Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 11

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: 16.02.2026

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

Kulturelle Umschau

WIE MAN ALS LYRIKER DEN ROMAN DES JAHRES SCHREIBT ...

Niemand hat mich in den letzten Jahren nach den Lyrikbänden des Berners *Beat Brechbühl* gefragt. Aber jedermann (wie man so sagt, und das heisst: viele meiner Bekannten) erkundigen sich dieses Jahr danach, ob «es sich lohne», den «Kneuss»[1] zu Weihnachten zu verschenken oder zu Weihnachten zu wünschen – während umgekehrt wiederum niemand (der unsichtbare Antipode zu jedermann!) sich nach der Schenk- oder Wünschbarkeit des neuen Buches von Uwe Johnson oder des Erstlings von Jurek Becker oder der Kurzgeschichten von Gertrud Wilker oder Hermann Burger erkundigte.

Das Publikum, der «gebildete Laie», wie sich das bürgerliche Zeitalter zu formulieren pflegte, hat offenbar beschlossen, den jungen Berner Autor zur Kenntnis zu nehmen, ihn für diskussionswürdig, interessant, bedeutend zu halten. Natürlich wurde in Wirklichkeit das Publikum dazu gebracht, ihn zur Kenntnis zu nehmen – und die Vorzeichen, unter denen dies geschehen sollte, wurden auch gleich mitgeliefert. Im Jargon unserer Zeit: das Publikum wurde manipuliert, und, etwas ernsthafter: es liess sich manipulieren.

Der Verlag hat aus seinem Herzen keine Mördergrube gemacht und Wunsch und Absicht, aus dem Brechbühl-Roman «seinen» Bestseller zu machen, nie verhehlt und hat mit Geschick die übliche, hier nicht näher zu beschreibende Maschinerie der Werbung eingesetzt. Und ein grosser Teil der Presse hat den Vorschusslorbeeren auch sehr rasch echte (verdiente?) nachfolgen lassen.

«Le ‹hibou› ist mein Reisser» lässt Thomas Mann einmal sein «Wunderkind» sagen – sagen mit der ganzen Trauer und Selbstironie, die einem Thomas-Mannschen Helden ziemt, auch wenn er nur ein frühreifer kleiner Virtuose ist – und mit aller Verachtung für ein Publikum, das das Wertvolle vom Wertlosen nicht unterscheiden kann. Ob, im Falle Brechbühls, der Verlag und der Autor etwas von dieser Klarsicht und Selbstironie besitzen? Wie dem auch sei: «Kneuss» ist Brechbühls Reisser geworden. Tapfer behauptet er seinen achtbaren dritten Platz auf der Bestseller-Liste des «Sonntagsjournals», umgeben von Hohlers «Idyllen» und Millers «Sexus».

Tönt das, als möge man einem jungen Schweizer seinen gewiss noch bescheidenen Erfolg im nationalen Bereich nicht gönnen? Ach, es ist weit schlimmer! Dem begabten und sympathischen Autor ist jeder Erfolg zu gönnen – nur nicht ausgerechnet diesem Buch! Am liebsten möchte ich ja Brechbühl über den grünen Klee loben – wäre es nur möglich!

Beat Brechbühl war als Lyriker nicht über jeden Tadel erhaben, gelegentlich stolperte man, dann wurde man wieder festgehalten, von einzelnen Wendungen gepackt. Aber er war durch und durch ernst zu nehmen, glaubhaft. Und genau das ist er in seinem Roman-Opus nicht mehr. Er hat sich so chamäleonhaft verwandelt, wie man es gerade bei ihm nicht für möglich gehalten hätte.

«Er hat sich selbst verloren», meine ich. «Er hat sich selbst gefunden», rufen mir der Verlag und ein grosser Chor der Kritiker entgegen. Schon ist man so weit, dass man ihn mit Thomas Mann und Albert Camus vergleicht, die ja beide

immerhin so etwas wie europäisches Format hatten, und um seiner (von mir aus gesehen völlig schemenhaften) Frauengestalten willen reiht man ihn bereits unter die «grossen Menschendarsteller» ein!

Fast ist es wie im Märchen mit des Kaisers neuen Kleidern. Vor lauter Angst, mit der literarischen Entwicklung nicht Schritt zu halten und den Ton der Zeit nicht zu treffen, wagt man kaum mehr, Feststellungen zu machen wie die folgenden (die freilich simpel klingen, so simpel wie bei Andersen der Ausruf des kleinen Mädchens): dass der Roman freilich originell sei, aber forciert originell, auf Teufel komm raus kauzig, dass die Geschichte, eine Mischung von Sex und Crime, Horror und schwarzem Humor, Gesellschaftskritik, Selbstreflexion und Bettgeschichtchen, kolportagehafte Elemente enthalte, wie man sie keinem Unterhaltungsautor abkaufen würde, dass wohl noch kaum je in einem Krimi der Schluss am Anfang so schön auf dem Präsentierteller ausgebreitet wurde – und der Held dann doch staunt, wenn das längst Angekündigte schliesslich kommt.

Dass es auch in diesem Buch packende Passagen gibt, braucht dabei nicht abgestritten zu werden. Sie sind, meine ich, immer dort zu finden, wo die Fabel, die nun einmal nicht zu retten ist, zurücktritt: in Kindheitserinnerungen, Träumen, Beschreibungen, in der Figur des Kneuss vielleicht, solange sie nicht von Mätzchenhaftem verdeckt wird.

Ob es sich lohne, den neuen Brechbühl zu lesen? Keine Illusionen: es wird dem Buch und seinem Autor nicht schaden, wenn diese Frage hier verneint wird. Denn für Verlag und Autor lohnt sich die Sache – und nicht nur im geschäftlichen Sinn – auf jeden Fall. Der Name Brechbühl ist da – und dabei spielt es keine Rolle, ob dieser und jener Leser, der das Buch kauft und auch liest, sich doch weigert, es für das Meisterwerk zu halten, als das es ausgegeben wird. Der Name wird auch da sein, wenn das nächste Buch des Autors erscheint; man wird darauf warten, es ernst nehmen – zunächst einmal ungeachtet seiner Qualität.

Summa: falls die Literaturhistoriker künftiger Zeiten auf die Idee kommen sollten, sich auf die Bestsellerlisten zu stützen, dann wäre die Literaturgeschichte unserer Epoche zwar gewiss nicht einfach eine Geschichte der Irrtümer. Auch Zufallstreffer gäbe es gewiss darunter, bei denen literarische Qualität und Erfolg zusammenfallen. Aber zu diesen Zufallstreffern dürfte, leider, der «Kneuss» nicht gehören.

