

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 53 (1973-1974)  
**Heft:** 8

**Rubrik:** Kommentar

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.01.2025

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

## GEWALT ALS MITTEL DER POLITIK

In seinem Brief an die norwegische Zeitung «Aftenposten» hat der russische Schriftsteller *Alexander Solschenizyn* in einem dringenden Appell dazu aufgerufen, nicht nur den Krieg, sondern die *Gewalt in jeder Form* zu bekämpfen. Die mahnenden Worte des Nobelpreisträgers kommen in einem Augenblick, da sich erneut in drastischer Form zeigt, dass nicht nur der Frieden, sondern auch die Gewalt unteilbar ist, dass jede Art von Terror, Brutalität und Unterdrückung Andersdenkender Symptome dafür sind, wie weit die Welt von einer friedlichen Ordnung unter Gleichberechtigten entfernt ist. Das gilt auch für jene Länder und Zonen, in denen man nicht müde wird, die eigene Friedensliebe zu betonen, wobei «Friede» meist gleichgesetzt wird mit dem, was den eigenen Interessen dient. Manifest wird dieser Zusammenhang aber vor allem in jenen internationalen Spannungsherden, in denen seit Jahren eine Krise die andere ablöst, ohne dass die Ursachen der Konflikte hätten beseitigt werden können.

### *Neuer Krieg im Nahen Osten*

Geradezu Paradebeispiel dafür ist der israelisch-arabische Konflikt. Seit dem Sechstagekrieg schwelte der Kampf sechs Jahre lang; er hat sich, nachdem der anfängliche Optimismus des Sommers 1967 verfliegen war und eine friedliche Lösung in immer weitere Fer-

nen rückte, in verschiedenen Formen geäußert. Als der arabische Versuch, in den von Israel besetzten Gebieten eine *Guerilla-Bewegung* zu entfachen, gescheitert war, kam es zu offenen Kriegshandlungen, Artillerieduellen und Luftkämpfen über den Golanhöhen und am Suezkanal. Nachdem diese Phase durch einen neuen Waffenstillstand im Sommer 1970 beendet war, setzte kurz darauf mit Härte der Terror ausserhalb des eigentlichen Kampfgebietes ein. Von *Zerqa*, dem Geburtsort des «Schwarzen September», zieht sich eine Linie bis zu dem Überfall bewaffneter Terroristen auf einen Zug jüdischer Auswanderer aus der Sowjetunion in der Nähe von *Wien*. Die Blutspur dieser Gewalttätigkeiten hat schliesslich Anfang Oktober zu einem neuen Krieg im Nahen Osten geführt, dem vierten seit dem Bestehen des Staates Israel. Die mühsam erarbeiteten Ansätze, die immer wieder Anlass zu der Hoffnung waren, dass schliesslich doch einmal Geduld und Vernunft triumphieren und eine friedliche Regelung ermöglichen würden, scheinen damit auf lange Zeit hinaus wieder zunichte gemacht zu sein.

### *Der Fall Chile*

Ein Sprung vom Mittelmeer nach Südamerika. Auch hier äussert sich, auf dem Hintergrund sozialer Spannungen, uneinsichtigen Eigennutzes auf der einen und sich ständig radikalisierender Bru-

talität auf der andern Seite die Gewalt in einer spezifischen Form, der Stadtguerillas. In diesem von Unrast heimgesuchten Kontinent hat vor drei Jahren Chile einen besonderen Weg gesucht. Seine Bevölkerung wählte einen prononcierten Marxisten, den Arzt *Salvador Allende*, zum Staatspräsidenten. Es war von Anfang an klar, dass das Experiment für das Land ein grosses Risiko bedeuten würde. Nur etwas mehr als ein Drittel der Wahlberechtigten votierte seinerzeit für Allende; allerdings gelang es den Anhängern des Präsidenten bei den vor einigen Monaten durchgeführten Parlamentswahlen weiteres Terrain zu gewinnen, freilich ohne eine absolute Mehrheit zu erzielen.

