire l'Université*, das ergänzt wurde durch den wohldurchdachten Aufsatz «Réforme et révolution dans l'Université» (in *Mai 68*) des früher an der Sorbonne, jetzt in Nanterre lehrenden Philosophen Paul Ricœur.

«Esprit» hat seine Analysen erweitert und vertieft; im September erschien die Nummer *La Révolution suspendue*, im Oktober *Le partage du savoir*, im Dezember besprach Jean-Marie Domenach die ersten Bücher über die Mai-Revolution.

Ebenfalls interessante und vielfältige Kommentare zu den Mai-Unruhen findet man in der «Table Ronde» unter dem Titel *Analyse d'un vertige* (Dezember 1968); es kommen dabei auffallend viele Vertreter der mittleren Generation zum Wort, auch aus anderen Ländern.

*

Nebenbei sei erwähnt, dass «Esprit» auch sofort die durch die Enzyklika *Humanae vitae* gestellten Probleme aufgegriffen hat; zunächst erschien im Oktober der Kommentar eines Arztes, der auf die naturwissenschaftlich nicht fundierte und dazu widersprüchliche Argumentation hinweist, dann meldeten sich Jean-Marie Domenach und Walter Dirks im November. Die Enzyklika hat bei «Esprit» Bestürzung hervorgerufen, weil sie die im katholischen Bereich endlich anerkannte Mündigkeit des Laien wieder in Frage stellt. Man wendet sich vor allem gegen jeglichen Versuch autoritativen Denkens und gegen den Missbrauch der «Natur», die für Theologen und andere «Mächtige» allzu oft Vorwand ist zur Unterdrückung der Schwachen, zur «Tröstung» der Elenden und Vernachlässigten, zur Verdammung jeglichen Widerstandes gegen die «gottgewollte» Ordnung der Welt. Nach Domenach muss jeder Rückfall der römischen Kirche in ein vorkonziliares Autoritätsdenken bekämpft werden. Sein Schlusssatz aus einem Lateran-Konzil ist unmissverständlich: «Alles, was man gegen sein Gewissen tut, hilft mit beim Bau der Hölle.» Diese Gedanken wurden kurz vor der Konferenz der französischen Bischöfe veröffentlicht und sind nicht ungehört verhallt. – Im Februarheft nimmt J.-M. Domenach Stellung zum «Manifest der 180 Priester».

Eine neue Literaturzeitschrift: «Manteia»

In der letzten Nummer der «Cahiers du Sud» (1914–1966) wurde eine neue Zeitschrift angekündigt, die unter anderem Texte von Roland Barthes, Jean Cayrol, Michel Deguy, Philippe Jaccottet, Jean Ricardou, Jean Tortel versprach. Bis jetzt liegen vier Nummern vor, die zeigen, dass «Manteia» (Marseille) ganz der neuesten Strömung der französischen Literatur verpflichtet ist. Als Programm figuriert auf der Rückseite des Deckblattes ein Zitat von Roland Barthes: «... L'artiste, l'analyste refait le chemin du sens, il n'a pas à le désigner: sa fonction, pour reprendre

l'exemple de Hegel, est une *mantéia*; comme le devin antique, il DIT le lieu du sens mais ne le nomme pas, et c'est parce que la littérature, en particulier, est une mantique, qu'elle est à la fois intelligible et interrogante, parlante et silencieuse, engagée dans le monde par le chemin du sens qu'elle refait avec lui, mais dégagée des sens contingents que le monde élabore: réponse à celui qui la consomme et cependant toujours question à la nature, réponse qui interroge et question qui répond.»

Die unauffälligen, inhaltlich anspruchsvollen, im Stil bisweilen ans Unverständliche grenzenden Faszikel spiegeln eine an Mallarmé, Blanchot und Barthes orientierte Literaturauffassung wider und weisen in Richtung einer nur aus der Sprache geschaffenen Dichtung ohne transzendente Bezüge. Hauptgegenstand der Aufsätze ist die Besinnung auf die Sprache und das Wesen der Literatur. Charles Grivel, der unter anderem im Heft 3 einen Trakl-Text in deutscher und französischer Fassung vorlegt, schreibt zum Beispiel: «Ecrire est emprunter le labyrinthe, se trouver et se hâter à l'intérieur, s'engager dans un enchevêtrement, vouloir à tout prix s'en libérer.»