Elsbeth Pulver

[1] Beat Brechbühl, Kneuss, Diogenes-Verlag, Zürich 1970.

BOULEZ UND DAS KONZERTLEBEN

Kurz vor Weihnachten fand in der Zürcher Tonhalle ein Konzert statt, das – die Bezeichnung ist so selten angebracht – als musikalisches Ereignis gewertet werden darf. *Pierre Boulez* dirigierte als Gast das Collegium musicum Zürich mit Werken von Berg, Debussy und der schweizerischen Erstaufführung seiner «Domaines» für Klarinette und einige Instrumente. Mit Boulez ist eine neue Verbindung von Komponist und Interpret exemplarisch geworden, die auf Weltniveau seit Strauss und Mahler nicht mehr vollzogen wurde.

Boulez, Jahrgang 1925, Schüler von Messiaen und René Leibowitz, hat innerhalb weniger Jahre sein Image gewechselt: vom experimentierenden Avantgardekomponisten zum reisenden Stardirigenten. Schockierte er noch in den Fünfzigerjahren das Publikum mit Werken wie «Le Mar-

teau sans maître», «Structures pour deux pianos», «Pli selon pli», so gibt es von ihm jetzt Schallplattenaufzeichnungen sogar mit Beethovens Fünfter.

Doch Boulez' Entwicklung ist nicht mit der vieler junger und erfolgreicher Musiker gleichzusetzen: dass sie am Anfang ihrer Karriere sich auch für moderne und unbekannte Werke einsetzen, aber dann sich zusehends auf Bewährtes und Abgedroschenes zurückziehen. Zwar behauptet der Waschzettel seiner Exklusiv-Schallplattenfirma, «dass er nicht nur ein bemerkenswerter Komponist, sondern auch einer der besten Dirigenten seiner Generation sei». Aber gleichwohl kann er nicht mit Pultvirtuosen seines Alters wie Lorin Maazel und Zubin Mehta gleichgesetzt werden. Seine besondere Leistung liegt im schöpferischen Dirigieren.

Dazu ist er zweifach von seinen Kollegen unterschieden: einerseits durch sein Herkommen, anderseits durch seine Ziele.

Zum einen hat Boulez die Dirigentenkarriere nicht gesucht. Offensichtlich kam er zur Orchesterleitung, weil er allzuoft unbefriedigt war mit Aufführungen seiner Werke. Sein pädagogisches Talent – nicht umsonst wurde er schon 1945 als Hauskomponist und Dirigent ans Pariser Théâtre Marigny berufen – war bald entdeckt. Man übertrug ihm auch die Leitung bei anderen Werken. Vorerst waren es seine bevorzugten Komponisten: Claude Debussy und Anton Webern. Noch 1955 gab Boulez in Darmstadt als Definition seines schöpferischen Ziels die Synthese aus diesen beiden Komponisten an. Später folgte die erweiterte Wiener Schule: etwa Bergs «Kammerkonzert» für Klavier, Violine und dreizehn Bläser, die «Drei Orchesterstücke», op. 6, und die Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg. Mit Mahlers Jugendwerk «Das klagende Lied» bietet Boulez dessen erste Schallplattenaufzeichnung. Seine Aufnahmen von Strawinskys «Le Sacre du Printemps» und Berlioz' «Symphonie fantastique» haben Massstäbe gesetzt. Die Gesamtaufzeichnung von Debussys «Pelléas et Mélisande» mit Chor und Orchester des Königlichen Opernhauses Covent Garden erhielt bereits einen Monat nach der Veröffentlichung den Deutschen Schallplattenpreis.

Zum anderen will Boulez seine Stellung ab Herbst 1971 als Leiter der New Yorker Philharmoniker dazu benützen, um das Musikleben zu verändern. Dazu scheint ihm – wie er anlässlich eines Interviews vor der Zürcher Presse ausführlich darlegte – eine Weltstadt besonders geeignet. Vor allem will er das grosse und vorwiegend jugendliche Publikum, das sich unter Leonard Bernsteins manchmal reichlich kompromissbereiter zwölfjähriger Programmgestaltung herangebildet hat, bei veränderten Verhältnissen und anspruchsvolleren Werkfolgen zu halten versuchen.

Da lautet seine Devise: Weg vom Standardprogramm, um das Publikum vermehrt mit modernen und unbekannten Werken zu konfrontieren. Auch will er die «Klassiker der Moderne» – also Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Varèse, Ives – der Hörerschaft durch wiederholte Aufführungen zu wahrhaft klassischer Vertrautheit bringen. Zudem sollen zu den Aufführungen – und zwar nicht nur am Rand, sondern gleichberechtigt – Vorträge und Einführungen kommen, denn – so betont Boulez – Musikleben könne heute nicht nur Konterleben heissen, sondern bedürfte der nötigen erzieherischen, aufklärenden Bemühung. Übrigens ist Boulez von amerikanischen Stationen schon angefragt worden, ob er bereit sei für Fernsehserien, wie das Bernstein mit Erfolg durchführte. Boulez' Fernsehfilm «Tele-Marteau» – der im vergangenen Herbst auch während der Donaueschinger Musiktage gezeigt wurde – hat belegt, wie stark des Komponisten pädagogische Fähigkeiten sind. Mit solchen Perspektiven dürfte sich Boulez entschieden abwenden von der Selbstgenügsamkeit all der weltreisenden Pultvirtuosen von Böhm bis Ozawa.

Doch Erziehungsarbeit vor dem Orchester wird bei Boulez an erster Stelle rangieren. Neben den New Yorker Philharmonikern wird er Dirigent des BBC Symphony Orchestra und Gastdirigent des

Cleveland Orchestra sein. Obwohl – oder vielleicht gerade weil – er schon die meisten führenden Orchester der Welt dirigierte, will Boulez nur noch mit eigenen, das heisst: künstlerisch von ihm geleiteten und administrierten Orchestern musizieren. Dadurch – so behauptet er: dass er bei jedem Apparat nicht jedesmal beim Nullpunkt wieder zu beginnen hat – wird er Zeit gewinnen für den Ausbau und die Erneuerung des Repertoires und – das gibt er unverblümt zu – für die eigene Arbeit. So soll sein jüngstes Werk – eine Kantate für Chorstimmen und Orchester auf einen Text von Cummings – in der Folge um vier Sätze erweitert werden. Zudem will er eine musikliterarische Arbeit – gewissermassen die Fortsetzung von «Musikdenken heute» – bis in zwei Jahren zu Rand bringen.

