Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 47 (1967-1968)
Heft: 11

Rubrik: 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: 07.01.2026

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

UMSCHAU

EKSTASE

Ein Pariser Theaterbericht

Eine kollektive Gebärdensprache im Dienste des psychischen Schocks auszuprobieren, das ist es, was unbestreitbar die jungen französischen Regisseure heute fasziniert. Das Theater hat mit der Aufklärerbank in Brechts Gefolge für sie nur noch wenig Reiz. Das gilt, wie wir in diesen Wochen verblüfft feststellen, auch für die betont aufklärerischen Vorstadttheater. Pierre Debauche und Patrice Chéreau bezeugen, daß die jungen Bühnen um Paris offensichtlich ein neues Entwicklungsstadium beginnen. Sie wollen nicht mehr ausschließlich belehren, zur Sozialkritik anstacheln, sie wollen neue Gestaltungsprobleme auf den Brettern erproben. Zur Uraufführung von *Leonid Andrejews* «König Hunger» wählte Debauche allerdings nicht sein «Théâtre des Amandiers» in Nanterre, wo er winters nicht spielen kann, weil der Hangar, der diesen Namen trägt, sich nicht heizen läßt. Er führte seine Einstudierung im Théâtre Récamier auf dem linken Seine-Ufer vor. Sechzig Jahre mußte das Stück auf seine Aufführung warten; daß sein Inhalt heute noch passionieren würde, kann man nicht behaupten. Er handelt auf allgorienbeschwerte Weise von den unter König Hungers Regiment gebeugten Elenden und Unglücklichen. Im Vorspiel tritt ihr Bändiger wie der Zirkusdirektor in der «Lulu» vor uns: an langem Seil führt er seine Untertanen, läßt sie Tieren gleich von Not verzerrte Pantomimen aufführen. Eine kohärente Fabel liefert Andrejew nicht. Erstes Bild: die Reichen und Satten machen im Gerichtssaal dem Lumpenproletariat kurzen Prozeß, ebenso kurzen wie gemeinen Verbrechern. Zweites Bild: die Armen und Getretenen halten eine Gewerkschaftstagung. Im Armenkeller, so zeigt sich, ist man ebenso zerstritten wie in den Versammlungen der Reichen. Nihilismus schürt unabläßig Wut über die ohnmächtig erlittene Ungerechtigkeit und stiftet zur Zerstörungsorgie an. Der Tod mit unbewegter Knochenmaske hört sich die mordversprechenden Tiraden an. Drittes Bild: die Reichen amüsieren sich, da geben die Armen das Zeichen zum Aufstand. Blut färbt weiße Nichtstuerhaut. Entsetzen der eleganten Lebensgenießer artikuliert sich in Schlottern und Händeverwerfen. Doch die Ordnung siegt, die Erhebung ertrinkt im eigenen Blut, die Damen der Gesellschaft spazieren läßig über die ausgestreckten Leichen und sehen sich vor, nicht in Blutlachen zu treten

Im Programmheft erfahren wir, daß Andrejew mit diesem Stück zu seiner Zeit bei der Rechten wie bei der Linken Anstoß erregte. Die einen verwahrten sich gegen die Grausamkeit des Aufstandes, die zweiten gegen seine lächerliche Unwirksamkeit, der sie Vergeudung revolutionärer Energie vorwarfen. Fürs Theater von heute ist diese politische Uneinwurzelbarkeit ein Glücksfall. Es will ja Modellfälle schaffen: bis vor kurzem hauptsächlich solche der politischen Bewußtseinsweckung, heute nun für die Entfesselung von Kollektivemotionen auf der Bühne. Pierre Debauche, der noch vor wenigen Monaten seine Fassung von *Joan Littlewoods* «What a lovely war!» im gleichen Theater vorführte, geht es nun darum, Grunderfahrungen der menschlichen Seele: Elend, Verzagen, Hohn, Wut und Tod mit der Sprache nicht allein des Dichters, sondern des Körpers und der Gruppierung der Schauspieler auszudrücken. Bei der Niederschrift seines Stücks führte die Vorliebe für Allegorie Andrejew die Feder; Dostojewskis Schicksalsekstatik spornte ihn außerdem an. Für beide haben wir heute wenig übrig,

doch übersetzt mit den Mitteln der Körperregie fesselt uns das szenische Außer-sich-Sein. Es verschiebt den Akzent vom überhitzt Tragischen zur Groteske, im Falle von Debauches Inszenierung zur statischen Groteske. Grell beleuchtete erstarrte Bilder überfallen den Zuschauer: der Regisseur wird zum Maler, der in surrealistischer Art Verzerrung, das heißt Entlarvung der Wirklichkeit durch erfrorene Kleinmeisterlichkeit des Details erzielt.

