

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 49 (1969-1970)  
**Heft:** 8

**Rubrik:** Kulturelle Umschau

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.02.2026

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

# Kulturelle Umschau

---

## ZÜRICH SCHAUSPIELHAUS IM KREUZFEUER

Die «National-Zeitung» hat ihre Besprechung der Zürcher Eröffnungspremiere mit einer Titelzeile überschrieben, in der nicht etwa ironisch von des Schauspielhauses «grossem Sprung nach vorn» die Rede war. Mir scheint es einigermassen verfrüht, nach einem einzigen, noch dazu höchst problematischen Theaterabend schon mit so grossen Worten Bilanz ziehen zu wollen, und ausserdem pflegen die Sprünge nach vorn weder in der gesellschaftlichen Entwicklung noch in der Kunst sehr viel anderes zu sein als eben Deklamationen. Da formiert sich wohl, was ja weiter nicht verwunderlich ist, ein progressives Lager in der Theaterkritik. Gesinnungen und Absichten sind auf einmal wichtiger als das, was objektiv gesehen über die Bühne geht. Was mich betrifft, so möchte ich vorerst noch bei einer wohlwollenden Zurückhaltung gegenüber vorgegebenen oder vermeintlichen Sprüngen verharren. Theaterarbeit ist niemals berechenbar, und künstlerische sowohl wie programmatische Zielsetzungen garantieren noch nicht, dass auch gutes Theater entsteht. Die Inszenierungen, mit denen die Ära Löffler in Zürich eröffnet wurde, sind dafür ein Beispiel.

An der Zielsetzung des neuen Teams kann spätestens seit der Veröffentlichung des Prospektes kaum noch ein Zweifel bestehen: man will Stücke zeigen, «deren Probleme uns heute beschäftigen». Man will auf keinen Fall «Kultur pflegen», sondern Theater als Herausforderung, als lebendige Auseinandersetzung, als Provokation verstehen. Auch wenn man diese Zielsetzung für richtig hält und sie begrüßt, stellt sich die Frage nach den Mit-

teln. Es ist zum Beispiel sehr, sehr einfach, aber auch sehr billig, Provokation dadurch zu suchen, dass man einen bärtigen Beat-Sänger von der Bühne her Unanständiges ins Publikum schreien lässt. Überhaupt: «*Prometheus*» von *Äschylos* (in der sprachlich interessanten und eindrücklichen Übersetzung und Bearbeitung von *Heiner Müller*) als das Drama des Rebellen zu verstehen und daraus dann die Legitimation abzuleiten, Beat-Musik als Ausdruck befreiter, aus Zwängen jeglicher Art entronnener Menschheit damit zu kombinieren, ist eher ein pubertäres Mätzchen als eine tragfähige Inszenierungsidee.

Davon also abgesehen, hatte die Inszenierung des «*Prometheus*» manchen interessanten Zug, vor allem in ihrer sprachlichen Struktur. Bühnenbild und Kostüme hatten etwas Plumpes, Archaisches, es lag unzweifelhaft ein Konzept zugrunde, das die Voraussetzungen für eine eindrückliche Aufführung schuf. Norbert Kappen lieh dem gefesselten Prometheus die geballte Energie seiner Sprachkraft. Heide-marie Theobald hatte als Io eine Szene, die an allerhöchste Leistungen heranreicht. Gerade sie aber machte damit auch deutlich, worin die Inszenierung von Max P. Ammann hinter den Erwartungen zurückblieb, die sie selber erweckte. Das wilde Drama der Auflehnung, ein Grollen und Drohen, Wut, die sich aus böser Überlegung zähmt, wäre von grösserer Wirkung auf der Bühne, wenn Prometheus, der an Händen und Füssen an den Fels geschmiedet ist, von szenischem Leben umgeben wäre: vom Chor der Okeaniden nicht nur als einer massigen Denkmalgruppe, von Okeanos, Hephaistos und Hermes als Tra-

banten des Usurpators. Alle diese Figuren sind in der Zürcher Inszenierung statisch behandelt; die Szene mit Io zeigt, dass das falsch ist.