Die Kontakte mit der Schweiz – die er 1960 mit der Leitung einer Meisterklasse für Komposition an der Musikakademie Basel aufnahm – sollen wenn immer möglich nicht abgebrochen werden. So hofft er, die Basler Interpretationskurse, die international besucht wurden und in der Schweiz einem dringenden Bedürfnis entgegenkamen, weiterhin durchführen zu können. Ob er 1972 an den Luzerner Musikfestwochen teilnehmen kann, weiss er aus innerbetrieblichen Gründen bei der Londoner BBC jetzt noch nicht.

Boulez' jetziges Zürcher Konzert war ein Wiedersehen nach beinahe zehn Jahren. Damals spielte er mit dem Tonhalleorchester Schönbergs Orchestervariationen op. 31 und Teile aus seinem «Pli selon pli», seinem Mallarmé-Porträt für Singstimme und Orchester, das während fünfer Jahre in mehreren Ergänzungen und Umarbeitungen inzwischen für den Komponisten wirklich definitive Gestalt dürfte angenommen haben. Sein jetziges Programm war auffallend versöhnlich. Auch sein heutiges Dirigieren wirkt weniger trocken, weniger überakzentuiert. Abgerundete Emotionalität steht nun gleichberechtigt neben dem Aufzeigen des Strukturellen. Die drei Sätze aus Alban Bergs für Streichorchester bearbeiteten «Lyrischen Suite» waren in ihrer beinahe morbiden Skelettierung wie ein Adieu an den darin zitierten Alexander Zemlinsky oder an Franz Schreker. Debussys «Danses» für Harfe und Streichorchester, 1904 für einen Wettbewerb geschrieben, verheimlichten auch in der subtilen Interpretation von Francis Pierre nicht ihre Mischung aus den Sphären von Symbolismus und Kaffeehaus. Mit Boulez' trocken didaktischen, geradezu schulmeisterlich überpräzis exekutierten «Domaines» wurde dem Publikum jeglicher Ohrenschmaus verweigert. Gleichwohl wurde der dirigierende Komponist mit Applausorgien überschüttet. Das Prestige eines Bernstein-Nachfolgers vermag viel. Boulez wird es für seine Reformpläne nur brauchen können.

Rolf Urs Ringger

AUF DER SUCHE NACH ZUKUNFT

Das Schauspielhaus Zürich

Gelegentlich erscheinen in der Presse noch immer Rückblicke auf die Spielzeit unter Peter Löffler. Wer vor einem Jahr die Meinung vertrat, man hätte das Experiment nicht vorzeitig abbrechen sollen, wäre heute nicht verlegen, mit Argumenten aufzurücken, die ihm der bisherige Verlauf der ersten Spielzeit unter Harry Buckwitz liefert. Zwar ist es wohl klug und richtig, dass der neue Hausherr die Möglichkeiten und Bedingungen, die seit dem Debakel vom Vorjahr noch bestehen, vorsichtig abtastet; aber es hat auch zur Folge, dass der Eindruck von Zaghaftigkeit und Unentschiedenheit entsteht, dass weder die künstlerische noch die geistige

Haltung in überzeugenden Leistungen hervortritt. Ein Blick auf die Premieren seit meinem letzten Bericht mag das belegen.

*

Da gab es den Regieversuch von *Friedrich Dürrenmatt* an Goethes «*Urfaust*», eine zwiespältige Sache allein schon darum, weil sich Dürrenmatt in den Kopf gesetzt hatte, Goethes Jugendwerk durch Anleihen aus seiner Quelle, dem Volksbuch vom Doktor Faustus, zu ergänzen. Was er mit diesen Elementen des Jahrmarkts, der Volksbelustigung und des Gruselkabinetts gewann, büsste er an Wahrhaftigkeit ein. Seine Version des «Urfaust» hat eine faszinierende Oberfläche, aber darunter ist's hohl: der Magier und Hexenmeister des Volksbuchs ist nicht die Gestalt, aus der lyrisches Naturgefühl aufbricht. Vor allem auch darum nicht, weil es Dürrenmatt gefiel, aus dem Umstand, dass in Goethes «Urfaust» keine Hexenküche mit Verjüngungsszene vorkommt, kurzerhand zu schliessen, hier sei Faust ein Greis; das führte zu absurden szenischen Konsequenzen. Statt des gelehrten Mannes, der Margretlein innig liebt, sah man im blühenden Garten den Almöhi neben dem Heidi sitzen und ihm mit grossväterlichen Worten die Natur erklären.

Der «Urfaust» in Dürrenmatts eigenwilliger und phantasievoller Inszenierung war am Ende sehenswert, weil die grossen Szenen kraftvoll und klar hervortraten und weil die Spielidee, das Ganze als eine Ballade aufzufassen, auch optisch zum Stimmen kam. Problematisch, ja fragwürdig aber war die Inszenierung dort, wo sie Einfälle und Zusätze willkürlich kultivierte: der uralte Mann und das blutjunge Mädchen, Faust am Seziertisch und dergleichen mehr. Innerhalb einer klar umrissenen und kontinuierlichen Theaterarbeit mögen dergleichen mutwillige Spässe ihren Platz haben. In der gegenwärtigen Phase des Abtastens und der Unsicherheit liegen sie schief.

Ähnliches ist, freilich aus ganz andern Gründen, von der Aufführung zu sagen, die darauf folgte. Des Engländers *Peter Barnes* barocke Komödie «*Die herrschende Klasse*» war für Zürich der Versuch, ein anderswo erprobtes Erfolgsstück mit bewährten und beliebten Schauspielern und grossem, dekorativem Aufwand herauszubringen. Regie (Geoffrey Reeves) und Bühnenbild (John Gunter) übernahm man gleich mit dem Hauptdarsteller von der Düsseldorfer Inszenierung, was sich gewiss aus dem Umstand erklärt, dass dieser Hauptdarsteller Wolfgang Reichmann heisst, ein hervorragender Schauspieler und Publikumsliebling auch in Zürich. Im übrigen handelt es sich bei Barnes' Komödie um ein szenenreiches, breit angelegtes und satirisch überzeichnetes Bild der englischen Aristokratie. Ein wahnsinniger Erbe wandelt sich zur Stütze der Gesellschaft. Seine Wahnvorstellungen, er sei Gottes Sohn, er sei die personifizierte Liebe, werden durch den klamaukhaften Gegenzauber eines verwegenen Psychiaters kuriert. Der Patient, vierzehnter Earl of Gurney, lernt die gemessene Sprache der herrschenden Klasse sprechen, sagt dem Evangelium der Liebe zugunsten von Ordnung und Strafe ab und demonstriert damit, was Barnes beweisen möchte: dass eigentlich der Verrückte normal und der für normal Gehaltene verrückt ist.