Bei Patrice Chéreau im Theater von Sartrouville (in der nordwestlichen Pariser Bannmeile) kann hingegen von statischer Groteske die Rede nicht sein. Ihm ist keine Bewegung auf den Brettern zuviel: kaum wechseln zwei Schauspieler einige Worte, drängt es ihn, sie zu heftigen Bewegungsarabesken anzutreiben. Bei ihm wird auf der Bühne nicht gegangen, geschweige denn gestanden. Es wird gerannt, gestikuliert, gerauft, gerollt, gehüpft, gesprungen, wenn der Text es auch nur im geringsten zuläßt. Daß er in seiner jüngsten Aufführung zwei Stücke des 1307 gestorbenen chinesischen Dichters *Kuan Han Tsching* vorführt, ist die logische Folge dieses seines Bewegungsfurors. Unser Bild vom Begründer der chinesischen Dramaturgie mag höchst rudimentär sein; historische Rekonstruktion reizte Chéreau aber ganz und gar nicht. Ihn verführte eher der japanische Film mit seinen brüsken Sprüngen der männlichen Gestalten, den jähen, uns Europäern häufig unmotivierten Umschwüngen, mit einem Wort: das Staccato schnellender Bewegungen, die scheinbar keine Begründung haben. Das finden wir nun auf einer extrem geneigten Bühne wieder, auf welcher die Legendenstücke «Schnee mitten im Sommer» sowie «Der Frauenräuber» vorgeführt werden. Zwei Sittenbilder aus der Zeit der feudalen Hochblüte Chinas, zwei Konfrontierungen des zu Ducken und Dulden verurteilten Volkes mit der Selbstherrlichkeit der Oberen oder genauer: der Mächtigeren. Eines bestechlichen Richters wegen wird im ersten Stück die sanfte Tou Ngo hingerichtet mit der Anschuldigung, ihren Stiefvater umgebracht zu haben. Aber Schnee fällt im tiefen Sommer, als der Henker sie köpft: deutlich weist er auf ihre Unschuld. Ihr Vater, vom Kaiser mit der Kontrolle der Rechtsprechung in den Provinzen beauftragt, deckt den Justizmord auf und sühnt ihn. «Der Frauenräuber» geht von einem noch gradlinigeren Willkürakt aus. Der Straßenräuber Lu-Tschai-Lang entreißt ehrenwerten Familienvätern die Gattin, um sich ihrer zu erfreuen und sie darauf zu verstoßen. Zwei seiner Untaten führt der Dichter uns vor, ehe eine kaiserliche Strafexpedition dem Unhold das Leben raubt, die getrennten Familien in einem Gottesheiligtum zusammengeführt und im Happy End vereinigt werden.

Nicht das Thema interessiert uns an diesen Legenden, mögen wir auch im Gedenken an den «Kaukasischen Kreidekreis» in der Zeichnung etwa des käuflichen Richters ein Vorbild von Brechts holzschnittartiger Sozialkritik erkennen. Auf literarhistorische Verbindungslinien kommt es Chéreau keineswegs an. Er will mittels überdimensionierter Groteske und westernartiger Rhythmisierung der Auftritte ein erschreckendes Menschenbild auf den Beschauer buchstäblich zujagen. Die Männer als Verfechter des Bestehenden steckt er in Gesichtsmasken. Starrheit, gleichbedeutend mit Unmenschlichkeit, symbolisiert er dadurch. Daß sie wie Popanze über die Bühne gehen, krummbeinig schwankend, oder in häufigem Balgen die Bühnenschräge herunterkugelnd, alles zeigt uns, auf welch archaischer Stufe der Bewußtseinsdämmerung Chéreau seine Gestalten ansiedelt. Das tat er auch in den «Soldaten» von *Lenz*, mit deren Aufführung er letzten Sommer den «Concours des jeunes Compagnies» gewann, den Preis der besten jungen Truppe, den eine Jury von Theaterleuten alle vier Jahre vergibt. Das Outrierte erhebt er zum Werkprinzip. An dieser Extremform antipsychologischen Sturms und Drangs muß man nicht unbedingt Gefallen finden, denn häufig wird dem Text Gewalt angetan, um der Hochexpressivität uneingeschränktes Spielfeld zu verschaffen. Packend ist daran jedoch die bisher für unvereinbar gehaltene

Mischung von tollwütiger Groteske und gesellschaftlicher Ätzwirkung. Der Brechtstil: ein Appell an Rationalität und Moralität, verliert sichtbar an Einfluß, ohne daß seine soziale Zielrichtung aufgegeben würde.

Denn für ein Theater wie dasjenige in Sartrouville gilt es, ein noch unerfaßtes Publikum der Bühnenkunst zuzuführen. Chéreau will die heutige Wirklichkeit aufdecken, sein Hang zur Karikatur verleitet ihn eher noch zur Übersteigerung dieser entlarvenden Tendenz. Aber nun dienen dazu nicht die Mittel der Vernunft, der Atmosphärelosigkeit (die Brecht gefordert hatte), sondern diejenigen des Schrekkens und des filmischen Blitzenthüllens. Das liegt nicht nur im Temperament dieses Regisseurs begründet, das fußt tiefer, in der Ästhetik eines Theaters wie etwa des «Living theatre», das psychische Extremsituationen nicht des einzelnen, sondern eines Kollektivs zum entfesselten Ausdruck bringen will. Auf zwei verschiedenen künstlerischen Wegen suchte diese nun durch Europa wandernde Truppe ihr Ziel zu erreichen. Mittels haargenauer realistischer Rekonstruktion eines quälenden Sachverhalts innerhalb einer sozialen Gruppe (in «The Brig») oder durch überbordende Expressivität voll psychoanalytischer Symbolik etwa im selbstverfaßten «Frankenstein». Auf diesen greift Debauche zurück, auf die keuchenden Bewegungen und die Brutalität der körperlichen Konfrontierung Chéreaus. Kennzeichnend ist jedoch, daß nie Einzelfälle dargestellt werden, sondern immer Begebenheiten, die den Einzelnen in Abhängigkeit von ihn übersteigenden Kollektivsituationen versetzen. An ihm exemplifizieren sich diese, nie soll sein Schicksal für sich allein genommen fesseln oder erschüttern.