Der entscheidende und starke Eindruck geht vom Text aus. Heiner Müllers Äschylos-Bearbeitung ist frei von allem Philologen-Deutsch, eine monumentale, syntaktisch eigenwillige Nachdichtung aus einem Guss. Aber wiederum muss festgestellt werden, dass nicht alle Sprecher und Sprecherinnen an diesem Abend auf der Höhe ihrer zweifellos nicht leichten Aufgabe standen. Beat-Band und einzelne offensichtliche Mängel der Inszenierung beeinträchtigten die Wirkung. Aber ich zweifle nicht daran, dass das wenig gespielte Drama in dieser neuen Gestalt auf dem Theater seine Chancen hat.

Die zweite Premiere war vom Text her Kleinkaliber. *Jean-Claude Grumberg* hat unter dem Titel «*Morgen – Ein Fenster zur Strasse*» eine Parabel vom Zuschauen bei der Ausübung von Gewalt geschrieben. Der Einfall ist bestechend: eine ganz gewöhnliche Familie hat sich in einem Zimmer auf längere Zeit eingerichtet. Man hat gehamstert, man lebt zwar räumlich eingeschränkt, aber man wird nicht Mangel leiden müssen, und für Unterhaltung ist durch die Regierungstruppen gesorgt, die vor den Augen der Zimmerbewohner unten auf der Strasse mit Aufständischen oder Widersetzlichen aufräumen. Es handelt sich um lästige und störende Elemente, die eine Ordnungsmacht dazu zwingen, mit Waffengewalt vorzugehen. Man geht nicht näher auf die Überzeugungen und Forderungen dieser Menschen ein, sondern hofft, dass bald einmal Ruhe einkehre. Falls es Friedhofsruhe sein sollte, zuckt man bedauernd die Achseln. Grumberg will mit seinem Stück die gedankenlose, durch Passivität schuldige Zeitgenossenschaft geisseln, indem er eine Familie und ein paar ihrer Hausgenossen als lüsterne Voyeurs beim Massaker blosstellt. Das Zimmer hat ein Fenster zur Strasse. Wenn unten Kampfhandlungen vor sich gehen, drängen sich Vater, Sohn und Mutter vor diesem Ausguck, machen sich den Feld-

stecher streitig und geniessen den Krieg wie ein unterhaltsames Schauspiel.

Die Situation erweist sich als szenisch fruchtbar. Aber bald einmal erlahmt das Interesse daran. Denn mehr als ein Bild, mehr als ein wirklich beschämender und empörender Zustand, an dem wir alle teilhaben, wird nicht gezeigt. Das Stück schlepppt sich durch die Phasen der Kriegshandlungen bis zu dem Augenblick, in dem eine Bombe explodiert und das Ende markiert. Vorher aber wird Grumberg noch lehrhaft; er wählt die Tochter der Familie als Trägerin des stummen Protests zuerst, dann als aufmerksame Schülerin eines schwarzen Söldners und schliesslich als Parteigängerin der Verfolgten. Wie das zu spielen wäre, bleibt durch die Darstellung, die in Zürich für gut befunden wurde, unbeantwortet. Aber wahrscheinlich ist es überhaupt unmöglich. Das Zeitstück Grumbergs ist ein Musterbeispiel dafür, wie ein an sich guter Einfall vertan werden kann. Der Autor hat Theatererfahrung, er weiss kleine Dialogzüge zu schreiben und schöpft die Situationen geschickt aus. Aber er zerstört sich die Wirkung selbst, indem er mit seinen Figuren auf eine Weise zu predigen beginnt, die das Interesse rasch erlahmen lässt. Was ärgerlich, beunruhigend, beissend sein sollte, wird langweilig und schliesslich belanglos.

Es gab, neben einem Beifall, auch Buhrufe und Pfiffe. Aber zum Skandal war das Stück zu leicht. Die Aufführung mit Peter Oehme und Anne-Marie Blanc, in einem treffsicheren Bühnenbild von Peter Bissegger, stünde einem auf Zeitstücke spezialisierten Haus vielleicht an. Eine Sache, deren mögliche Qualitäten man kurz erwägt, ehe man sie – mit Recht – vergisst.

