

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **50 (1970-1971)**

Heft 6

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kulturelle Umschau

DAS KABARETT – IMPROVISIERTE GEGENWART

In der Augustnummer der Zeitschrift «Der Monat» lässt K. H. Kramberg ein Requiem auf Muse Zehn erscheinen. Wir stünden, so stellt er mitleidlos fest, vor ihrer Leiche. Der Mann ist der erste nicht, der den Tod des Kabarett konstatiert. Mir scheint fast, es seien Jahre darüber hingegangen; die trauernden Hinterbliebenen haben den Schmerz über den Verlust allmählich überwunden. Wir könnten da füglich mitreden. Auch die Schweiz hat eine Hochblüte des Kabarett gekannt, «Cornichon» und «Fédéral» sind noch nicht vergessen, und die Versuche, ähnliche Formationen zu ähnlicher Wirkung zu bringen, nur zu bekannt. Sie hatten allesamt nur mässigen Erfolg. Missgünstige Kritiker werden sagen: Misserfolg. Über die Gründe lässt sich wacker streiten, man kann die Zeit, man kann den Mangel an grossen kabarettistischen Begabungen in den Vordergrund stellen. Einige werden sagen, die politische Situation sei allzu komplex, als dass ihr mit Nummern wie denjenigen des «Cornichons» zur Hitlerzeit noch beizukommen wäre. Die satirische Kleinbühne war gross, als sie den faulen Mythos attackieren konnte. Wer die Grossen unserer entmythologisierten Gegenwart kabarettistisch zwick, kann in den allerwenigsten Fällen auf den Kontrast zwischen pathetisch behauptetem Anspruch und trockener Wahrheit zählen. So selbstsicher und anmassend zeigt sich die Macht kaum noch, obgleich sie an Gefährlichkeit noch zugenommen hat. Und so unproblematisch ist, was ihr entgegengesetzt werden kann, schon lange nicht mehr. Das Kabarett alten Schlages hat ausgespielt, allen auch jetzt noch treuherzig fortgesetzten Wiederbelebungsversuchen zum Trotz.

Aber das ist nur die halbe Wahrheit. Sie gilt, wenn wir uns unter Kabarett

nichts anderes vorzustellen vermögen als eben jene Form der szenischen Kleinkunst, die einst im «Hirschen» in Zürich, in der «Kleinen Freiheit» in München und anderswo lebendig war. Diese Form war Ausdruck eines geschichtlichen Augenblicks. Es ist verfehlt, sie heute erneuern zu wollen, wie es falsch ist, mit dem Theater von anno dazumal gegen die Theaterarbeit von heute argumentieren zu wollen. Beim Theater, das eine bewahrende, konservierende Institution hinter sich hat, dauert die Publikumsdämmerung noch immer an. Das Kabarett, leichter und frivoler, ein Kind unbedachter Improvisation, reagierte weit beweglicher auf den Wandel der Zeit. Wären die Theater so spontane Gründungen wie die Kleinkunsth Bühnen von einst, sie hätten den Wandel der Generationen und die Veränderung des kulturellen Bewusstseins nicht so lange ignoriert, bis die Krise manifest wurde. Die Kabarett starben so leicht und schmerzlos, wie sie ins Leben traten. Erstanden sie neu? In anderer Form?

Ich denke, dass Lautensänger wie Biermann oder Degenhardt eine Zeitlang die Funktionen ausübten, die die zehnte Muse zu vergeben hat. Der politische Song, das Protestlied hatten und haben ihre Stunde; aber der Wandel ist nicht aufzuhalten. Scurrilere, teils absurde, teils spielerische Formen des Kabarett kommen auf, in Westdeutschland etwa durch Hüschi und Franz Josef Bogner, in der deutschen Schweiz durch Franz Hohler und neuerdings Emil Steinberger vertreten. Dass wir es hier mit Einmann-Unterhalten zu tun haben, ist vielleicht symptomatisch: Der Einzelne macht sich einen Vers aufs Kollektive, in dem wir versinken. Er entdeckt die Sprache und spielt mit ihr, er entdeckt

die Komik des Halbinformierten, der in komplizierter, technisierter Umwelt Halbverstandenes mit entwaffnender Unschuld weitergibt. Kein Zweifel, die Funktion des Kabarettis wird wahrgenommen. Es gibt nicht mehr die zeitkritischen Truppen, die abwechselnd in Einzel- und Ensemblenummern wie kleine Winkelriede gegen die personifizierten Unrechtsmächte zu Felde ziehen. Aber es gibt dafür die liebenswürdig-besinnlichen Einzelgänger der Kleinkunst, die das Anonyme, die Trägheit und die Gedankenlosigkeit unseres komfortablen Daseins kabarettistisch bekämpfen, indem sie es sichtbar machen. Ihr Engagement ist nicht geringer, gerade wenn in ihren Programmen von Politik nicht die Rede ist.