Unnahbarkeit ist nicht nur ein Charakterzug des Dichters *Henry de Montherlant*, sie ist auch seinen Stücken zu eigen. Vor sechzehn Jahren geschrieben, war das Schülerdrama mit dem biblischen Titel «La ville dont le prince est un enfant» (in Luthers Übersetzung: «Das Land, dessen König ein Kind ist») von ihm zur Uraufführung nie freigegeben worden. Die Comédie française hatte es angenommen, der Dichter untersagte die Einstudierung. Einzig einer Amateurtruppe bestehend aus Schülern und Studenten hatte er während kurzer Zeit das Recht zur szenischen Darstellung gegeben. Nun ist es im Théâtre Michel, wo man sonst bürgerliches Unterhaltungstheater spielt, uraufgeführt worden.

Der Ort mochte verwundern, doch sitzt man in der kleinen Bühnenbonbonniere, verfliegt dies Gefühl sofort. Das gepflegte Publikum, überwiegend mit graumeliertem Haar und Ehrenlegion im Knopfloch, sieht hier zwar ein hochgestecktes «spirituelles» Drama, das aber nur in der Tonlage, nicht im Genre sich von seinen sonstigen Theatererlebnissen unterscheidet. Rhetorik und Seelenkrampf ersetzen Witze und Kalauer, die hier gewöhnlich zu Hause sind. Rhetorik des Abbé de Pradts, Präfekt in einem Jesuiteninternat, den unbezweifelbar homoerotische Anziehung an Serge Souplier, einen zwölfjährigen Schüler fesselt. Dieser Junge, Klassenschlemihl, ist mit dem Star der Schule, einem brillanten Sechzehnjährigen, befreundet. Der Abbé sucht diese Freundschaft zu trennen, um Serge für sich allein zu haben. Anspielungen auf die unerlaubte Anziehung erfolgen im Text nur flüchtig; der Konflikt bleibt jeden Augenblick im Gewissen angesiedelt, doch spüren wir, aus welcher Triebestiefe Schwefeldämpfe das Gewissen des Geistlichen beizen. Der Rektor der Schule, ebenfalls adligen Namens: Abbé Pradeau de la Halle, reinigt die gestockte Atmosphäre, indem er beide Knaben aus der Schule weist und des Präfekten «Liebe, aus der Gott verbannt ist», anprangert. Hatte dieser vom sechzehnjährigen André Sevrais Verzicht gefordert, so verlangt der Rektor im Namen der geistlichen Hierarchie von ihm gleiches. Ausnahmenaturen, wie sie Montherlants Dramen bevölkern, fällt das nach einem kurzen innerlichen Ruck nicht schwer. Sie müssen einen Grund haben, sich den andern überlegen zu fühlen, unvergleichbare Seelenstärke und Geisteshöhe zu manifestieren. Die Sprache

des Dichters, von kantig-altrömischem Zuschnitt, trägt das Ihre zu dieser Aufsteilung in stoische Unnatürlichkeit bei.

Warum viele Worte machen um dieses Stück, das aus verflossener Zeit (Empire mit André Gide vermählend) zu uns spricht und uns nirgendwo trifft? Deshalb wohl, weil Montherlant der letzte Rhetor der Szene in Europa ist und weil man einen Großteil der französischen Bühnentradition ohne ihn aus dem Blick verlöre. Deshalb auch, weil für einen nicht geringen Teil der Franzosen Probleme der christlichen Jugenderziehung nicht so bedeutungslos sind, wie anderswo. Die rhetorische Konversation, der wir im Théâtre Michel beiwohnen, knapp und aufgebläht zugleich, gibt uns zu erkennen, was ein bestimmtes Pariser Publikum vom Theater erwartet: moralische Maximen in ziselierter Form.

Ein weiter Weg führt von dieser statischen Form des hochmütigen Wortrausches zu den dionysischen Überbordungen der Szene in *Arrabals* letztem Opus «Le cimetière de voitures» (Der Autofriedhof). Einen totaleren Gegensatz kann man sich nicht ausdenken. Hier bleibt nichts unbewegt, weder die Seelen noch die Dinge, hier wird nicht in schneidender Unberührtheit gesprochen, sondern in schrankenlosem Erleiden einer sinnentblößten Welt geschrien, gestammelt, geröchelt. Man ist distanziert im Théâtre Michel, im Théâtre des Arts am Fuße Montmartres steckt man knöcheltief in Lebensnot und Ausweglosigkeit. Aber eines verbindet die Unvereinbaren: eine Rhetorik. Sie ist in jedem der beiden Fälle verschieden, bei Montherlant nach überlieferter Weise verbal, bei Arrabal nach moderner Weise optisch. Arrabals Stärke war das Schreiben nie. Eine eigene Sprache besitzt er nicht. Sprechen seine Gestalten, so halten sie das Eigentliche an ihnen, ihr Aufwühlendes, zurück. Nur der kurze Ausruf in unvorhersehbarer Situation enthüllt das, was sie gepackt hält und was uns als Kundgebung ungeahnter menschlicher Not packt.