Nicht so bald vergessen dürfte man in Zürich dagegen die Premiere von «*Early Morning*», einer als grausiges Welttheater gestalteten «beschaulichen Komödie» des englischen Dramatikers *Edward Bond*. Das Stück ist in Zürich zum ersten Mal in deutscher Sprache aufgeführt worden, und das Interesse der Kritik und der Theaterwelt war denn auch gross. Der grosse Sprung

nach vorn, der das Schauspielhaus nach Jahren gehobener Routine wieder zu einem Ort macht, an dem Zeitgenossenschaft geistig lebendig ist, hätte sich anlässlich dieser Erstaufführung ereignen können. Es kam, aus zwei Gründen, nicht dazu. Einerseits versagte sich das Publikum, das zu einem beträchtlichen Teil der Aufführung Widerstand leistete, indem es sie störte. Und anderseits enttäuschte Peter Steins Inszenierung, die in kunstgewerblichen Details und einem völlig verfehlten Tempo die Schwächen mehr als die Stärken von Bonds Stück sichtbar werden liess.

Für das Verhalten der Zuschauer gibt es kaum mildernde Umstände. Es ist ihnen allenfalls zugute zu halten, dass sie durch den Spielzeitbeginn vergrämt waren. Weder die Eröffnungspremiere noch Grumberts szenischer Leitartikel haben Ansprüche erfüllt, die man vor allem in künstlerischer Hinsicht an das neue Team stellen durfte. Was sichtbar wurde, war lediglich der entschlossene Wille zur Provokation, und die Mittel, die man dabei wählte, waren zum Teil mehr als fragwürdig. Das alles, so kann man sagen, musste früher oder später zur Explosion führen; aber dass sie sich nun ausgerechnet anlässlich der Erstaufführung eines Stücks ereignete, dessen an Hieronymus Bosch erinnernde Bildwelt Ausdruck einer tief pessimistischen, grässlichen Deutung gesellschaftlicher Verhältnisse ist, versetzt die Zuschauer, die protestierten und auf jede Art während der Aufführung selbst bekundeten, dass sie dergleichen nicht hinzunehmen bereit seien, ins Unrecht. Wo einer Bühne in dieser Weise das Recht abgesprochen wird, Themen und Thesen der Zeit, Deutungs- und Gestaltungsversuche, unbequeme und brennende Fragen zur Diskussion zu stellen, da hat das Theater als Kunst keine Chance. Spätestens am Abend dieser Premiere wurde offenkundig, dass Unduldsamkeit und Verhärtung im Parkett des Zürcher Schauspielhauses weit um sich gegriffen haben. Wenn es das Ziel der neuen Direktion war, dafür den Beweis zu liefern, so muss man feststellen, dass ihr das gelungen ist.

Ich meine freilich, nirgends wie gerade in diesen Dingen sei Verallgemeinerung der unmittelbarste Übergang von einer an sich richtigen Erkenntnis zum Irrtum. Sollte man nicht die Ansätze zu Gesprächsbereitschaft, die zögernden Versuche, sich ins Offene zu wagen, die selbstverständlich auch vorhanden sind, von der Bühne her aufnehmen? Die Interpretation, die Bonds grässliche Vision durch den Regisseur Peter Stein erfuhr, schien aber geradezu darauf angelegt, die Gesprächsbereiten auch noch vor den Kopf zu stossen. Ein Text, der rasch und reaktionssicher absolviert werden müsste, wird unter seiner Leitung unerträglich zerdehnt. Der schleppende Gang der Aufführung ist nicht etwa den Störaktionen empörter Zuschauer anzulasten; er ist ausdrücklich gewollt. Aber er ist auch einer der Gründe, warum sich statt Betroffenheit Langeweile einstellt. Man spürt im übrigen die Anstrengung, mit der jeder Gang ausgetüftelt und seltsame Wege im leeren Raum abgezirkelt wurden. Man sieht die aufwendige Verspieltheit des Dekors und der Kostüme. Dem Ungefähr ist buchstäblich nichts überlassen worden. Kein Zweifel, Steins Phantasie als Regisseur hat sich der Vorlage, die Bond mit seinem historisierenden, shakespearisierenden und grotesk übertreibenden Zeremonienspiel geliefert hat, umfassend bemächtigt. Ich muss dennoch feststellen, dass seine Inszenierung nicht zum Leben erwacht. Die Schauspieler – unter ihnen Joana Maria Gorvin, Jutta Lampe, Wolfgang Reichmann, Peter Ehrlich – erfüllen ein Pensum, aber nicht szenisches Leben. Bei Reichmann wird zudem spürbar, dass er sich distanziert. Meinungsverschiedenheiten in der Auffassung der Rolle, wie sie schon die als dritte Premiere vorgesehene Inszenierung von Goethes «Mitschuldigen» zu Fall gebracht haben?