Das alles wird serviert auf reichlich kulinarische Weise, wobei Barnes auch den Versuch macht, im leichtfüssigen Stil gewiegter Unterhaltungsautoren zu formulieren. Dabei kommen – um zwei Beispiele zu zitieren – Perlen etwa folgender Qualität zustande: «Mangelnde Sachkenntnis in der Politik ist kein Symptom einer Psychose. Man könnte sie fast schon als Zeichen geistiger Gesundheit betrachten.» – «Sein Verstand mag aus den Fugen sein. Aber der Rest seiner Anatomie ist in Ordnung.» Der zweite Ausspruch fällt – aus dem Mund der Braut – am Morgen nach der Hochzeitsnacht. Ich meine mich nicht zu täuschen, bei Somerset Maugham Geistreicheres auf Schritt und Tritt zu finden.

Nein, dieses Stück vermag weder im Ernst (seiner gesellschaftskritischen Demonstration) noch im Scherz wirklich zu

interessieren. Was bleibt, ist eine spielbare Vorlage für Stars, vor allem für den Träger der Hauptrolle. Wolfgang Reichmann zieht alle Register, wechselt in geradezu unwahrscheinlichem Tempo vom Wahnsinn zum standesgemässen Konformismus, balzt und predigt und fesselt in jedem Augenblick durch die Vielfalt seiner schauspielerischen Mittel und die Präzision, mit der er sie ausspielt. Eine grosse Schar bewährter und beliebter Mitglieder des Ensembles, deren Auftritt beim Stammpublikum Erinnerungen an grosse Erfolge früherer Zeiten wachruft, sichert dem Abend einen Applaus, über den ich mich nicht recht freuen kann. Gewiss, auch das ist Theater, auch das soll es sein. Nur macht es einen Unterschied, ob man diesen Weg aus einer Fülle von Möglichkeiten einmal einschlägt, oder ob man ihn als letzte Zuflucht, als Rettung wählt. Und angesichts des Verlaufs der ersten Hälfte dieser Spielzeit 1970/71 sieht die Inszenierung von «Die herrschende Klasse» mehr nach Rettungsversuch als nach überbordender Fülle aus.

Erfreulicherweise lief in der gleichen Zeit das *Nachtstudio* an, ein für Zürich neuartiges Experiment, in Spätvorstellungen Stücke zur Diskussion zu stellen, zu ermässigten Preisen und mit der Möglichkeit, im Anschluss daran mit den Darstellern und dem Regisseur ins Gespräch zu kommen. Die beiden Stücke, die in dieser Weise präsentiert wurden, «*Die Ausnahme und die Regel*» und «*Der Messingkauf*» von *Bert Brecht*, verhalfen dem Unternehmen zu einem vielversprechenden Start. Im einen Fall werden Methoden und Funktion des Theaters erörtert, im andern wird ein Fall von Klassenjustiz lehrstückmässig abgehandelt. Von der Möglichkeit zur Diskussion wurde Gebrauch gemacht. Wer da allerdings Offenbarungen erwartete, wurde enttäuscht. Es wird immer die Gefahr dieser an sich verdienstvollen Aktivierung der Zuschauer sein, dass die Schwätzer eher als die Besonnenen aus sich heraus gehen. Man muss es um der Sache willen in Kauf nehmen.

Mitte Januar hatte *Rolf Hochhuths* Politdrama «*Guerillas*» Premiere. Längst waren die ersten Realisationen dieses dramaturgisch wohl harmlosesten Werks des politischen Moralisten über westdeutsche Bühnen gegangen und ausführlich besprochen worden. Die Frage lautete: Würde die Zürcher Fassung theatermässig eher überzeugen?

Die Lektüre des Werks, so wie es gedruckt vorliegt, ist mühsamer als die der «Soldaten» oder des «Stellvertreters». Stellt man sich auf den kolportagehaften, theatralischen Stil ein und denkt, hier gehe es ja wohl – wie immer bei Hochhuth – um Inhalt, Thesen, politische Moral, nicht um Form, Ästhetik, dramaturgische Finesse, so sieht man sich mit einem Amerikabild konfrontiert, das mehr als tendenziös, nämlich verzerrt und damit unwahr ist. Das Amerika Hochhuths ist vollkommen beherrscht von Wall Street, CIA und FBI, und eine Wendung ist nur zu erhoffen durch Revolution. Die Voraussetzung so desolater Zustände ist nötig, um die Fabel einigermassen plausibel zu machen. Aber dass die Zitate aus unterschiedlichen Quellen, mit denen Hochhuth seine Darstellung stützt, den Figuren des Stücks wie Spruchbänder an den Mund geklebt sind, macht die Sache nicht unbedingt glaubhafter. Sein Stück sei nicht antiamerikanisch, versichert der Autor. Er habe politisches Theater geschrieben, das der Wirklichkeit, so wie sie sei, entgegentrete als Projektion einer neuen Wirklichkeit. Nur dort, wo es moralisch – und nicht politisch – agitiere, treffe es den Zuschauer. Trifft ihn die Zürcher Inszenierung von «Guerillas»?

Zunächst ist zu sagen, dass *Harry Buckwitz* die über zweihundert Seiten der Buchausgabe (nach Hochhuth eine Tragödie in fünf Akten) auf elf Bilder sehr geschickt reduziert hat. Weniger glücklich scheint mir, was er sich als «Zwischenbildmusik» ausgedacht hat: Fernsehkommentator Erich Gysling spricht auf Film in Grossaufnahme Informatives. Es ist ja so, dass Hochhuths Drama schon im Dialog vollgepfercht ist mit Lesefrüchten, gespickt mit Texten, die in der Buchausgabe durch

Anmerkungen bekräftigt und überdies kommentiert werden. Die Unmenschlichkeit dieser Kanonade, die den Zuschauer buchstäblich zudeckt, sollte nicht ausgerechnet in den Intervallen zwischen den Bildern noch fortgesetzt werden. Wer den Theaterbesucher zum Nachdenken veranlassen möchte, begeht einen unverzeihlichen Fehler, wenn er ihm dazu auch nicht eine Sekunde Zeit lässt.