Im «Autofriedhof» tritt das besonders deutlich hervor, umfaßt dieses Stück doch Episoden, die als Einakter bereits gespielt wurden, beispielsweise die «Erstkommunion». Neu ist die Rahmenhandlung, neu ist die Erfindung der Spielstätte, die dem Regisseur, unentbehrliches alter ego des Dichters, erlaubt, noch nie erlebte Register eines Trance-Theaters zu ziehen. Der Regisseur heißt Victor Garcia. Mit einer Inszenierung von «Ubu-Roi» zog er die Aufmerksamkeit vor drei Jahren auf sich. Mit diesem Autofriedhof erweist er sich als ein Meister des barock-grausamen Theaters Artaudscher Inspiration. Inmitten abgewrackter Mechanik, rostender Karosserien spielt sich das Leben Christi, aufgefaßt als Beatnik aller Zeiten, ab. Er heißt im ersten Teil Fidio, in den nachfolgenden Emanou, ist statt von Jüngern von einer Jüngerin begleitet: Maria Magdalena unter dem Doppelgestirn von Sade und Sacher-Masoch. Aber diese Einzelheiten verändern nichts an der Hauptsache. Fidio beging einen Mord mit Lilbe zusammen: sie beschließen in blitzartiger Umkehr, gut zu werden. Emanou predigt inmitten grinsender Menschen- und Maschinenwracks die Liebe, welche zum idealen Menschen uns emporläutert. Ein auswendig gelernter Spruch, aber inbrünstig vorgetragen: er möge wahr sein. Wahr indessen ist einzig der Verrat des modernen Judas, die Kreuzigung dessen, der gut sein wollte, auf einem verrotteten Motorrad. Seine Anrufung des idealen Menschenbildes geht im Röcheln unter, frenetische Verbrüderung unter dem todbringenden Motorkreuz beschließt in Form einer ekstatischen Saturnalie das Stück.

Nur ein Spanier konnte ein solches Szenarium erfinden, in dem Tod und Liebe sich gegenseitig zeugen, in dem Haß und Ekstase sich verstricken. Ein Spanier nur (Argentinier in diesem Fall, doch das macht wenig Unterschied) konnte es in solche Wirklichkeit auf der Bühne umsetzen, daß wir uns beim Zuschauen fragen, ob hier Hexenwahn und Todesgier des Spätmittelalters an uns branden, oder ob eine ultramoderne IBM-Maschine den Traum von irrgewordenen Humanoiden aus sich gebiert. Beides vermengt sich wohl darin, Erinnerung an den Schlaf der

Vernunft, der, wie Goya uns lehrte, Monstren ans Licht setzt, aber auch erbitterte Erfahrung der hochmechanisierten und rationalisierten Welt, deren verkommender Ausschuß uns Zuschauer rundum umgibt. Synkretismus, Vermählung aller Stile und Kulturanspielungen ist daher Trumpf. Bibellesung (die Erschaffung der Welt aus dem Chaos), Leben, Wundertaten und zeremonielle Zu-Tode-Geißelung Christi, des lederbehosten Jünglings, orientalische Tänze und moderne Zynismen oder Unflätereien, alles durchdringt sich, alles ist eins und dasselbe, nämlich makabres Mahnzeichen menschlichen Verrottens, aber auch verzweifelte Gegenwehr dagegen. Je frenetischer, subjektiver sich diese Orgie gebärdet, je weniger nachvollziehbar für ein Publikum, das längst nicht mehr zurückgelehnter Betrachter, vielmehr zur Eigenreaktion genötigter Zeuge, um nicht zu sagen: Teilnehmer ist, umso unabweislicher wird die Bedeutung dieses Theaters der Raserei. Indem es die Nachtseite der Ratio unumschränkt an die Macht bringt, will es seine Tagseite anprangern. Auf die Suche nach dem Idealbild des Menschen hat sich ja Emanou aufgemacht. Inmitten der allgemeinen Abtakelung der bare Hohn. Die bare Verzweiflung auch, daß es nicht zu finden ist, es sei denn im inbrünstigen Wunsch nach seiner Gewinnung. Worin es besteht, weiß der Anrufende nicht zu sagen, nur daß es besteht irgendwo in der wimmelnden Frenesie von Brandmarkung, Zerstörungswut und Kopulationssucht.

Bald ist die Bühne der Altar eines zu entdeckenden Gottes, bald ist sie ein Bordell: Aufschrei, Hingabe und Opferung haben beide ja gemeinsam. Nie soll sie «Theater» sein, wo man etwas vormacht und die Wirklichkeit hinter der Verkleidung verschwindet. Das brutal und verzweiflungsvoll Vorgemachte ist vielmehr die unumstößliche Wirklichkeit. Dieses Theater sucht die universale Einbeziehung in das leidenvolle Geschehen. Die Mittel, die ein Victor Garcia sich zu diesem Zweck ausdenkt, verraten ein Raffinement des Geistes, aber sie bedeuten nichts anderes als Köder. Alle entstammen sie dem Irrationalen, den Zeiten, da Massenwahn über die Menschen herrschte. Ihnen gegenüber kann ein Zuschauer rebellieren, vor der Absicht, der sie dienstbar sind, wird er es indessen nicht tun. Denn das Leid und die Inbrunst, eine Welt zu erschaffen, die rein und nicht mehr menschenquälerisch sei, sie gehören zu den Wirklichkeiten, die aus der Nacht von Trance und Verzerrung heraufdämmern. Nicht viele Regisseure können glaubhaft einen solchen Weltentwurf auf der Bühne vorzeichnen. Dies Theater ist wucherndem Einzelgängergeist vorbehalten. Merkwürdigerweise macht es in der jungen Generation Frankreichs aber Schule.