So gibt es denn mindestens zwei Gründe, die eine verantwortbare Aussage, eine fruchtbare Diskussion über Bonds Stück «Early Morning» erschweren. Das Verhalten des Publikums schuf Zustände, die sich als schwere Störung auswirkten. Und die Inszenierung selbst hatte nicht die

Überzeugungskraft des aus inneren Grünen Richtigen. Was sichtbar wurde, ist etwa dies: Bond zeichnet die menschliche Gesellschaft – hier die Gesellschaft am Hofe der Königin Viktoria – als eine Horde von Raubtieren. Mordlust und Machtgier, Lüsternheit und Perversität jeder Art leben sich in ihr aus. Im letzten Teil, der in einer grauen Unterwelt – Bond nennt sie Himmel – spielt, gipfelt die Darstellung des Kampfes aller gegen alle im grausigen Bild des Kannibalismus. Die Leichen verzehren sich gegenseitig, den Verstümmelten wachsen neue Glieder nach, und endlos mahlt die riesige Knochenmühle fort, durch die jeder jeden treibt und jeder getrieben wird. Einer ist da, der sich verweigert: Prinz Arthur, ein Hippie nahe dem Thron, ein sanfter Prophet der Gewaltlosigkeit. Sein Protest gegen Macht und Autorität bleibt ohne Wirkung. Bond zeigt den tödlichen Kreislauf, die bis zum äussersten getriebene Grausamkeit des Menschengeschlechts. Die abstossende Gewalt seiner Bilder erinnert an mittelalterliche Höllenvisionen; aber es fehlt die Botschaft, die Erlösung verspricht. Prinz Arthur, eindrücklich verkörpert durch Bruno Ganz

(der allerdings hohle oder dünne Stellen in seinem Text nicht zu verdecken vermag), bringt ein im letzten sinnloses Opfer. Bonds düsteres Stück ist eine Metapher der Ausweglosigkeit.

\*

Ein junger Kritiker, der sich mit Vehemenz für Bond und besonders auch für Peter Stein, das Regie-Idol der jungen Generation, einsetzt, hat geschrieben, das Schauspielhaus Zürich bedürfe eines neuen Publikums. Nach dem Erlebnis dieser Premiere ist eine Feststellung dieser Art nicht ganz unangebracht; der Weg jedoch, der zu diesem neuen Publikum führt, ist nicht schon gefunden, wenn man das alte schockiert und vergrämt hat. Das Theater, sagt Peter Brook, ist die Arena, wo sich eine lebendige Konfrontation ereignen kann. Ich meine, Bonds «Early Morning» müsste, auch wenn die Zürcher Aufführung verunglückt ist, lebendige Konfrontation eigentlich ermöglichen. Nur – in einem einzigen grossen Sprung ist's nicht zu schaffen.

Lorenzo

## «L'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE»

### *Zu einer Tagung in Cerisy-la-Salle*

Ist es heute noch sinnvoll, der Literatur im höheren Unterricht eine entscheidende Bedeutung beizumessen? Wieso noch Literaturgeschichte? Was lesen, was lehren? Wie lesen, wie unterrichten? Welche Werke haben einen allgemeinen Bildungswert? Was heisst schon Bildung? Beurteilen wir die Literatur nicht stets in bezug auf ein fragwürdiges bürgerlich-moralisierendes Wertesystem, das endgültig dem Untergang geweiht ist? Ist «schöner» Ausdruck nicht meist Lüge, Täuschung, Betrug?