Die Dichtung ist nicht Abbild, auch nicht Sinnbild – sie schafft eine neue Wirklichkeit: «Ecrire: parcourir ce dessin ou ce dessein – qui décide? – du labyrinthe pour parvenir à travers les mots au monde, pour venir occuper cette imitation du monde à quoi tend l'ouvrage littéraire. Ecrire: imiter le monde, à travers les mots, contre les mots, les forçant, les faisant dévier pour cette imitation à quoi ils ne sont pas préparés de leur sens, calculant consciemment leur dérogation en les mettant à leur mauvaise place qui est ici pour cette théologie, la moins normale et la meilleure, calculant avec effort de les faire sauter de leur phrase usuelle, vernisseuse, élogieuse, banale et leur phrase du texte communément construit en vue d'un message conçu comme une soupe, qu'on se passe à la bouche. [...] Ecrire alors, emprunter ce labyrinthe et faire valoir ce détour, c'est écrire contre le langage parce que le monde est langage et

faux langage, c'est l'attaquer ce monde là où il réfugie son faux sens, son non-sens, c'est l'attaquer par là dans la mauvaise jouissance qu'il tire de lui-même, frauduleusement, par tromperie; la langue étant devenue l'instrument de son impunité, c'est bien lui par elle qu'il convient de prendre à partie. Et de forcer, jusqu'à ce nœud» («Seconde Note sur le Labyrinthe», «Manteia» 1/1967).

Joseph Guglielmi definiert seine Poetik in einem Kommentar zu Jean Cayrols neuestem Roman *Je l'entends encore*: «Ecrire, pour lui, n'est pas ajouter un univers second, luxueux et cohérent à un monde notarial et laqué, mais c'est revivre dans *le corps de l'écriture*, surmourir, survivre, prolonger le tête à tête avec une habitante morte, la sienne, la nôtre, une morte collective transportée, toujours parlante et *anodine* dans son opacité et sa froidure...» («Jean Cayrol et l'écho inhabité», «Manteia» 4/1968).

In seiner Grundhaltung mit der Pariser Gruppe «Tel Quel» und den Strukturalisten verwandt, wird «Manteia» wohl die Literatur «nach dem Nullpunkt» mitgestalten helfen. Diese Literatur wird allem Anschein nach derart «literarisch» sein, dass sie nur noch von den Literaten selbst gelesen wird, vielleicht sogar nur dann, wenn sie einen Stoff für neue Literatur benötigen.

Hinweise

In «Critique» bespricht Jean Roudaut *Un rêve fait à Mantoue* von Yves Bonnefoy (Juli 1968), Jacques Garelli die *Problèmes de linguistique générale* von Emile Benveniste, dem die Strukturalisten eine grosse Bedeutung zumessen (April 1968). Yves Velan stellt Roger Kempfs Werke *Diderot et le roman ou le démon de la présence* und *Sur le corps romanesque* vor (Oktober 1968). Roger Laporte setzt sich mit dem nun in der Bibliothèque de la Pléiade erhältlichen Werk Hölderlins und mit Heideggers Hölderlin-Interpretationen auseinander (Dezember 1968), währenddem Jean Starobinski die neuesten Werke über Montaigne

(zu diesen zählt für die Franzosen auch das eben übersetzte Werk von Hugo Friedrich) zum Vorwand für einen den Rahmen einer Besprechung sprengenden Aufsatz nimmt (November 1968).

Die Sondernummer *Jésus Christ* der «Table Ronde» enthält unter anderem einen beachtenswerten Aufsatz des Westschweizer Philosophen André de Muralt, «Révélation et langage» (November 1968). – «Les Lettres Nouvelles» veröffentlichten in der September-Nummer erstmals in französischer Sprache «L’histoire de Watt»

von Samuel Beckett. – In der zweiten Nummer der «Etudes Germaniques» interpretiert Eugène Faucher zwei Eichendorff-Gedichte («Auf einer Burg» und «Zwielicht»).

Peter Grotzer

¹ Denis de Rougemont bemerkte kürzlich, der Ausdruck «engagement» stamme ursprünglich aus diesen Kreisen und werde heute zu Unrecht Sartre zugeschrieben, der das Wort übrigens in einem eingegengten, politischen Sinn gebraucht.

Der Einzelmensch leidet, lebt und stirbt; er und seine Zusammenhänge sind da, aber Massen und Organisationen, Gruppen, die sich hinter Abstraktionen verstecken, wollen den Einzelmenschen minderwertig und lächerlich machen, wobei sie sich in die hoheitsvolle Anonymität zurückziehen, die den alten Gewaltherrschern abgeborgt ist. Der Einzelmensch fristet sein Dasein als Privatmann. Er ist degradiert und Knecht; die Dynasten sind nur scheinbar fort. Die Öffentlichkeit sitzt auf dem Thron, der reale Mensch ist bis zum Schatten vernichtet, die Theoretiker des Staates sind bereit, dem Einzelmenschen überhaupt die Realität abzustreiten. Sogar das unirdische Verhältnis des Menschen zu den mütterlichen Weltdingen, das, was er seine Religion nennt, ist praktisch offen oder versteckt zur Belanglosigkeit gemacht, sprich Privatsache. Und es ist Privatsache, aber anders, als die abstrakten Dynasten meinen: nämlich direktes Wort der grossen Welt Dinge an den Einzelmenschen, wodurch ihm Realität bestätigt und Verantwortung auferlegt wird.

Alfred Döblin, *Reise in Polen*,
Walter Verlag AG Olten 1968, S. 312 f.