Georges Schlocker

ITALIENISCHE ZEITSCHRIFTEN

Wer in den beiden ersten Jahrzehnten nach dem Krieg auf italienischen Cocktailparties *à la page* sein wollte, mußte den jüngsten Premio Strega kennen, mußte über die neuesten Veröffentlichungen des Verlags Einaudi Bescheid wissen. Das hat sich inzwischen geändert. Die italienischen Intellektuellen haben sich zum größten Teil in einem experimentellen Avantgardismus abgezirkelt, dessen Sperrkreis nur noch für Berufene und Eingeweihte passierbar scheint. Pier Paolo Pasolini, über dessen antiavantgardistische Position in der letzten Italienischen Zeitschriftenschau hier berichtet wurde (Mai 1967), präzisiert in einer Glosse der *Nuovi Argomenti* (Januar/März 1967) seine Polemik. Anlaß dazu bietet ihm Massimo Ferrettis *Il Gazzarra* (Mailand

1965): «Wieviel Zeit hat Ferretti verloren, wie hinkt er jetzt, zwei Jahre nachdem er das Buch geschrieben hat, seiner Schriftstellerlaufbahn nach, und wieviel Zeit haben so viele andere junge Leute wie er verloren.» Pasolini, Wünschelrutengänger der Geschichte, der nie da fehlen möchte, wo sich eine Revolution, ein historisches Gewitter zusammenbraut, läuft Sturm gegen jene in Italien vor allem beim *gruppo '63* verbreitete Tendenz, Literatur lediglich als Möglichkeit zu betrachten, seine Energien «in einer ertragreichen, respektablen Tätigkeit zu investieren». Ein Schriftsteller dieser Art geht «gewissenhaft wie ein Bankangestellter» der eigenen Arbeit nach: «sobald dieser die Geschäftsräume verläßt, in denen er mit der Zustimmung aller seine spezialisierte und daher unverständliche Kompetenz in Tätigkeit umsetzte, segnet ihn auf der Straße wie alle anderen die Norm». Bei dieser Feststellung bleibt jedoch P.P.P. nicht stehen. Warnend ruft er den Avantgardisten zu, wer die Wirklichkeit durch Zerstörung oder Änderung der Zeichen und Signale (abgezielt wird hier auf den Experimentalismus des *gruppo '63*) zu zerstören oder zu ändern glaube, handle in unredlicher Absicht, man habe es daher mit Sabotage oder bestenfalls mit Studentenulk zu tun. Bedeutungsträger und Bedeutung, signifiant und signifié: Pasolini zeigt, daß er den Fachjargon der Strukturalisten kennt, daß er seine Klaviatur nicht weniger virtuos beherrscht als die der politischen Weltlandkarte.

Es gibt wohl kaum ein Land, in dem in den vergangenen Jahren mehr auf dem Gebiet der Information über strukturalistische Fakten und Daten geleistet wurde, als Italien, und es ist nicht zuletzt das Ergebnis von Croces idealistischer Immobilität, wenn der Nachholbedarf auf dem Gebiet der Sprachwissenschaft größer ist als anderswo. Der von Luciano Anceschi herausgegebene *Verri* widmet dem *Strutturalismo linguistico* Heft 24. Die kurze Einführung der Redaktion in die Beiträge Luigi Heilmanns (der seit 1966 im Verlag *il Mulino* in Bologna eine *Lingua e stile* betitelte Zeitschrift herausgibt), Giulio C. Lepschys (dem man eine vorzüglich informierte Einführung in die Probleme der strukturellen Sprachwissenschaft verdankt: *La linguistica strutturale*, Turin 1966) und anderer kann eine Vorstellung davon vermitteln, wie sehr eine Angelegenheit der Wissenschaft zu einem Phänomen der Mode geworden ist (Roland Barthes' *Système de la mode* mag daran nicht ganz unbeteiligt sein): «Von der Bewegung wird viel gesprochen, unter der Form des Strukturalismus ist die Sprachwissenschaft heute sozusagen in aller Munde: die Literaturkritiker sprechen darüber in eleganter Verschwommenheit, Arbasino schlägt eine strukturalistische Regie der *Carmen* vor, man spricht in Andeutungen von einer Art Strukturalismus des *lit-kiss* und man plaudert darüber auch im *Piper* — das ist bekannt.»

Balancierakt zwischen wissenschaftlicher Untersuchung und Clubgespräch ist Roland Barthes' strukturalistische Analyse der Werke des Marquis de Sade: *L'albero del crimine* (*Nuovi argomenti*, April—Juni 1967). Klausur und System stehen bei dem Verfasser von *Juliette* und der *120 Journées* in engem Wechselverhältnis. Die Utopie von Sades Weltmodell beruht auf pedantisch-genauer Regulierung des Tagesablaufs. Die Kleidung spielt bei der Durchstrukturierung der *libertinage* eine wesentliche Rolle: es handelt sich dabei um ein unmißverständliches Spiel mit Bedeutungsträgern und Funktionen. Der Libertin ist Modellschöpfer, Spezialist für Diäten, Architekt, Bühnenbildner, Regisseur. Barthes bemüht sich um den Nachweis einer erotischen Grammatik aus der Perspektive der modernen Sprachwissenschaft. «Figur» und «Episode» des erotischen Ritus können strukturalistisch auf der Ebene der Synchronie oder der Diachronie interpretiert werden. Sade gelang mit der Darstellung seiner pervertierten Welt die Verwirklichung eines «Sprach»-Systems. Barthes folgert daher nicht zu Unrecht, der gesetzlichen Verurteilung von Sades Schriften liege die Auffassung zugrunde, das Kriterium des Realismus habe das einzig verbindliche zu bleiben. So interessant die

Analyse Barthes auch sein mag: es wird schwer sein, die Behandlung derartiger Argumente auf dieser kritisch ernst zu nehmenden Ebene zu belassen. Hier tritt der Strukturalismus in eine mondäne Phase, und es ist kaum anzunehmen, daß sie ihm auf die Dauer gesehen zuträglich ist.