Ist die Inszenierung in dieser Hinsicht unbedingt fragwürdig, so muss man ihr dennoch zubilligen, dass sie auf das Wesentliche, auf die Quintessenz, die Hochhuths konspiratorisch-pathetische Utopie enthält, entschieden hinzielt. Das Verdienst des Bühnenbildners *Hans-Ulrich Schmückle* ist es nicht zuletzt, Transparenz und Klarheit wenigstens für die Augen geschaffen zu haben. Aber wenn nun also die abenteuerliche Erfindung eines Senators – Werner Bruhns spielt ihn als einen Mann von vollkommenen Manieren –, der die Revolution von oben in Szene setzen will, den Abstand zwischen erstrebtem Ideal und gebrechlicher, durch Raffgier und Missbrauch der Macht gezeichneter Realität warnend und mahnend vor uns hinstellt, so bleibt am Ende doch nur die peinliche Erfahrung, dass Hochhuths Stück über die notwendige Befreiung in seinen künstlerischen Mitteln und in seinem Anspruch verzweifelt der Freiheitsstatue im Hafen von New York gleicht.

*

Der Rückblick auf etwas mehr als die Hälfte der ersten Spielzeit Buckwitz in Zürich lässt nicht den Schluss zu, das Schauspielhaus sei über den Berg. Ich meine das keineswegs finanziell, obgleich die Hypotheken schwer lasten. Entscheidender ist die Frage, ob es gelinge, ohne den Rückzug auf museale Kulturgüter, der sich glatt verbietet, das Theater am Pfauen wieder zu einer lebendigen, der Zeit und ihren Themen offenen Bühne zu machen. Dass das nicht mit Gewaltsstreichen geschehen kann, vor allem nicht unter Ausschluss der Öffentlichkeit, die das Wesen des Theaters ist, haben fehlgeschlagene Versuche dieser Art – und auch der in Zürich gehört dazu – deutlich genug gezeigt. Andererseits darf man hoffen, die lehrreichen Vorgänge an so und so manchem Sprechtheater des deutschen Sprachraums seien nicht ganz ohne Nutzen gewesen. Konfrontation und Provokation sind legitime Mittel, wenn es darum geht, eine bloss ästhetische Kultur zu durchbrechen. Der Entschluss, Hochhuths politische Utopie aufzuführen, mag damit begründet werden.

Nach wie vor bleibt jedoch die Frage nach dem profilierten Führungsteam offen. Die Berufung *Werner Wollenbergers* zum künstlerischen Mitarbeiter des Schauspielhauses ist wenig geeignet, in dieser Hinsicht Vertrauen zu wecken. Die Hoffnung, die man auf die Fähigkeiten dieses vielseitigen Mannes etwa setzen mag, zielen am Wesentlichen vorbei. Dass Leopold Lindtberg rasch und unmissverständlich auf diese Berufung damit reagierte, dass er von einer Regiezusage zurücktrat, ist ein Warnzeichen. Die Bühne am Pfauen errang vor Zeiten Bedeutung dank besonderer Umstände, aber nicht zuletzt dank zielbewusster dramaturgischer Planung und Führung. Diese neu aufzubauen, ist auf die Dauer sicher wichtiger, als sich eines zuweilen unbequemen Kritikers mit Einfluss zu versichern, indem man ihn kurzerhand zum Mitarbeiter macht. Ein erstes Müsterchen seiner Wirksamkeit hat Wollenberger bereits in einer Vernehmlassung in eigener Sache gegeben, in der er sich gegen die Angriffe einiger Zürcher Kollegen von der Presse zur Wehr setzt. Die Antwort eines Theaters auf Kritik und Anfechtung kann niemals darin bestehen, dass es sich mit Hilfe federgewandter Mitarbeiter in ein polemisches Geplänkel einlässt. Es muss durch sein Konzept und durch seine künstlerischen Realisationen überzeugen.

Lorenzo

«POÉTIQUE»

Eine neue Literaturzeitschrift in Frankreich

Die Reflexion über die Literatur hat in Frankreich gegenüber der «naiven» Schöpfung die Oberhand gewonnen; sogar «Ephémère», das ursprünglich nur poetische Texte veröffentlichte, lässt jetzt bisweilen auch kritische und philosophische Betrachtungen zu[1]. Seit dem Streit um die «Nouvelle Critique»[2] hat sich in «Tel Quel», «Communications», «Change» und «Manteia» die strukturalistische Betrachtung breitgemacht, so dass im gegenwärtigen Augenblick der Anschein erweckt wird, es habe sich eine eigentliche Revolution der Geister vollzogen.

Zwei der unseren Lesern von früheren Chroniken her bekannten Literaturwissenschafter (Gérard Genette und Tzvetan Todorov) haben nun sogar mit Hélène Cixous eine weitere Zeitschrift gegründet, die seit einem Jahr alle drei Monate bei den Editions du Seuil erscheint. Sie trägt den Titel «Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraire» und wird mit Unterstützung des «Service des publications de Paris-Sorbonne» herausgegeben. Das Programm wird wie folgt umschrieben:

«Poétique se propose pour tâche de manifester et de favoriser le renouveau actuel des études portant sur la littérature en tant que telle, dans ce qu'on a appelé sa *littérarité*, et non plus seulement dans ses circonstances extérieures ou sa fonction documentaire. Elle se veut donc un lieu d'échange et de fécondation entre la théorie littéraire et ce que l'on nommait traditonnellement la critique.»

Die Redaktoren haben begriffen, dass solche Fragen heute notwendigerweise komparatistisch behandelt werden müssen, und dementsprechend lassen sie auch Literaturtheoretiker aus anderen Ländern zu Wort kommen. Auch im Bereich dessen, was als «Literatur» zu gelten hat, will «Poétique» offen bleiben:

«La littérature dépasse les bornes de la littérature ‹officielle› autant que la fonction poétique déborde le champ de la poésie constituée. Toute espèce de jeu sur le langage et l'écriture, toute rhétorique en acte, toute oblitération de la transparence verbale, que ce soit dans le folklore, dans les ‹communications de masse›, dans le discours du rêve ou de la ‹folie›, dans les plus humbles productions de texte ou les plus fortuites rencontres de mots, entrent de plein droit dans le champ d'une poétique moderne, qui ne peut être qu'une poétique *ouverte*. L'exercice de la théorie et de l'analyse littéraire ne doit pas conduire à ériger en norme la tradition existante et à canoniser l'acquis, mais au contraire à éclairer les voies marginales ou risquées du possible, les limites où s'ébauche l'œuvre à venir. L'ambition de la poétique est, au sens le plus fort, de *donner à lire* – et donc, d'une certaine manière, à écrire.»