Was mit dem «Cornichon» oder dem «Fédéral» starb, was mit den «Scharfrichtern» oder der «Kleinen Freiheit» unterging, war nicht die zehnte Muse, nur eine ihrer vielen Formen. Sie hat eine Haut abgestreift, wie die Schlangen tun; aber sie blieb auf dem Posten. Von ihrer Schwester, der Schutzherrin des Schauspiels, kann man das nicht mit gleicher Zuversicht sagen. Wir sollten jedoch aus der jüngsten Geschichte des Kabarettis Lehren ziehen. Der Kabarettist, ob dieser oder jener Darstellungsart und Richtung, übt seine Kunst in der Auseinandersetzung mit seinem Publikum. Sein Ziel ist, dass er ankommt, dass seine Pointen nicht verpuffen, dass sein Engagement trifft. In jedem grossen Augenblick des politischen, zeitkritischen, satirischen Kabarettis entsteht Öffentlichkeit, gekennzeichnet durch eine knisternde Atmosphäre, durch hellwache Bereitschaft des Publikums, auf die Darbietungen der Künstler zu reagieren. Erwartung spielt mit, es bildet sich eine merkwürdige Art von Komplizenschaft heraus, und die Kleinbühne wird zum Tatort. Da wird dann ausgesprochen, was einmal gesagt werden musste; da fallen die Formulierungen, auf die man längst gewartet hat. Wir wissen es alle: dergleichen lässt sich nicht erzwingen. Man kann Kabarett nicht einfach «machen». Es entsteht. Es ist spontan da, oder es ist – allen

umsichtigen Planungen zum Trotz – ein mühsamer und untauglicher Versuch. Wenn ich sage, dass das Publikum mitspielt, so bedeutet das freilich nicht, dass es einverstanden ist. Der Kabarettist ist – als ein produktiver Künstler – immer in der Revolte, immer aufsässig gegen das Bestehende. Die «Frechheit», die man ihm attestiert, ist seine Rebellion gegen das Eingebürgerte, Gewohnte, Etablierte. Er wagt zu sagen, was die Grenzen des allgemeinen Meinens aufreisst. Er öffnet dem Publikum die Augen. Grosse Augenblicke des Kabarettis sind dadurch gekennzeichnet, dass sich das Publikum bereit zeigt, sich den Star stechen zu lassen.

Institutionalisieren lässt sich das nicht. In der Masse, in der das Spontane, Unmittelbare der Begegnung verloren geht, erlischt die Wirkung. Kabarett am Bildschirm ist vollkommen absurd, so «telegen» einzelne Darbietungen auch erscheinen mögen. Überhaupt ist der Kulturbetrieb, der Handel mit Kabarettnummern auf Schallplatten und die Präsenz des Fernsehens (etwa bei den «Insulanern») meist tödlich. Kabarett ist Kleinkunst nicht nur wegen der Geringfügigkeit der eingesetzten Mittel, der Kargheit an Requisiten; es ist Kleinkunst so sehr, dass es den Massenandrang nicht erträgt: Eine Kunst des kleinen Kreises, der Intimität, der unmittelbaren Begegnung.

Kabarett als Institution, sagt K. H. Kramberg im erwähnten Aufsatz, hebt sich selbst auf. Ich zögere nicht, den Satz auf die darstellenden Künste überhaupt auszudehnen. Dem Theater beispielsweise hilft weder der gutgemeinte Versuch, Tradition fortzusetzen, noch der steile Wille, das Publikum von morgen zu erzwingen. Auch das Theater ist eine Kunst der Gegenwart, dem Augenblick, der gegenwärtigen Öffentlichkeit zugewandt. Mit Erfolgsrezepten, mit Stars und Klassikern kommt es nicht weit, wenn es nicht mit Zeit und Gesellschaft Fühlung hat, Spontaneität entwickelt und damit ankommt. Natürlich ist es ein schwerfälliger, riesiger Apparat und hierin gegenüber dem Einmann-Kabarettisten schwer benachteiligt.