Es kann nicht überraschen, daß sich die sprach- und literaturwissenschaftliche Zunft gegen den Verschleiß der Fachterminologie durch Unkompetente verwahrt. Am energischsten geschieht dies durch die Herausgeber der *Strumenti critici*, die seit einem Jahr als *Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria* bei Einaudi in Turin erscheinen. D'Arco Silvio Avalle, Maria Corti, Dante Isella und Cesare Segre, Ordinarien an den Universitäten Turin und Pavia, haben diese im Zeichen philologischer Akribie stehende Zeitschrift ins Leben gerufen.

Zwei Buchveröffentlichungen, das von Guido Guglielmi und Elio Pagliarani herausgegebene *Manuale di poesia sperimentale* (Mondadori, Mailand 1966) und die Essaysammlung *Avanguardia e neoavanguardia* (Sugar, Mailand 1966) geben Maria Corti und D'Arco Silvio Avalle den Anlaß zu einer Polemik gegen die literarischen Gepflogenheiten im heutigen Italien (*Strumenti critici*, Juni 1967). *Le orecchie della «neocritica»* betitelt Maria Corti ihren streitbaren Artikel. Ein «orecchiante» ist jemand, der die Dinge nur vom Hörensagen kennt, daher der Ausfall gegen die Ohren des italienischen new criticism (am Rande sei hier bemerkt, daß Pagliarani und Guglielmi zum *gruppo '63* gehören). Strukturalistischer Jargon *cela fait sensation*, höhnt Maria Corti, und sie erinnert an Valérys amüsante Beschreibung von Montesquieus Zeitalter, als sich die Damen der Gesellschaft wie Feen über die Glas- und Kupferwiegen der jungen Elektrizität beugten. Die Gardinenpredigt Maria Cortis, in deren Verlauf auch Pier Paolo Pasolini die Leviten verlesen werden, beklagt schließlich, daß das literarische Leben in Italien aus lauter Monologen bestehe, Dialoge gebe es lediglich innerhalb der jeweils über ihre Zeitschrift verfügenden einzelnen Gruppen, nicht aber auf nationaler Ebene.

Man kann in der Tat in den literarischen Fehden im heutigen Italien einen letzten Rest einer in Mittelalter und Renaissance verwurzelten Mentalität erblicken. Die Erbitterung und Virulenz, mit der zwischen den einzelnen, mit Stadt oder Universität verbundenen Faktionen gefochten wird, kann auch nicht durch die sonntäglichen Auseinandersetzungen in den Fußballstadions übertroffen werden. Die Klage, die Maria Corti über das Fehlen eines literarischen Lebens führt, erinnert an die Kommentare italienischer Sportreporter nach dem Fiasko der italienischen Fußballelf bei den letzten Weltmeisterschaften.

Strukturalismus als *clavis mundi*, Schlüssel und *Sesam, öffne dich* für alle noch ungeklärten Fragen: dieser Eindruck muß entstehen, wenn man sieht, wie viele Disziplinen davon betroffen werden. Aldo Rossi untersucht in einem Artikel der Zeitschrift *Paragone* (Oktober 1967) *Le nuove frontiere della semiologia: cinema e narratività*. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind Tagungen, die im vergangenen Sommer in Pesaro und Urbino stattfanden. Pasolini bestand bei den Expertentreffen auf der *langue* des Films, während Christian Metz die Kinematographie als *parole* ohne *langue* verstanden wissen wollte. Pasolini gebrauchte bei seinen Ausführungen einen neuen Fachausdruck: *cinèmi*, die er als Pendant zu den *fonèmi* der strukturalistischen Sprachwissenschaft verstanden wissen will. Die kleinste Einheit einer Sprache, das Phonem, hat nach Pasolini ihre Entsprechung in dem Kinem des Films. Dies führt zu einer detaillierten Analyse von Gestik und Mimik, wie sie bereits im vergangenen Jahrhundert von J.J.Engel in den *Ideen zu einer Mimik* versucht wurde und dann von anderen, vor allem von Meo-Zilio in *El lengaje de los gestos en el Uruguay* methodisch weitergeführt wurde. Hier wird ein weites strukturalistisches Forschungsobjekt abgesteckt. A.J.Greimas und Christian Metz postulieren daher eine *Bibliographie gestuelle* mit systematischer Transkription der Gebärdensprache.