Inzwischen stiessen die wirtschaftlichen Massnahmen der Regierung jedoch auf solchen Widerstand, dass das Land in *Chaos* und *Bürgerkrieg* unterzugehen drohte. Vergeblich suchte Allende die Lage zu meistern, indem er das Militär in sein Kabinett aufnahm. Die Armee trat schliesslich aus ihrer Reserve heraus und übernahm die Macht. Die Form freilich, in der es geschah, widersprach allen Traditionen des Landes, das (im Gegensatz zu anderen südamerikanischen Republiken) noch niemals Schauplatz eines Militärputsches gewesen war. Die blutige Abrechnung mit den Gegnern des gestürzten und bei den Unruhen ums Leben gekommenen Präsidenten legt den Verdacht nahe, dass hier der Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben gesucht wird. Allende mag in der Schlussphase seiner Herrschaft gescheitert und die Lage seiner Kontrolle entglitten sein. Die brutale und gewaltsame Weise, in der er entfernt wurde, weckt die grössten Bedenken, dass dem Land damit der Weg zu einer geordneten Zukunft gewiesen wer-

den könnte. Neues Unrecht tilgt altes nicht, sondern schafft nur neue Probleme und Wirrnisse.

### *Unterdrückte Opposition in der UdSSR*

Ein drittes Beispiel für Gewalt: die Unterdrückung der Opposition im sowjetischen Machtbereich. In dem Prozess gegen die beiden Dissidenten *Krasin* und *Jakir* ist es zu Szenen gekommen, welche die Erinnerung an die Schreckensherrschaft Stalins wieder aufleben liessen. Die Angeklagten legten nicht nur – angeblich freiwillig – Geständnisse ab, sondern beschuldigten sich in geradezu erschütternder Weise sowohl im Gerichtssaal wie anschliessend in einer makabren, von den sowjetischen Behörden inszenierten Pressekonferenz. Ein widerwärtiges Schauspiel – es kann deshalb nicht erstaunen, dass der Atomphysiker Andrej Sacharow und Alexander Solschenizyn ihre Stimmen zum Protest erhoben und in diesem Protest nicht nur den Einzelfall Krasin-Jakir, sondern das ganze sowjetische Regime anprangerten. Wenn sie dabei gleichzeitig allen jenen im Westen, die in allzu leichtfertiger Weise glauben, mit der Phase der «Entspannungspolitik» habe auch eine innere Lockerung in der UdSSR eingesetzt, mahnend entgegenriefen, hier nicht optimistisch zu sein, so ist das eine Haltung, die Anlass zum Nachdenken geben sollte. Zwar geniessen Sacharow und Solschenizyn als international bekannte Sowjetbürger eine Art Reservatstellung, aber niemand weiss, ob das eine Dauergarantie ist. Ihre Schonung durch die Machthaber sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Ungezählte, deren Namen nicht genannt werden, unter den Härten dieses

Regimes leiden, das so freigiebig ist mit seinen Friedensbeteuerungen.

### *Unteilbare Gewalt*

Naher Osten – Chile – Sowjetunion: Drei verschiedene Problemkreise, völlig unvergleichbare Voraussetzungen, aber letztlich Wirkungen, die auf ein und dieselbe Fragestellung hinauslaufen, auf die Frage nämlich, wieweit sich mit Hilfe von Gewalt politische Ziele realisieren lassen. Der Konflikt im Nahen Osten ist vielleicht der überzeugendste Beweis dafür, dass solange keine dauerhafte Lösung gefunden werden kann, als es nicht gelingt, aus dem Teufelskreis von Brutalität, Terror und Intoleranz auszubrechen, in dem sich die beiden Gegner seit Jahrzehnten bewegen. Was hier im zwischenstaatlichen Bereich Geltung hat, trifft ebenso zu für die internen Probleme jener Staaten, deren innere Strukturen so beschaffen sind, dass ein freies Spiel der Kräfte verunmöglicht wird. Die sozialen Fragen, mit denen sich die Länder Lateinamerikas konfrontiert sehen, können auf die Dauer nicht dadurch bereinigt werden, dass in Krisensituationen die Zuflucht in die Illegalität genommen wird. Und auch an dem erratischen Block des sowjetischen Regimes sind die Forderungen einer neuen Zeit nicht spurlos

vorbeigegangen. Eine Grossmacht, die sich wie heute die UdSSR in so unverhohlener Weise um wirtschaftliche und technologische Hilfe an die Länder des Westens wendet, muss damit rechnen, dass sie ihre Politik der *Abgrenzung* und des *ideologischen Kampfes* nicht auf die Dauer mit dem Stichwort «friedliche Koexistenz» auf einen Nenner bringen kann, obwohl das bisher den marxistisch-leninistischen Dialektikern wenig Schwierigkeiten bereitet hat. Ob sich die Abstraktion ihres Dogmas auf die Dauer mit der politischen Praxis verträgt, wird sich weisen müssen.