Aber das beeinträchtigt seine Chancen weniger als die Tatsache, dass Institutionen wie Fesseln sind. Die Beweglichkeit, die pure Möglichkeit, neu zu beginnen, Ballast über Bord zu werfen: all das geht den etablierten Institutionen meist ab.

Bedenkt man diese Schwierigkeiten und Bedingungen, dann kommt man auf einen höchst unzeitgemässen, dennoch unvermeidlichen Gedanken. Die starke, prägende Persönlichkeit nämlich, der künstlerische Leiter von aussergewöhnlichem Format ist es, der das institutionell Verkrustete aufbricht und die spontane Begegnung auch im grossen Theater wieder möglich macht. Die Modelle von Mitbe-

stimmung und von Theaterarbeit im Kollektiv sind durch diese Feststellung nicht ausser Kraft gesetzt. Aber es dürfte inzwischen sichtbar geworden sein, dass sie nur funktionieren, wenn die Mitglieder eines Ensembles vom gleichen Willen beseelt sind: von dem Willen, den ihr Chef überzeugend und begeisternd verkörpert. Unter diesen Voraussetzungen kann Theater Leben, Gegenwart, erregende Wirklichkeit sein. Seine Krise ist bedingt durch institutionelle Erstarrung. Die jüngste Geschichte des Kabarets, sein «stirb und werde», müsste uns zu denken geben.

Anton Krättli

ZU KLEISTS «AMPHITRYON»

Ausgehend von einem Artikel Helmut Sembdners im Programmheft des Schauspielhauses Zürich (1968/69, Der zerbrochne Krug), wo auf eine enge sprachliche Verwandtschaft zwischen dem «Zerbrochne Krug» und «Amphitryon» hingewiesen wurde, haben wir an dieser Stelle auf weitere Parallelen der beiden Stücke aufmerksam gemacht («Marginalien zu Kleists Lustspielen», Heft 6, September 1969). Wie damals angegeben, kündigte Sembdner an, er werde an anderer Stelle den Nachweis erbringen, «dass Kleist im Sommer 1803 in Dresden an beiden Stücken, nicht nur am <Zerbrochne Krug> gearbeitet hat», dass der Dichter also mit der Arbeit an seinem Lustspiel «Amphitryon» rund drei Jahre früher begann, als die Forschung bisher angenommen hatte.

Dieser Nachweis ist inzwischen vorgelegt worden, und es dürfte in Ergänzung jener Marginalien wohl angebracht sein, auch den Leser dieser Zeitschrift darauf hinzuweisen. Unter dem Titel «Kleist und Falk. Zur Entstehungsgeschichte von Kleists <Amphitryon>» weist Sembdner im jüngsten Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft (Band XIII, Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1969) nach, dass die Beschäftigung mit dem Amphitryon-

Stoff bereits 1803 in Dresden begann und auf den Kontakt des Dichters mit dem heute fast vergessenen Satiriker und Philantropen Johannes Falk zurückzuführen ist. Ja, man kann vermuten, dass Kleist überhaupt erst durch Falk angeregt worden ist, seinen «Amphitryon» zu schreiben; zumindest ist ein sehr grosser Einfluss von dessen «Amphitryon. Lustspiel in fünf Aufzügen» auf Kleist nun nachgewiesen und damit die neue Datierung von Kleists Stück gesichert.

Drei bisher unbeachtet gebliebene Fakten erlaubten Sembdner diesen Nachweis: «1. Kleist hat Falk 1803 in Dresden persönlich kennen gelernt und offenbar entscheidende literarische Gespräche mit ihm führen können. 2. Für Falk bildet der <Amphitryon> ein Zentralthema, dem er nicht nur seine in Buchform veröffentlichte Bearbeitung, sondern verschiedene andere Fassungen und Betrachtungen gewidmet hat. 3. Kleists Werk zeigt eine Anzahl wörtlicher Anklänge, die offensichtlich auf eine gute Kenntnis der Falkschen Versuche deuten.» Zum dritten Punkt vermutet Sembdner, dass «Kleist die Dichtung unmittelbar aus dem Manuskript kennen gelernt hat».