Solche Fragen bildeten den Hintergrund der im Juli von Serge Doubrovsky (New York University) und Tzvetan

Todorov (CNRS, Paris) im Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle (Normandie) organisierten Dekade *L'enseignement de la littérature*<sup>1</sup>, die als Fortführung der 1966 unter Georges Poulets Leitung durchgeführten Tagung *Les Chemins actuels de la critique* angekündigt worden war<sup>2</sup>. Grosse Namen zierten das Programm: Alain Robbe-Grillet, Maurice de Gandillac (Sorbonne, Paris), Paul Zumthor (Amsterdam), A. J. Greimas (Ecole Pratique des Hautes Etudes [EPHE], Paris), René Girard (University of New York, Buffalo), Gérard Genette (EPHE), Roland Barthes (EPHE), Michael Riffaterre (Columbia University, New York), Jacques Derrida (Ecole Normale Supérieure, Paris), Michel

Deguy (Centre Universitaire de Vincennes, Paris), Jean Cohen (CNRS) u.a.m. Gut ein Drittel der angekündigten Referenten erschien jedoch nicht, und von den übrigen gaben die meisten nur ein Gastspiel von 24 Stunden.

Dass die Frage nach der in Frankreich stets bedeutsamen Rolle der Literatur in der Schule auf grosses Interesse stiess, ist nicht verwunderlich. Ein völlig erstarres Erziehungssystem bietet zudem für all jene, die mit der Universität die ganze Gesellschaft umfunktionieren möchten, eine besonders günstige Angriffsfläche.

### *Stoff, Lehrer, Schüler*

Jede Literaturstunde ist ein Abenteuer. Dass auf diesem Gebiet eine ständige Besinnung unerlässlich ist, wissen alle Lehrer, die den Unterrichtsstoff und eine ihnen entsprechende Methode innerhalb gewisser Grenzen selbst auswählen können. In Frankreich gab es dies allerdings nicht, und so wurde die durch die Mairevolution herbeigeführte Reform des Erziehungswesens vielerorts als eine grosse Befreiung empfunden. Die Folge davon ist ein grosser Elan, doch auch Unsicherheit und Verwirrung.

Wirkte der Streit um die *Nouvelle Critique* vor einigen Jahren noch akademisch, so werden die modernsten Analysen heute bereits im Lycée verwendet. Die jahrzehntelang sakrosankte *explication* einer im Programm genau definierten Gruppe von Textfragmenten wird angefochten: die Auswahl der Texte ist umstritten; man hat eingesehen, dass der Schüler aus einem Textfragment nicht unbedingt herauslesen kann, was der Lehrer aufgrund seiner Kenntnis des ganzen Werks von ihm erwartet.

Junge Dozenten sind offen für alles Neue, bisweilen nurmehr noch für dieses. Die Frage nach dem sozialen und psychologischen Hintergrund einer literarischen Schöpfung wird mehr denn je in die kritische Betrachtung einbezogen; eine moralisierende oder rein ästhetische Würdigung der Dichtung erscheint als letztes Requisit

des Bürgertums. Die Haltung vieler ist positivistisch: man ist auf der Suche nach streng wissenschaftlichen Interpretationsmethoden; vorläufig spricht man viel vom Strukturalismus, der von der Sprachwissenschaft aus über die Verhaltensforschung in die Literaturwissenschaft eingedrungen ist, aber noch wenig bedeutende Resultate gezeitigt hat.

Serge Doubrovsky hatte in *Pourquoi la nouvelle critique* noch geschrieben: «Toute critique n'est déchiffrement que pour se faire affrontement», und wirkte damals revolutionär<sup>3</sup>. Heute heisst nach ihm Literatur unterrichten den verborgen gebliebenen Sinn eines Werks aufzuleuchten lassen, und er fragt sich: Wird das allen Menschen gemeinsame Unglück im Sein durch den glücklichen Ausdruck überwunden?

Doubrovsky fordert zudem vom Unterricht, was er selbst praktiziert: es soll ein innerer Zusammenhang hergestellt werden zwischen Lesen und Schreiben; er wird darin unterstützt von Roland Barthes und vielen Tagungsteilnehmern, die die Aufspaltung in Literatur- und Aufsatzunterricht ablehnen.