Größte literarische Ambition im Zeichen des Strukturalismus wird der Wettstreit mit den Wissenschaften, größte Sorge der Schriftsteller, sie könnten nicht mehr auf der Höhe der Zeit sein. Giuseppe Petronio sieht mit gutem Recht in dieser um jeden Preis modernen Haltung der Literaten eine Rückkehr zu Positionen, welche das intellektuelle Klima vor der Jahrhundertwende kennzeichneten (*Il ricatto e il matusa*, *Problemi*, März/April 1967): «Vor einigen Tagen fiel mir im Zusammenhang mit einer Dissertation einer Schülerin ein kleiner Band von Rocco de Zerbi über *Faust* in die Hände. Rocco de Zerbi war alles andere als ein Dummkopf, ganz im Gegenteil, er besaß den lebhaften Geist des Süditalieners und ein beachtliches Wissen. Aber auch er litt unter der Angst, man könne ihn für einen Methusalem halten, auch er war Opfer (und schließlich seinerseits Komplize) der Erpressung durch die Neuerer seiner Zeit. Damals waren die führenden Disziplinen Biologie und Naturwissenschaften, an der Stelle von Ferdinand de Saussure und Propp waren Darwin und Lombroso an der Reihe, und der wackere Rocco de Zerbi spielte den Kritiker, indem er die Prinzipien und die Schemen der Evolutions- und der Vererbungstheorie wie auch der Kriminalanthropologie Lombrosos auf die literarischen Werke übertrug: das Resultat — ... — ist heute nach einem Jahrhundert einfach katastrophal, lächerlich und miserabel.»

Diese Überlegungen kommen einem in den Sinn, wenn man Italo Calvinos kurz vor Weihnachten erschienenen Band Erzählungen *Ti con zero* (Einaudi, Turin 1967) liest. Es handelt sich um den Versuch, Literatur auf wissenschaftlicher Methode zu begründen. In der Titelerzählung steht ein Jäger einem bereits auf ihn losgesprungenen Löwen gegenüber. Der Pfeil des Schützen und das Raubtier haben bereits jeweils ein Drittel ihres Weges zurückgelegt. Die Dimension Zeit als Diachronie ist total abgeschafft, die Überlegungen des Jägers spielen sich alle in jenem Nullpunkt «t» ab, welcher Gegenstand der «Erzählung» ist. Es ist nur konsequent, wenn der Autor von *Ti con zero* am 24. Dezember im *Corriere della Sera* die nicht nur für Literaturwissenschaftler überraschende Feststellung trifft, der größte italienische Schriftsteller aller Zeiten sei Galileo Galilei. Carlo Cassola greift am 31. Dezember in der gleichen Zeitung Calvinos Äußerung auf und schreibt: «Ich glaubte, Galilei sei der größte Wissenschaftler, die Palme des größten Schriftstellers gebühre aber Dante... Doch ich würde lügen, wollte ich behaupten, daß mich Calvinos Äußerung schockierte. Der Defaitismus vieler meiner Kollegen hat einen Grad erreicht, daß mich nichts mehr erschüttern kann. Ich möchte ihnen wünschen, daß sie sich von ihrem Minderwertigkeitskomplex gegenüber der Wissenschaft und der Technologie befreien, und wenn es ihnen nicht gelingt, sollen sie umsatteln.» Man kann sich angesichts von Calvinos letztem Buch des Eindrucks nicht erwehren, daß ihm gerade die Folgerichtigkeit seiner literarischen Entwicklung zum Verhängnis wird. Der Schriftsteller hat seit 1959, als er mit Elio Vittorini bei Einaudi den ersten Band des *menabò* vorlegte, die literarische Diskussion in Italien entscheidend angeregt. Band 4 widmeten die beiden Herausgeber dem Verhältnis von Literatur und Industrie: die Debatte über dieses für eine im Zeichen des Marxismus herangewachsene Generation aktuelle Problem war besonders lebhaft und beherrschte das literarische Klima der frühen sechziger Jahre. Inzwischen ist Vittorini verstorben, und Calvino widmete seinem Mitherausgeber Band 10 des *menabò* (April 1967). Er enthält die letzten Jahre von Vittorinis *Diario in pubblico* und neben Beiträgen von Freunden des sizilianischen Schriftstellers auch einen umfangreichen Aufsatz Calvinos: *Progettazione e letteratura*. Wie eng sich die Positionen der beiden Schriftsteller berührten, zeigt Calvinos Hinweis, Vittorini habe in seinen letzten Lebensjahren Kultur als «Wissenschaft» verstanden: «Erkenntnis als ‹Wissenschaft›, Gesellschaft als ‹Wissenschaft›, Menschengeschlecht als ‹Wissenschaft›.» Im Lauf

seiner Ausführungen zieht Calvino allerdings auch eine Demarkationslinie zwischen seiner eigenen Position und der des verstorbenen Freundes: «Gleichzeitig muß hervorgehoben werden, daß Vittorini seine Spekulation nie außerhalb der Koordinaten des Beobachters betreibt. Immer ist es die Beziehung Mensch-Welt, die ihn interessiert, bei ihm handelt es sich immer um einen Humanismus, der in der Geschichte der Menschen und in den Menschen als Geschichte verankert ist. Und hier divergieren meine Interessen vielleicht von den seinen, um sich in Richtung auf eine Erkenntnis hin zu verlagern, bei der jede anthropozentrische Hypothek abgeschafft ist, so daß die Geschichte des Menschen an den beiden Extremen der Geschichte der Organisation der Materie verschwindet: einerseits in der Kontinuität animalischen Lebens, in der Vittorini nach wie vor das Auftreten des Menschen als Sprung versteht, andererseits in der Ausdehnung bis zu den Datenverarbeitungsmaschinen hin.»

Der Literat als Ingenieur, als Chemiker, als Ethnologe, als Mineraloge: hier wird die Utopie zur Chimäre. Man fragt sich, wie es einem Individuum noch möglich sein soll, diese Aufgabe zu meistern. Vittorini hatte das Problem zwar diagnostiziert, aber er hatte sich damit begnügt. Calvino hingegen besteht eigensinnig auf der einmal eingeschlagenen Richtung: ein Ausweg aus dem Engpaß zeichnet sich im Augenblick noch nicht ab.