Niemand wird sich der Illusion hingeben, dass hier mit raschen und einschneidenden Änderungen gerechnet werden kann. Aber es ist möglicherweise ein bezeichnendes Symptom, dass der Ruf, den Solschenizyn in dem eingangs erwähnten Brief an die Welt richtete, gerade aus einem Lande kommt, dessen Geschichte reich ist an Unrecht, Gewalt und Unterdrückung. Wer in *langen Fristen* denkt, mag darin ein Fanal für eine Bewegung erblicken, deren Stimme heute noch ebenso schwach ist wie die Zahl ihrer Anhänger, aber vielleicht doch eine Stimme, die nicht so leicht wieder zum Verstummen gebracht werden kann.

*Alfred Cattani*

## ZUR GEGENWÄRTIGEN SITUATION DER KOMPARATISTIK

### *7. Kongress der Association Internationale de Littérature Comparée in Montréal und Ottawa*

Die Vergleichende Literaturwissenschaft ist beständig dabei, sich selbst zu definieren. Selten und nur in wenigen

Ländern ist sie als Universitätsfach unangefochten akzeptiert worden, und schon daraus ist ein permanenter Zwang

zur Formulierung des Selbstverständnisses erwachsen. Darin unterscheidet sich ihre Situation von derjenigen der meisten übrigen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, deren Selbstverständnis ja erst im Zusammenhang mit den Diskussionen und Mini-Revolutionen der letzten Jahre angegriffen worden ist. Da die Komparatistik in den seltensten Fällen (sieht man von Amerika und Frankreich ab) zur Institution geworden ist, ist ihr Problem weniger die Auseinandersetzung mit der radikalen Kritik, der sich andere, längst institutionalisierte Fächer seit einiger Zeit vor allem von marxistischer Seite ausgesetzt sehen, als vielmehr der immer wieder unternommene Versuch, sich zu etablieren und das Arbeitsgebiet positiv zu umreißen. Nicht etwa der Sinn von Literatur und von Literaturwissenschaft steht dabei primär zur Debatte, sondern die Definition des «vergleichenden» bzw. «allgemeinen» Charakters der Vergleichenden und der Allgemeinen Literaturwissenschaft. (Die terminologische Debatte um die gegenseitige Abgrenzung dieser zwei Bezeichnungen wird häufig – und angesichts unzähliger voneinander abweichender Interpretationen wohl auch sinnvollerweise – durch die Koppelung zur «Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft» gelöst. So z. B. im Falle der (west-) «Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft». Als «Komparatisten» verstehen sich die meisten Beteiligten.)

Alle drei Jahre treffen sich die Komparatisten zu einer internationalen Tagung, auf der diese Fragen besprochen und neue Entwicklungen registriert werden. In höherem Masse als die Vertreter anderer Disziplinen ist, wer Ver-

gleichende Literaturwissenschaft lehrt oder studiert, auf solche Kongresse angewiesen: Internationalität und Mehrsprachigkeit ist das erklärte Ziel und die (manchmal einzige) gemeinsame Abgrenzung gegenüber anderen literaturwissenschaftlichen Fächern. Ausserdem sind Gleichgesinnte und Kollegen innerhalb eines Landes oder gar innerhalb einer Universität oft schwer zu finden, eine intensivere Diskussion kann tatsächlich nur auf internationaler Ebene stattfinden. Die Notwendigkeit, Literatur nicht nur von der Warte einer Nation, einer Ideologie und einer Sprache aus zu studieren, sondern die Grenzen zu durchdringen und entscheidende Erkenntnisse durch das Vergleichen mehrerer Literaturen zu ermöglichen, hat bis heute in die wenigsten universitären und kulturpolitischen Entscheidungsorgane Eingang gefunden, und nicht selten wird die Komparatistik von den zünftigen Vertretern der «National-literaturen» beargwöhnt und womöglich verhindert. Wer etwa an einer bundesdeutschen Hochschule im Rahmen der augenblicklich vielerorts stattfindenden Umstrukturierung der alten Fakultäten den Versuch unternimmt, die Komparatistik als Lehrfach zu institutionalisieren, wird auf Desinteresse und möglicherweise auf heftigen Widerstand von seiten der Germanistik stossen. Gegen die Erweiterung der Perspektiven, wie sie die Komparatistik anstrebt, wehren sich sowohl Anhänger herkömmlicher Methoden und Lehrinhalte als auch Vertreter neuester Tendenzen, die sich gelegentlich nur noch für die Formulierung von Theorien interessieren, deren praktische Anwendbarkeit ihnen mangels von Beschäftigung mit literarischen, gar anderssprachigen, Texten und mit der Geschichte der Li-