Vom Verstehen literarischer Texte

Peter Szondi, Ordinarius für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin, hat für die Nummer 2 von «Poétique» einen Aufsatz über die Hermeneutik Schleiermachers beigesteuert, der den für die Methodenfrage bedeutenden «Traktat über philologische Erkenntnis» («Die Neue Rundschau», 1962; jetzt in *Hölderlin-Studien*, Insel, 1967) geisteswissenschaftlich verankert.

Unter «Hermeneutik» versteht man in diesem Zusammenhang die «zum vollkommenen Verstehen einer Rede oder Schrift» notwendige, besondere «Kunstlehre oder Technik». Dieser Schleiermacherschen Definition fügt Szondi in seinem «Traktat» als Erläuterung und Abgrenzung gegenüber der Geschichtswissenschaft bei: «Während die Geschichtswissenschaft ihren Gegenstand, das vergangene Geschehen, aus der Ferne der Zeiten in die Gegenwart des Wissens,

ausserhalb dessen es nicht gegenwärtig ist, hereinholen muss und kann, ist dem philologischen Wissen immer schon die Gegenwart des Kunstwerks vorgegeben, an dem es sich stets von neuem zu bewähren hat. Diese Bewährung ist nicht zu verwechseln mit jener Überprüfung des Gewussten, auf die keine Wissenschaft, auch die Naturwissenschaft nicht, verzichten kann. Dem philologischen Wissen ist ein dynamisches Moment eigen, nicht bloss weil es sich, wie jedes andere Wissen, durch neue Gesichtspunkte und neue Erkenntnisse ständig verändert, sondern weil es nur in der fortwährenden Konfrontation mit dem Text bestehen kann, nur in der ununterbrochenen Zurückführung des Wissens auf Erkenntnis, auf das Verstehen des dichterischen Wortes.»

Ziel ist hier nicht die Beschreibung des Gegenstands, dessen «Geheimnis» nicht durch die Erklärung aufgebrochen wird; «Forschen» bedeutet hier nicht nur «Suchen», sondern auch «Fragen»; ein Problem, das heute hoch-aktuell ist, da sich in der Literaturbetrachtung die «wissenschaftlichen» Strömungen, unterstützt vom Marxismus, der Psychoanalyse und vom Strukturalismus, unter den auf positive Resultate und Erklärungen besser ansprechbaren Studenten ein starkes Gehör verschafft haben. Bei Peter Szondi zeichnet sich ein bereits bei Schleiermacher skizzierter Mittelweg zwischen subjektivem Verständnis und objektiver Bestandesaufnahme von Strukturen ab:

«Der Satz Diltheys, dass dem Erklären der Naturwissenschaften in den Geisteswissenschaften das Verstehen gegenübersteht, gilt auch für die philologische Tatsachenforschung. Sobald sie um einer vermeintlichen Objektivität willen das erkennende Subjekt auszuklammern sucht, läuft sie Gefahr, die subjektiv geprägten Tatsachen durch unangemessene Methoden zu verfälschen, ohne dabei den Irrtum gewahren zu können. Indem die Forschung sich der Empirie ausliefert, kann sie sich der subjektiven Erkenntnis auch als blosser Kontrollinstanz nicht mehr bedienen.»

Der Autor verdeutlicht seine Theorie überzeugend am Beispiel der verschiedenen Interpretationen der ersten Strophe von Hölderlins Hymne *Friedensfeier*. Die Frage, ob der «seeliggewohnte Saal» metaphorisch gemeint sei oder nicht, beschäftigt uns hier nicht, wohl aber die methodologischen Probleme, die durch Szondis Argumentation aufgeworfen werden.

Da taucht zum Beispiel die Frage der «Beweiskraft» von Fussnoten auf: es werden darin oft nicht gedeutete Belege angeführt, die jedoch ihren Platz nur in «generellen Erkenntnissen» haben; demgegenüber ist jeder Text individuell zu behandeln, nicht als Exemplar einer Spezies: «Kein Kunstwerk behauptet, dass es unvergleichbar ist (das behauptet allenfalls der Künstler oder der Kritiker), wohl aber verlangt es, dass es nicht verglichen werde. Dieses Verlangen gehört als Absolutheitsanspruch zum Charakter jedes Kunstwerks, das ein Ganzes, ein Mikrokosmos sein will, und die Literaturwissenschaft darf sich darüber nicht einfach hinwegsetzen, wenn ihr Vorgehen ihrem Gegenstand angemessen, das heisst wissenschaftlich sein soll.»

Ist eine Interpretation je «angemessen», das heisst wissenschaftlich? Beweis und Erkenntnis hängen voneinander ab, die Tatsachen sind eher als Hinweise denn als Beweise zu werten, wie es allzuoft im «wissenschaftlichen Apparat» geschieht.

Ziel des philologischen Erkennens ist die Evidenz: «In der Evidenz wird die Sprache der Tatsachen weder überhört, noch in ihrer Verdinglichung missverstanden, sondern als subjektiv bedingte und in der Erkenntnis subjektiv vermittelte vernommen, also allererst in ihrer wahren Objektivität.» Mittel dazu sind die Lesearten und die Parallelstellen, die sich «wie jeder andere Beleg über ihren Belegcharakter erst ausweisen» müssen. Und Szondi fährt weiter: «So wertvoll die Parallelstellen für die Deutung auch sind, sie darf sich auf sie nicht als auf von ihr unabhängige Beweise stützen, denn die Beweiskraft haben sie von ihr.» Die Parallelstellen verlieren aber einen Teil ihrer Beweiskraft, wenn man die Vieldeutigkeit

der dichterischen Aussage berücksichtigt, die bald intendiert, bald zufällig ist. Die historisch orientierte Betrachtung möchte uns nahelegen, was genau der Dichter wohl gemeint haben muss, wenn er in einer bestimmten Situation dieses oder jenes sagte, doch bedeutet dies nicht eine künstliche Einschränkung? «Das wissenschaftliche Postulat, dass nur die vom Dichter intendierte Mehrdeutigkeit vom Verständnis zu berücksichtigen ist, scheint nämlich weder der Eigenart des dichterischen Prozesses, noch der Eigenart des sprachlichen Kunstwerks ganz gerecht zu werden. Denn es setzt voraus, dass ein poetischer Text die Wiedergabe von Gedanken oder Vorstellungen ist. Steht das Wort gleichsam als Vehikel im Dienst von Gedanken und Vorstellungen, so dürfen im Fall einer Mehrdeutigkeit nur *die* Bedeutung oder *die* Bedeutungen beachtet werden, welche dem Gedanken oder der Vorstellung entsprechen.»