Über die Studentenunruhen in Deutschland berichtet Marianello Marianelli in der nach dem Krieg von Luigi Russo begründeten Zeitschrift *Il Belfagor* (30. September 1967) in seinem vorzüglich dokumentierten Artikel *Cronache dalla «Libera Università» di Berlino*. Marianelli kennt Deutschland dank seiner langjährigen Tätigkeit als Leiter eines italienischen Kulturinstitutes und durch eingehende Studien zur deutschsprachigen Literatur. Heute ist er Ordinarius für Germanistik an der Universität in Pisa.

In dem Abschnitt *Politica come happening e viceversa* zieht Marianelli die Schlußfolgerungen aus den Berliner Ereignissen. Er sieht in den Studentendemonstrationen anläßlich der Besuche Humphreys und des Schahs, in der Tätigkeit von Fritz Teufel und Rudolf Dutschke eine Verwirklichung jener Strategie des Spiels, jener Guerriglia der Show, wie sie von Heinrich Böll in den *Ansichten eines Clowns* und von Günter Graß in der *Blechtrommel* und in *Die Plebejer proben den Aufstand* auf literarischer Ebene bereits antizipiert worden waren. Marianelli trifft den Sachverhalt genau, wenn er in dem Verb «probieren» und in einem «geradezu genüßlichen Experimentieren» die Konstante dieser Studentenaktionen erblickt. Besondere Bedeutung mißt er dabei der Rolle Marcuses zu, der die Studenten zu einer politisch wirksameren Haltung anregt, indem er die Thesen von Marx überprüft und auf ihren praktischen Wert hin untersucht. In diesem Zusammenhang spricht Marianelli auch von den ideologischen Wechseljahren, die Europa im Augenblick durchmacht. Das Unbehagen an der scheinbaren Stasis der politischen und literarischen Situation dieser sechziger Jahre hat sich der Intellektuellen diesseits und jenseits der Alpen bemächtigt. Die Nachkriegsjahre sind endgültig vorüber.

Die italienischen Linksintellektuellen standen bis zum ungarischen Aufstand im Bann der Sowjetunion: für die junge Generation hat die immer noch vorwiegend nach Moskau ausgerichtete Kommunistische Partei Italiens nur noch geringe Anziehungskraft. Die alten Widerstandskämpfer, die vor den in den Nachkriegsjahren Herangewachsenen immer wieder zu gegebenen Anlässen die heroische Epoche ihres Lebens beschwören, in Wirklichkeit aber längst auf den Kurs der friedlichen Koexistenz eingeschwenkt sind, sind für die politisch Interessierten zum mindesten langweilig geworden. Die junge Generation politisch Engagierter will ihre eigene Revolution haben: da sie diese von Moskau verraten glaubt, wendet sie sich an Peking. Die Überlebenden der *resistenza* wiegten sich jahrelang in der Illusion, es genüge, wenn man in regelmäßigen Ab-

ständen seinen Abscheu gegenüber Nazi-Deutschland und seine Ungehaltenheit gegenüber dem Bonn Adenauers bekunde, um auf der Höhe der Zeit zu bleiben. Man wünschte das Böse zu lokalisieren und glaubte, es mit Erklärungen, Protesten und Kundgebungen exorzieren zu können. Cesare Cases geht in seiner *Difesa di «un» cretino* (es handelt sich um einen offenen Brief an die *Quaderni piacentini*, 30. April 1966, zur Verteidigung von Primo Levi) von diesem Tatbestand aus und bekennt: «Die Hartnäckigkeit mit der Levi behauptete, er könne den Wahnsinn der Deutschen nicht verstehen (Levi war dreizehn Monate in Auschwitz) und er sei jedem dankbar, der ihm diesen erklären könne, war ein Beweis dafür, daß er damals — aber nicht nur er, auch ich und andere Kretins meiner Generation — tatsächlich nicht kapierten, daß der Wahnsinn zwar bei den Deutschen in der Nacht von Auschwitz erschienen war, aber daß er sich auch bei den Italienern, bei den Juden, bei den Turinern bei hellem Tageslicht in den besten Familien eingenistet hatte und seinen Mittelpunkt nicht weniger in der Fiat als in den IG-Farben hatte, deren Sklave er gewesen war.» Cases verwirft heute parteipolitische Scheuklappen jeder Provenienz: «Ob einer für die Welt der Werte eintritt oder sich in jene der Unwerte begibt, ob einer eine untadelige, von den Vätern überkommene Garderobe sein eigen nennt oder sich in schmutzigem langem Haar gefällt: inzwischen haben wir verstanden, daß diese Dinge mehr oder weniger symptomatische Indizien liefern können, je nach Art von Menschen und Zeiten, um die es sich handelt, daß aber letzten Endes allein die Fakten zählen.»

Nur wenige der zwischen 1920 und 1930 Geborenen besitzen diese Fähigkeit, sich durch Selbstkritik zu häuten. Sie sind viel zu sehr durch ihr Establishment bei Suhrkamp oder Einaudi, bei der *Zeit* oder beim *Espresso* befangen, um sich noch Rechenschaft darüber zu geben, daß sie zwar ihren Lebensstandard behaupten und ausbauen können, in Wirklichkeit aber die heroische Epoche und die *belle époque* ihres Lebens vorüber sind.

Johannes Hösle