Jeder Unterricht ereignet sich im Kräftefeld von Stoff – Lehrer – Schüler. Eine Eigenheit des Literaturunterrichts – ich spreche hier aus eigener Erfahrung – besteht darin, dass der Stoff als solcher bei wachsender Durchdringung oft immer mehr an Eigenwert verliert. Lehrer und Schüler erkennen sich im literarischen Werk, das im idealen Fall eine der möglichen Antworten auf verborgene Fragen gibt oder in einer Welt fertiger und vorgefasster Meinungen neue Fragen aufwirft. Eine Literaturstunde ist mehr als eine Besprechung: sie ist Begegnung von Lehrer und Schüler in einer sprachlich und damit menschlich bewältigten Welt.

Die Literatur (alle Literatur?) ist der Ausdruck eines Menschen, der sich die Freiheit herausnimmt, mit seiner Umgebung, mit sich selbst nicht einverstanden zu sein (Doubrovsky). Wer schreibt, will durch die Sprache begreifen. In der authentischen Dichtung, der durch ein Sub-

jekt zum Bewusstsein gelangten und so der Alltäglichkeit entwachsenen Sprache, geht es um mehr als um schöne Formeln oder intelligente Spielereien: es gilt, den gesamten menschlichen Erfahrungsbereich zu umfassen, durchsichtig zu machen.

Ein «Text» entsteht also im Zusammenspiel von Sprache und persönlicher Erfahrung. Im Umgang mit Texten, beim Auffinden der darin verborgenen rhetorischen Formen und Strukturen soll die jedem Menschen eigene Fähigkeit erwachen, sich selbst zu prüfen und zu finden (Roland Barthes). Literatur ist vielleicht die höchste Form der Erkenntnis.

Wer das einsieht, braucht beim Versuch, junge Menschen in die Welt der Dichtung einzuführen, nicht jenes schlechte Gewissen zu haben, von dem manche Teilnehmer in Cerisy geplagt zu werden schienen.

Stets bleibt eine grosse Unbekannte: die Schüler, deren Ansichten heute in ständigem Wandel begriffen sind. Hier werden an die Lehrerpersönlichkeit Anforderungen der schöpferischen Beweglichkeit gestellt, die vom Laien kaum erahnt werden können. Dazu muss mit der Lektüre zugleich das Interesse für die nicht unmittelbar verwertbare geistige Leistung geweckt werden.

### *Der Text: Dokument oder Monument?*

Texte sind der Gegenstand des Literaturunterrichtes; eine Auseinandersetzung, eine Einsicht, ein neues Welt- und Selbstverständnis sollte die Frucht sein. Jeder Text, bemerkte Michael Riffaterre, bezieht den Leser in ein Spiel ein, dem wir uns nicht mit wissenschaftlichen, das heisst äusserlichen Kategorien entziehen dürfen. Den Text erklären heisst zeigen, welche Wirkung er auf heutige «neutrale» Leser ausübt. Von ihren Reaktionen aus untersucht Riffaterre die stilistische Eigenart einer dichterischen Aussage, ohne Bezug zu nehmen auf die äussere Wirklichkeit.

Die in Cerisy leider nicht vertretene, doch zahlenmässig wohl überwiegende Schar der Historiker sieht im Text ein

geistegeschichtliches Dokument. Hat die vielgeschmähte Literaturgeschichte gleichwohl einen Sinn?