Damit macht sich die Interpretation der Intention des Schöpfers gegenüber selbständig: «Wenn das Kunstwerk damit dem Dichter auch zu entgleiten droht, so ist doch dieser nicht der Verlierer, und es sollte nicht die Aufgabe der Philologie sein, die Dichtung gegen den Willen und gegen die Einsicht der Dichter ins imaginäre Netz der Intention zu ziehen.»

Wenn ein Kunstwerk nicht «eindeutig gemeint» ist, so ist es deshalb nicht «beliebig auslegbar»; denn die Aufgabe des Textverständnisses ist, «zwischen falsch und richtig, sinnfremd und sinnbezogen zu unterscheiden, ohne das manchmal objektiv mehrdeutige Wort und das kaum je eindeutige Motiv um der prätendierten Eindeutigkeit willen zu beschneiden».

Die Literaturwissenschaft ist eine Kunstwissenschaft und als solche «sollte sie ihre Methodik aus einer Analyse des dichterischen Vorgangs gewinnen; sie kann wirkliche Erkenntnis nur von der Versenkung in die Werke, in ‹die Logik ihres Produziertseins› (Adorno) erhoffen». In seinen *Hölderlin-Studien* zum Beispiel hat der Autor die Eigenständigkeit der Literaturwissenschaft bewiesen.

Schleiermachers Hermeneutik

Den Aufsatz «L'herméneutique de Schleiermacher» hat Peter Szondi Paul Celan gewidmet[3]. Kommen wir zurück auf die Bedeutung des Wortes «Hermeneutik». Im wörtlichen, ursprünglichen Sinn ist der Hermeneut ein Übersetzer, der schwerverständlich gewordene Texte dem Verständnis aufschliesst; dazu kommt später die allegorische Interpretation der Texte aus der Bibel. Zwar sollen beide Interpretationen eine durch die Zeit geschaffene Distanz überbrücken, doch mit ganz verschiedenen Mitteln: «L'interprétation grammaticale cherche le sens qu'un mot a eu dans le passé et vise à le conserver en substituant à sa formulation, devenue étrangère au cours du temps, une formulation nouvelle, ou en l'expliquant en note par une expression nouvelle. L'interprétation allégorique s'inspire au contraire du signe devenu étranger pour lui attribuer une signification nouvelle, engendrée par l'univers intellectuel du commentateur et non pas par celui du texte.»

Die reformatorische «Überholung» der Bibelexegese brachte einen Niedergang der Hermeneutik mit sich, die erst im Zeichen des deutschen Idealismus wieder auferweckt wurde, und zwar als allgemeine Lehre vom Textverständnis, die dann von Heidegger und Gadamer im philosophischen Bereich weitergeführt wurde.

Das eigentliche Verdienst, eine zwar heute erst noch voll zu entwickelnde Interpretationstheorie begründet zu haben, kommt nach Peter Szondi Schleiermacher zu: «Pour la (= cette théorie de l'interprétation) constituer, la théorie littéraire devrait s'allier à la linguistique moderne, afin de dépasser cette forme d'interprétation couramment pratiquée de nos jours et qui n'est guère plus que le compte rendu d'un amateur de littérature.»

Hier schliesst sich Szondi den Redaktoren von «Poétique» an, die unter der allerdings nicht offen deklarierten Ägide von Roland Barthes eine neue «Wissenschaft» begründen wollen. Die Aussagen

des «amateur de littérature» haben keine objektive Gültigkeit: sie sind nicht immer nachvollziehbar und halten der objektiven Überprüfung selten stand. Was hier auch vollkommen in Frage gestellt scheint, ist die auf einer Identifikation beruhende Kritik des dichterischen Bewusstseins, wie sie zum Beispiel von Georges Poulet betrieben wird[4]. Auch Jean Starobinski, Jean Rousset, Marcel Raymond, Emil Staiger sind «amateurs de littérature», und ihre «Berichte» interessieren uns, weil – und hier tritt ein Element dazu, das Szondi selbst verwirklicht, von dem er aber nicht spricht – sie ihre *Erfahrungen* in verständlicher Sprache für andere zugänglich machen. Es will uns scheinen, der Autor habe sich hier gegenüber dem früheren «Traktat» zu weit in den Anspruch der Wissenschaftlichkeit treiben lassen. Wer weiterliest, wird allerdings bald feststellen, dass die Bemerkung nicht so negativ gemeint sein kann, wie sie uns bei der ersten Lektüre erscheint; gerade dieser Bezug einer Einzelheit auf das Ganze macht ja einen wichtigen Aspekt hermeneutischen Bemühens aus: Der hermeneutische «Zirkel» ist eigentlich eine kegelförmige Spirale.

Schleiermacher hat 25 Jahre an seiner Hermeneutik gearbeitet; er weitet ihren Anwendungsbereich aus auf die «schriftstellerischen Productionen» ganz allgemein, auf das Gespräch, um den Übergang von einem Gedanken zum andern zu ergründen. Auch die Genesis eines Textes soll erfasst werden, seine Bezüge zum Kontext, und zudem seine Begründung.

So verstanden ist die Hermeneutik nicht nur für Theologen, Altphilologen und Juristen von Bedeutung, denn unsere ganze Kultur ist ein Gewebe von sprachlichen Aussagen, die allmählich zu verstehen sich der Intellektuelle vornimmt[5].

«Verstehen» heisst zunächst die Schwierigkeiten und Widersprüche lösen, auf die man beim ersten Lesen oder Hören stösst, und dazu bedarf es der Einsicht in die innere Notwendigkeit des Ausgesagten. Bei Schleiermacher besteht noch eine Verbindung zwischen dem aus der Sprache entstehenden Sinn und dem Bewusstsein des Autors, das heisst er verbindet die «grammatikalische» mit der «psychologischen» (oder «technischen») Interpretation. Ihm verdanken wir die Basis für zwei Betrachtungsweisen, die in der Folge aufgespalten wurden und sich heute kaum mehr als Aspekte eines Ganzen verstehen. (Der Aufsatz von Jean Rousset über die Form und die Bedeutung im sprachlichen Kunstwerk (S. 972–987 dieser Nummer) stellt einen Versuch zur Synthese dar, verschieden und doch ähnlich, wie dies aus einer anderen Perspektive in Jean Starobinskis *La Relation critique* zum Ausdruck kommt.)