Wer war dieser Johannes Falk? Sembd-

ner stellt ihn vor: «Das literaturwissenschaftliche Interesse für Johann Daniel (nach 1807: Johannes) Falk, 1768–1826, beschränkte sich bislang auf seine Beziehungen zu Goethe, insbesondere auf die Quellenlage seiner Schrift <Goethe aus näherm persönlichen Umgange dargestellt>. Mit der menschlich ergreifenden Biographie des Gründers der Falkschen Institute in Weimar beschäftigte sich vorwiegend die Erbauungsliteratur. Sein zweihundertster Geburtstag am 28. X. 1968 fand keine Beachtung in der Öffentlichkeit.»

Der Einfluss Falks ist tatsächlich überraschend. Zahlreich sind die übereinstimmenden Abweichungen gegenüber dem Text Molières. Von Falk stammt etwa der Realismus der Sosias-Szenen, vor allem die von der Kleist-Forschung als gar zu deutsch-bäuerisch betrachtete Bratwurst und Alkmenes Spinnen und Spindel. Wir verzichten auf weitere Beispiele; Sembdner fasst zusammen: «Die zahlreichen Anklänge, Entsprechungen und bewussten Motiv-Übernahmen, die sich zwischen Kleists und Falks <Amphitryon>-Bearbeitung feststellen liessen, deuten auf Falks intensive literarische Wirkung während ihres gemeinsamen Dresdener Aufenthaltes im Sommer 1803. Wir fragen uns, ob sich diese Wirkung auch in andern Schriften Kleists beobachten lässt. Tatsächlich gibt es in Kleists Werk derartige Anklänge, die nicht zufällig sein können.» Auch hier wollen wir uns mit dem Hinweis auf Sembdners Aufsatz begnügen. Dessen Resultat lautet: «<Amphitryon> und <Zerbrochener Krug>, sie verdanken beide ihre Entstehung dem Dresdener Sommer von 1803. Ja, es lässt sich sogar der Nachweis führen, dass die <Amphitryon>-Bearbeitung, deren Entstehung man bisher in Kleists Königsberger Zeit gelegt hat, noch vor dem <Zerbrochener Krug> in Angriff genommen wurde.»

Revidiert werden muss nach diesem Aufsatz nun vermutlich auch die allgemein verbreitete Ansicht, dass Goethe dem «Zerbrochener Krug» von Anfang an völlig gefühllos begegnet sei. Man stützte sich hier auf Falks Goethe-Büchlein, wo

der Autor Goethe das Scheitern der Weimarer Aufführung damit begründen lässt, «dass es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoffe an einer rasch durchgeführten Handlung fehlt». Dazu Sembdner, nach sorgfältiger Prüfung der Fakten: «Die Authentizität der wörtlich zitierten Äusserungen Goethes über Kleist wird . . . allerdings etwas fragwürdig.» Sembdner fährt etwas später fort: «Durchaus plausibel erscheinen dagegen die nur in Falks Notizen überlieferten Nachrichten, nach denen Goethe zunächst von dem Erfolg des Stückes überzeugt gewesen sei und erst die Enttäuschung über den unerwarteten Misserfolg seine spätere Haltung zu Kleist beeinflusst habe.»

*

Von den weiteren Beiträgen des Jahrbuches sei zumindest Günter Reiss' Beitrag «Sündenfall-Modell und Romanform. Zur Integration von Kleists Marionettentheater-Thematik im Werk Thomas Manns» erwähnt. Hinweisen möchten wir auch auf die Bibliographie zum Werk des Nürnberger Barockdichters Sigmund von Birken. Schliesslich verdient an dieser Stelle auch Walther Goses Publikation eines bisher unbekanntes, ausführlichen Briefes von Johann Jakob Breitinger (aus Zürich, vom 20. 1. 1765, Adressat unbekannt) Erwähnung, der in den Besitz des Schiller-Nationalmuseums in Marbach gelangt ist. Gose skizziert die in diesem Brief aufscheinenden theologiegeschichtlichen Beziehungen und verweist in diesem Zusammenhang auf zahlreiche Forschungslücken in der Literatur über Breitinger, von denen wir nur die folgenden wiedergeben wollen: «Eine zusammenfassende und aufschliessende Gesamtmonographie Breitingers steht ebenso aus wie die kompetente Edition seiner Schriften und Briefe . . . : nur erst unvollkommen spiegelt sich in der Fachliteratur seine besondere Individualität; ebenso unvollkommen blieb bislang aber auch die Untersuchung seiner bestimmenden Rolle bei der Ausprägung jener spezifisch schweizerischen Literaturentwick-

lung des 18. Jahrhunderts, die so ungemein von der Theologie bestimmt wurde ... Unbeachtet blieb z. B. der Theologe Breitinger, nach dessen eigentlichen Wiederentdeckung durch Paul Wernle sich noch immer niemand fand, der Wernles grundlegenden Hinweis aufgriff und z. B. nähere