Hier drängt sich ein Hinweis auf eine Publikation von Hans Robert Jauss auf: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*<sup>4</sup>. Es ergeben sich Parallelen zu dem, was in Cerisy skizziert wurde. Ähnlich wie die französischen Strukturalisten geht Jauss von den russischen Formalisten der zwanziger Jahre aus, für welche die Literatur «zum Mittel [wurde], den Automatismus der alltäglichen Wahrnehmung durch *Verfremdung* zu zerstören». Und Jauss fährt weiter: «Daraus folgt, dass die Rezeption der Kunst auch nicht mehr im naiven Genuss des Schönen bestehen kann, sondern die Unterscheidung der Form und das Erkennen des Verfahrens erfordert. So erscheint der Wahrnehmungsprozess in der Kunst als Selbstzweck, die *Spürbarkeit der Form* als ihr spezifisches Merkmal und die *Aufdeckung* des Verfahrens als Prinzip einer Theorie, die im bewussten Verzicht auf historische Erkenntnis die Kunstkritik zu einer rationalen Methode gemacht und dabei Leistungen von bleibendem wissenschaftlichen Rang hervorgebracht hat.» Daneben stellt er die marxistische Ansicht: «Wenn die gesellschaftliche Bestimmung des Menschen seine Natur ist, muss auch aus den vergangenen Akten literarischer Selbstbezeugung ein volles Bild der geschichtlich durchlebten Widersprüche der Menschheit erstehen. [...] Dichtung bewegt sich in der Richtung auf ein Vernehmen. Daher erzeugt sich in ihr die angesprochene Gesellschaft: Stil ist ihr Gesetz – durch die Kenntnis des Stiles kann auch die Adresse der Dichtung entziffert werden» (Werner Krauss).

Jauss will die formalistische und die marxistische Literaturtheorie überwinden und schlägt eine «Rezeptions- und Wirkungsästhetik» vor. Nach ihm ist das Kunstwerk «kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart»; es kann vom «Erwartungshorizont» her in seiner Geschichtlichkeit begriffen werden. Die Rekonstruktion des Erwartungs-

horizontes dürfte zwar mehr Aufwand erfordern als die Analyse des Kunstwerks selbst. Lässt sich der «Kunstcharakter [eines] Werkes an der Art und dem Grad seiner Wirkung auf ein vorausgesetztes Publikum [...] bestimmen»?

Dass man einen Text besser versteht, wenn man die Frage verstanden hat, auf die er Antwort ist, scheint einleuchtend. Jauss sieht in der Tradition der Kunst ein dialogisches Verhältnis des Gegenwärtigen zum Vergangenen, «dem zufolge das vergangene Werk erst antworten und uns <etwas sagen> kann, wenn der gegenwärtige Betrachter die Frage gestellt hat, die es aus seiner Abgeschiedenheit zurückholt».

Bei einer solchen Betrachtung ergeben sich gewisse literarische Reihen, das heisst eine «ereignisartige Geschichte der Literatur», die sich von einer rein chronologischen Aufreihung unterscheidet, indem das «formgeschichtlich bedeutsame Werk mit den historisch versunkenen, konventionellen Stücken der Gattung konfrontiert» und im Verhältnis zu seiner literarischen Umgebung betrachtet wird.

Würde Gérard Genettes Ausspruch «La littérature n'est pas un document, mais un monument» wörtlich ins Deutsche übersetzt, so gäbe es demnach viele Missverständnisse, denn man dächte sofort an die klassische Literatur. Die von ihm postulierte Formen- oder Systemgeschichte wirkt im deutschen Raum weniger originell als in Frankreich. Sicher ist eine Geschichte des Reims, der Versform, der Metapher, der Technik der Beschreibung notwendig, sicher gibt es innerhalb der Theorie eine Entwicklung: doch all dies lehrt uns nicht das, wozu Genette eine angeborene Begabung hat: das richtige Lesen.

Was bei Gérard Genette und bei Hans Robert Jauss völlig fehlt, ist die Betrachtung des dichterischen Bewusstseins, das sich für diese oder jene Form der Aussage entscheidet.

### *Literaturunterricht und Ideologie*

A.J. Greimas, dem wir eine hochinteressante *Sémantique structurale* verdanken<sup>5</sup> –

seine Methode fand unter anderem in zwei Referaten des diesjährigen Bernanos-Kolloquiums ihren Niederschlag –, sieht im Literaturunterricht vorwiegend die Vermittlung ausgewählter Inhalte, wobei in Cerisy natürlich sofort nach der solcher Wahl zugrunde liegenden Ideologie gefragt wurde.

Tatsächlich kann der Lehrer die Finalität seines Unterrichts völlig verschleiern. Es genügt, gewisse kritische Methoden anzuwenden, die sich für bestimmte Werke, die man ihres ideologischen Inhaltes wegen zu vermitteln oder zu zerstören wünscht, besonders eignen. Der Literaturunterricht kann ein politisches Instrument in der Hand des Lehrers sein; die gegenwärtigen Bestrebungen der Revolutionäre prägen bereits die «Generation nach 68», die in vielem wesentlich anders denkt als ihre Väter.