Schleiermacher schreibt darüber: «Es ist eine ganz andere Art der Gewissheit, auch (...) mehr divinatorisch, die daraus entsteht, dass der Ausleger sich in die ganze Verfassung des Schriftstellers möglichst hineinversetzt (...) Nämlich in allem was von der Sprache nicht nur sondern auch irgend von dem geschichtlichen Zustande des Volks und der Zeit abhängt kann und soll sich der Ausleger wenn ihm der gehörige Umfang von Kenntnissen zu Gebote steht überall gleich trefflich zeigen. Was hingegen von richtiger Auffassung des inneren Hergangs als der Schriftsteller entwarf und componirte abhängt, was das Product seiner persönlichen Eigenthümlichkeit in die Sprache und in die Gesammtheit seiner Verhältnisse ist, das wird auch dem gewandtesten Ausleger nur bei den ihm verwandtesten Schriftstellern, nur bei den Lieblingen in die er sich am meisten hineingelebt hat am besten gelingen (...)»

Hier meldet Peter Szondi Zweifel an; er bezieht sich auf Valéry, der in *Tel Quel* erklärt, wir kennen den Gegner besser als uns selbst, ja besser als er sich selbst. Wichtig für ihn ist, dass sich die Einsicht in die spezifischen Elemente des Ausdrucks und der Individualität eines Dichters mit der Einsicht in die literarischen Formen und Genera seiner Zeit paart. In der Akademierede von 1829 insistiert Schleiermacher auf dem komplementären Charakter der «psychologisch/technischen»

und der «grammatikalischen» Auslegung. Wer «über das Sprachliche hinpfuschen wollte», würde «vielfältig irren und zwar um so mehr je mehr der Autor selbst ein Sprachbildner gewesen wäre» – er bliebe ein «*Nebulist*» –, währenddem der nur auf die «grammatikalische» Auslegung Orientierte, «weil er in dem Werke nicht den ganzen Menschen zu sehen und mit ihm zu leben wüsste sondern dafür die Fähigkeit ihm gänzlich fehlte, dem nicht entgehen was wir einen *Pedanten* nennen» (Hervorh. v. V.). Und stets soll die Individualität der Phänomene in ihrer Historizität gesehen werden, das betont Peter Szondi. Damit wird das Problem der literarischen Gattung und des Publikums, das einen Text aufnimmt, miteinbezogen[6]. Die schönste Frucht aller ästhetischen Kritik ist für Schleiermacher «ein erhöhtes Verständnis von dem inneren Verfahren der Dichter und anderer Künstler der Rede von dem ganzen Hergang der ganzen Composition vom ersten Entwurf an bis zur letzten Ausführung».

Gegenüber der scholastischen Interpretation des vierfachen Schriftsinns zielt die Hermeneutik auf die Einheit des Wortes, und so fordert Schleiermacher von den Wörterbüchern, sie müssen nur «die wahre vollkommene Einheit des Wortes» finden lassen. Und er fährt weiter – man denkt unwillkürlich, wenigstens im ersten Augenblick, an die Strukturalisten: «Allein im einzelnen Vorkommen ist das Wort nicht isolirt: es geht in seiner Bestimmtheit nicht aus sich selbst hervor, sondern aus seinen Umgebungen, und wir dürfen nur die ursprüngliche Einheit des Wortes mit diesen zusammenbringen um jedesmal das rechte zu finden. Die vollkommene Einheit des Wortes aber wäre seine Erklärung und die ist eben so wenig als die vollkommene Erklärung der Gegenstände vorhanden.» Eine solche *Einheit* des Wortes widerspricht jedoch einer auf der modernen Linguistik aufbauenden Literaturtheorie, denn sie beruht auf einer idealistischen Vorstellung und nimmt das Faktum, dass einem Ausdruck mehrere Bedeutungen entsprechen können, nicht ernst. Der Rückschluss auf die ursprüngliche, eine Bedeutung bleibt belanglos, wenn im Sprachbewusstsein die Pluralität der Bedeutungen lebt, und gerade darauf baut ja gerade die moderne Dichtung auf.

Schleiermachers Hermeneutik, bemerkt Peter Szondi abschliessend, ist eine Umkehrung von Grammatik und Poetik: «Dans cette révolution, au sens propre du mot, on remonte par-delà le système figé des règles de ces deux disciplines, par-delà la substantialisation des données de fait, à l'analyse des présupposés et des conditions de ces faits ainsi que de leur interdépendance, de leur dialectique. Et c'est là ce qui permet le dépassement du positivisme. Ainsi conçue, l'herméneutique est un instrument de la Critique, en son sens le plus fort.»

Peter Grotzer

(Fortsetzung im nächsten Heft)

[1] Vgl. Ephémère Nr. 13 (Frühjahr 1970) mit der im vergangenen Mai in Zürich vorgetragenen philosophischen Betrachtung «Sans identité» von Emmanuel Levinas und «Raconter des histoires» von Marthe Robert. – [2] Vgl. «Der Streit um die ‹Nouvelle Critique›», Schweizer Monatshefte, Sept. 1967; «Die Auslegung literarischer Werke», ibid., März 1968; «Die literarische Bildung in Frankreich», NZZ, 3. Dez. 1969. – [3] Die Schleiermacher-Texte werden ohne Modernisierung zitiert nach der von Heinz Kimmerle besorgten Ausgabe der «Hermeneutik» (Heidelberg 1959, Anhang 1968). Die meisten Stellen sind der Akademierede von 1829 entnommen. [4] Vgl. Georges Poulet, «Das Selbst und der Andere im kritischen Bewusstsein», Schweizer Monatshefte, August 1970; «Zur Phänomenologie des kritischen Bewusstseins», NZZ, 12. April 1970. – Von Poulet ist in «Poétique» ein Aufsatz über Jacques Rivière angekündigt. Bei Plon wird von ihm demnächst «La conscience critique» erscheinen. – [5] Vgl. Jean-Claude Piguet, «Wozu Philosophie?», Schweizer Monatshefte, Dezember 1970. – [6] Vgl. Hans Robert Jauss, «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft» (jetzt bei Suhrkamp) und «Littérature médiévale et théorie des genres» (in «Poétique» 1).