Kenntnisse des Breitingerschen Nachlasses vermittelte.» In diesem Jahrzehnt jährt sich der 200. Todestag des von 1701–1776 lebenden Stadtzürchers. Ob wohl diese und andere von Gose erwähnten Forschungsdesiderata bis dann erfüllt werden?

Christian Jauslin

Zeitschriften

DIE DICHTER UND DIE SCHIZOPHRENEN

Am VI. Internationalen Kolloquium der Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression, Ende September 1969 in Linz, hat der Schweizer Autor *Walter Vogt* das VI. Hauptreferat gehalten. Es trägt den Titel «Die Schizophrenie der Kunst» und liegt gedruckt vor in der österreichischen Monatsschrift «Literatur und Kritik» (Nr. 45, Mai 1970). *Walter Vogt*, Verfasser u. a. des Romans «Wüthrich», ist Psychiater an der Universitätsklinik und Poliklinik in Bern. Die Personalunion von Autor und Wissenschaftler gibt dem Aufsatz besondere Bedeutung; denn so viele Poeten sich über Wahn und Irrsinn in ihrem Metier geäußert haben und so viele Psychologen ihnen beigeprungen sind, so selten ist es, dass die zwei Perspektiven von Berufs wegen zusammenfallen.

Das hat nun in diesem Fall allerdings auch seine stilistischen Folgen: der Schriftsteller *Vogt* muss, um sich nach beiden Seiten offen zu halten und aus seiner professionellen Janusköpfigkeit auch wirklich Kapital zu schlagen, eine Redeweise finden, die der terminologischen Determination der Wissenschaft entgeht und doch die gesteigerte Verbindlichkeit wahrt, wie sie durch den Bezug auf ein festes System ermöglicht wird. Er schlägt daher eine sprunghafte, temperamentvolle Diktion an, mit verblüffenden Aphorismen und gezielt provokanten Verallgemeinerungen. Das ergibt einen gelegentlich ans Präziose streifenden Effekt, hinter dem jedoch die ernste Gedankenfolge durchaus sichtbar bleibt.

Vogt stellt eine Frage, die vermutlich so alt ist wie die theoretische Beschäftigung mit Literatur überhaupt und die, spätestens seit Platons *Ion*, einen eigentlichen Topos der europäischen Ästhetik ausmacht: die Frage nach dem Wahnsinn der Dichter, nach der prinzipiellen Verwandtschaft von Inspiration und Phrenesie. Eine der klassischen Stellen dieser Tradition bilden die Verse des Theseus im «Sommernachts Traum» (V. 1.):

*Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The Lunatic, the Lover and the Poet,
Are of imagination all compact.*

Das weist direkt zurück auf Platon und vorwärts zu den Gedankengängen der Romantik mit ihren Ansätzen zu einer psychologischen Systematisierung sowohl des Unbewussten als auch seiner Beziehungen zur künstlerischen Produktion. Und dass die moderne Psychoanalyse seit ihrem Beginn, durch welche Vermittlung auch immer, von den Impulsen des frühen 19. Jahrhunderts bewegt wird, ist bekannt. Das Besondere an *Vogts* Essay liegt nun darin, dass er die Frage bewusst und möglichst genau von der heutigen Situation aus stellt: vom aktuellen Stand der Wissenschaft her und von seiner Erfahrung als Schriftsteller in der Gegenwart. Er will eigentlich nicht mehr als diese Frage stellen, aber so, dass die grosse Zahl der damit verbundenen Implikationen sichtbar wird:

«Ich habe keine Erkenntnis. Ich versuche mich gern als Dolmetscher zwischen Wissenschaft und Kunst. (...) Was sich Ihnen also vorschlagen kann, ist keine Erleuchtung über Schizophrenie und Kunst. Was ich Ihnen vorschlage, ist eine ganz bestimmte Art, über dieses Thema zu *sprechen*.» Damit meint er vor allem ein «Sprechen», das sich von vornherein weigert, die in der Öffentlichkeit und auf andere Weise auch in der Wissenschaft feststehenden, mithin praktikablen Kategorien von «Normalität» und «Verrücktheit» zu übernehmen, genauer: ein Sprechen, das die tatsächliche Relativität dieser Begriffe ebensogut kennt wie ihre unerschütterte Existenz im allgemeinen Sprachschatz. «Verrückt oder normal ist eine Frage der gesellschaftlichen Akzeptation», sagt er und weist so mit bewusster Pointierung auf die Erscheinung hin, dass die ursprünglich rein psychiatrischen Termini umgangssprachlich immer häufiger gebraucht werden, während sie für die Wissenschaft die harte Kontur weitgehend verloren haben. «Das Paradox stellt sich ein, dass der wissenschaftlich-klinische Schizophreniebegriff kaum mehr zu brauchen ist, während ein journalistischer Schizophreniebegriff Triumphe feiert.» Verblüffenderweise aber greift nun Vogt diese pseudowissenschaftliche Sprechweise nicht als einen reinen Unfug an, sondern attestiert ihr die geheime Witterung für eine bedeutende Wahrheit. Der «journalistische Schizophreniebegriff», so prahlerisch er auftritt, hat sich vielleicht nur deshalb so verbreitet, «weil er die ursprüngliche <Bewusstseinspaltung> ganz naiv meint und damit eben doch Wesentliches aussagt zu unserer Situation». Und Vogt fährt fort: «Man darf vermuten, dass so wie das 19. Jahrhundert schliesslich sein Herz in der Neurose wiederfand, unsere Epoche die Strukturen ihres Denkens und Handelns, ihrer Visionen und Ängste wiederfinden wird in der Grossen Schizophrenie.» Dieser Satz hängt zusammen mit einer Frage, die der Autor kurz vorher gestellt hat und die zu den überraschenden Stellen des Aufsatzes gehört: «Gibt es

einen Stilwandel der Psychose analog dem von Kunst und Gesellschaft? Man kann es vermuten. Mir kommt vor, als ob eben jetzt die grossen bunten Bilder des Wahnsinns zu verschwinden begännen, wie einmal die grosse Hysterie verschwand...»

Gerade bei solchen Aussagen, an deren Gewicht nicht zu zweifeln ist, bedauert man, dass Vogt nicht ein bisschen linearer vorgeht. Es gehört offenbar zum Stil dieses querfeldein und über alle Gräben hinweg geschriebenen Referats, dass der Leser in der Ungewissheit gelassen wird, ob bei dem statuierten Wandel zur «Schizophrenie» dieser letztere Terminus nun, gemäss Vogts eigener Differenzierung, im wissenschaftlichen oder im populären Sinn gemeint ist. Denn wenn er gleich darauf «Schizophrenie» wieder als «Allerweltswort» bezeichnet, das er in keiner Weise «vom Wahnsinn oder der Verrücktheit» abheben wolle, wird der erwähnte Stilwandel der Psychose, logisch betrachtet, hinfällig. Der Autor scheint gelegentlich dazu zu neigen, seine Ideen eigenhändig zu vernebeln.

Dennoch ergibt diese Methode der Aufreihung locker verhängter Gedankenstösse gerade im zweiten Teil des Aufsatzes, wo von den verschiedenen Analogien zwischen Dichtung und Wahn gehandelt wird, einiges her. Beiden sei gemeinsam, sagt Vogt, dass sie «mit dem Instrument des Sagens an Unsagbares» rührten, an das «ältere Reich der Bilder», das in keinem jener Zeichensysteme aufgehoben sei, mit deren Hilfe das öffentlich-gesellschaftliche Leben funktioniert. Die Folge davon ist ein Konflikt, ein allerdings rasch entschiedener: «Dichtung und Wahn werden dadurch für die über-geordnete Industriegesellschaft leicht zu einer akuten Gefahr, und darum auch sequestriert.» Weil Dichter und Wahnsinnige «in einem Zeitalter der Ideologie die einzigen unverblühten Sprachrohre» vorsystematischer, ungeformter Erfahrung sind, bilden sie für jede genormte Welt eine Unheimlichkeit, die nur durch Isolation entschärft werden kann. Schon die einfachsten Voraussetzungen dieser Phänomene sind rätsel-

haft: «Auf die Frage, warum der eine Dichtung produziert, der andere Musik, der dritte Schizophrenie, darauf gibt es bekanntlich keine Antwort.» Und besonders eindrücklich tönt der Satz: «Die Psychiatrie, die uns nicht einmal erklären kann, warum einer die Eigernordwand macht, hat im Grunde zum Phänomen <Kunst> genausowenig zu sagen wie zu der plötzlichen Realität der Mondlandung.»

