

Französische Zeitschriften

Autor(en): **Grotzer, Peter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **49 (1969-1970)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162265>

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.

FRANZÖSISCHE ZEITSCHRIFTEN

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 Wege¹. 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 hat².

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 strukturelle 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 erläutert³. 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 *Théo-*

rie 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 démarche⁴.»

Dieser Literaturwissenschaftler, 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 helllichtiger Zeuge den Ereignissen des eigenen Lebens beiwohnt, ohne auf sie Einfluss zu nehmen⁶.

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 vorgespilten 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 unaufrichtig⁷.» 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 überhäufeten 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 notwendige 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 strukturelle 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; allzusehnell 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 Paufilets *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 Internazionale, Turin, 1968. – ² Gérard Genette, «*Figures*», Editions du Seuil, Paris, 1966. – Jacques Derrida, «*L'Écriture 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 Ver-teufelung 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 ge-läufig ist, auf die Bühne und in den Zuschauerraum zu bringen. Peter Stein hat in ebendemselben Bremer Theater am Goetheplatz, das eine eigene Methode zur

Umfunktionsierung 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, andererseits 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 Begleit-texten zu Dürrenmatts «Play Strindberg» (auch dies die Umfunktionsierung 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 Gewaltbarkeit, 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 Bildungspflicht 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.