Wieso jedoch ein solches Ziel auf dem heute doch ziemlich mühsam gewordenen Weg über die Literatur erreichen (Jean Alter, Case Western University, Cleveland)? Politisches Ideengut kann über Fernsehen und Film viel leichter und direkter vermittelt werden. Ziel des Literaturunterrichtes bleibt die Bildung des Geistes: in einer Welt ohne Modelle und ohne allgemein anerkannte geistige Werte soll sich der junge Leser in all den Vieldeutigkeiten des Lebens zurechtfinden lernen, um in vollem Bewusstsein seinen eigenen Weg auszuwählen.

### *Zusammenfassung*

Tzvetan Todorov, der zum Thema «Littérature et sciences humaines» hätte sprechen sollen, fasste die Problematik des Literaturunterrichts unter den Fragen Wieso? Was? Wie? zusammen.

Wieso Literatur unterrichten? Die Frage wird zumeist von jenen gestellt, die sich über Programm und Methode im unklaren sind. Der Antworten gibt es viele: um das kulturelle Bewusstsein zu wecken, um einen ideologischen Wandel zu verhindern oder zu beschleunigen, um zur

Selbsterkenntnis zu führen oder zur schöpferischen Leistung. Dass die Literatur weiterhin einen wesentlichen Beitrag zur Bildung und zum Verständnis des Menschen in der Gesellschaft leistet, wurde von niemandem ernstlich bezweifelt.

*Was* soll gelesen werden? Hier war völlige Uneinigkeit, und das ist in Frankreich ein Fortschritt, denn nur so werden Experimente gewagt und damit neue Texte für den Unterricht erschlossen.

Über das *Wie*? wurde viel gesprochen. Den Lehrer selbst interessiert oft das innere Verständnis des Werks, doch lassen sich die Strukturen und der ideologische Gehalt leichter vermitteln. Allgemein wird die Ausrichtung auf das spezifisch Literarische eines Werkes verlangt; den subjektiven Analysen wird mit grosser Skepsis begegnet, obwohl gerade hier die Einheit von Lesen und Schreiben in gelungenster Form zustandekommt. Überall anerkennt man den Symbolcharakter des Kunstwerks, doch wird zugleich die psychologische und soziologische Erhellung gefordert, was eigentlich nicht ganz logisch ist.

\*

Wurden vor drei Jahren unter Georges Poulets straffer Leitung auf höchstem Ni-

veau die vielfältigen Bezüge zwischen Dichter, Leser und Werk analysiert, so traf man sich diesmal zu einer offenen Gesprächsrunde. Wohlvorbereitete Spezialisten aus dem Ausland wurden genötigt, ihr Referat in zwanzig Minuten zusammenzufassen, auf dass andere, die weniger kompetent waren, eine Stunde diskutieren konnten! Ohne Erklärung wurde der Kongress mit einem Tag Verspätung eröffnet. Wer bis zum Schluss ausharrte – es war trotz allen Unzulänglichkeiten die überwiegende Mehrzahl der weit über hundert Teilnehmer – konnte sehen, dass die Nonchalance, mit welcher der Kongress «geleitet» wurde, auch grosse Vorteile mit sich brachte: Improvisationen sind anregend, hoffentlich auch für jene, die aus den Diskussionen einen lesbaren Band zusammenstellen wollen.

*Peter Grotzer*

<sup>1</sup> 21.–31. Juli 1969. – <sup>2</sup> 2.–12. September 1966. Textes revues et publiés par les soins de Jean Ricardou. Plon, Paris 1967. Vgl. NZZ, 12. Nov. 1967. Der Band war in zwei Monaten bereits vergriffen. –

<sup>3</sup> Vgl. Der Streit um die «Nouvelle Critique». – Schweizer Monatshefte, Zürich, September 1967. – <sup>4</sup> Konstanzer Universitätsreden, hg. von Gerhard Hess. Im Verlag der Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz, 1967. – <sup>5</sup> Collection «Langue et langage», Larousse, Paris 1966.