Die Frage ist nun allerdings, ob man von «Kunst» und «Dichtung» so pauschal reden kann und ob hier nicht der romantische Künstlermythos, leicht verfremdet, wieder auftaucht, nachdem er einige Zeit durch die Lehre vom Macher und Handwerker (Texteschreiber, Stückeschreiber) verdrängt worden ist. Denn von Johannes Kreisler bis zu Adrian Leverkühn waren die dominierenden Charakteristika des Künstlers die Nähe zum Wahnsinn und die schroffe Opposition der Gesellschaft, den «Philistern» resp. «Bürgern», gegenüber. Wenn Vogt die Dichter und die Verrückten gleicherweise definiert als das «NEIN zur Gesellschaft von Produktion und Konsumtion», dann greift er Formulierungen jenes Herbert Marcuse auf, der seinerzeit über den romantischen Künstlerbegriff dissertiert hat. Das mag ein geistesgeschichtliches Bonmot sein, vielleicht steht auch mehr dahinter. Es ist immerhin

möglich, dass der repräsentative Poet der 70er Jahre wieder ein Maudit sein wird, ein Tramp, fahrender Sänger in neuer Terminologie. Dürrenmatts trockener Satz, er schreibe, um Geld zu verdienen, der einer älteren Kunstandacht anstössig sein sollte, ist es vielleicht heute schon wieder einer jüngeren – die Steppenwölfe haben sich durchgemausert. Aber aus dieser historischen Perspektive ergibt sich kein Urteil, schon weil das Ähnliche nie das gleiche ist. Wenn Vogt sagt: «Das Gewaltige an der modernen Kunst ist ja gerade, dass sie in einer Welt der Technik und des unaufhaltsamen naturwissenschaftlichen Fortschritts gross und ungerührt ins Infantile regrediert», dann ist das doch mehr als aufgewärmte Romantik. Es steht, so einseitig sich der Satz ausnimmt, das Bemühen dahinter, all das, was man heute über den Menschen und seine Art, mit sich und seinesgleichen umzugehen, weiss, einzubeziehen in die offenbar ungemindert dringliche Beschäftigung mit Kunst. Auch wenn man nicht alle abrupten Thesen, die Vogt seinen Berufskollegen in Linz vorlegte, übernehmen will, eines geht aus dem Vortrag zweifellos hervor: dass nicht die geringsten wissenschaftlichen Desiderate der Gegenwart im Bereich der ästhetischen Theorie liegen.

Peter von Matt

ZUM DIALOG ZWISCHEN WELSCH- UND DEUTSCHSCHWEIZ

In einem Beitrag über «Literatur und Kultur in der Schweiz» (Juli 1970) ist eine Bemerkung (Seite 340) über den mangelnden Dialog zwischen der deutsch- und französischsprachigen Literatur der Schweiz und ihren Lesern der Kürze halber so formuliert worden, dass sie missverständlich wirken kann.

Zwar trifft es zu, dass zumeist für Leser der deutschen Schweiz welsche Autoren erst interessant werden, wenn sie ihre Pariser «Consécration» gefunden haben, doch ist die darauf folgende Behauptung, dass die Feuilletons der Schweiz dieses mangelhafte Interesse widerspiegeln, un-

glücklich formuliert, verkennt sie doch solch stetige und wichtige Vermittlungsbemühungen wie die Manfred Gsteigers – der in dieser Zeitschrift schon selber über dieses literarische Gespräch geschrieben hat – in der «Neuen Zürcher Zeitung».

Zutreffend bleibt hingegen, dass Zeitschriften eine besondere Möglichkeit hätten. Als nachahmenswertes Beispiel der allseitigen Ausleuchtung eines Schriftstellers der Nachbarsprache darf ich das Heft über Ludwig Hohl der Genfer «Revue de belles lettres» zitieren (Heft 3/1969).

François Bondy