teraturen fremd bleibt. Übrigens sind nicht alle der zu den internationalen Kongressen zusammentreffenden Wissenschaftler Komparatisten *ex officio*. Viele, möglicherweise die Mehrzahl, sind von Beruf Anglisten, Romanisten, Germanisten, Slawisten, Altphilologen oder Spezialisten für afrikanische und asiatische Literaturen, die in ihren Forschungen versuchen, die traditionelle Einengung ihrer Fachgebiete zu durchbrechen und die sich einen Überblick über den Stand und die Aussichten der Vergleichenden Literaturwissenschaft verschaffen wollen.

Vom 13. bis 19. August 1973 fand in Montréal und Ottawa der 7. Kongress der Association Internationale de Littérature Comparée (A.I.L.C.) statt, von kanadischen Wissenschaftlern unter der Leitung von Eva Kushner (Ottawa) an den drei Universitäten Mc Gill (Montréal), Université de Montréal und Carleton (Ottawa) vorzüglich organisiert. Rund einhundertfünfzig Vorträge und eine Reihe von Symposien und Podiumsdiskussionen gaben etwa vierhundert Teilnehmern aus fünfunddreissig Ländern ein breites Spektrum der verschiedensten Arbeitsergebnisse und Tendenzen, von der Untersuchung analoger und differierender Züge im Pionierroman Kanadas und Brasiliens bis zur Auseinandersetzung mit den jüngsten Theorien der Linguistik und der Soziologie. Seit 1955, wo die A.I.L.C. erstmals eine Gruppe von Literaturhistorikern aus vier oder fünf europäischen Ländern in Venedig versammelte, um über «Venedig in der europäischen Literatur» zu debattieren, hat sich einiges geändert. 1958 tagte man zum erstenmal auf dem amerikanischen Kontinent, in Chapel Hill (North Carolina), danach in Utrecht, Fribourg,

Belgrad und Bordeaux. Charakter und Umfang der Themen wie auch die Zusammensetzung und Anzahl der Teilnehmenden haben sich laufend gewandelt und vermehrt. In Kanada tagte man zum erstenmal eine volle Woche lang (drei Tage in Montréal, vier in Ottawa), teils in fünf simultan stattfindenden Veranstaltungen; zu den weitgespannten Generalthemen und Symposien traten «special activities» (z. B. Kolloquien über Hörspiel und Film). Besonders die auf einen vielseitigen Dialog abzielenden Podiumsdiskussionen erbrachten gelegentlich interessante spontane Beiträge. Dennoch kann ein solches Angebot nur derjenige sinnvoll bewältigen, dem es gelingt, sich zu beschränken – was bei der Fülle neuer Themen schwerfällt.

Einer Tradition der Kongresse entsprechend, war ein Teil der Vorträge auf das Gastland (bzw. den Kontinent) und auf die Herkunft der Mehrzahl der Anwesenden abgestimmt: unter dem Generalthema «Les littératures américaines: dépendance, indépendance, interdépendance» war von den Beziehungen zwischen den Literaturen Nord- und Südamerikas die Rede, von der Entfernung der amerikanischen Literaturen von den Literaturen der Ursprungsländer und deren späterem Verhältnis zu Amerika, und von den Verflechtungen der amerikanischen Literaturen mit denen der übrigen Welt. In diesen grossen Rahmen, der meist mit sehr ins Detail gehenden Fragestellungen ausgefüllt wurde, gehörte die Kultdichtung der Navaho-Indianer (P. Zolbrod, Melville) ebenso wie ein Vergleich literarischer Ausprägungen des anglo-frankokanadischen Nationalismus mit ähnlichen Erscheinungen in den USA und Afrika (R. Sutherland,

Sherbrooke), die (trotz einer beachtlichen Brecht-Rezeption offensichtlich nicht sehr weit gediehene) Verpflanzung des epischen Theaters nach Nordamerika (J. Fuegi, Milwaukee) ebenso wie die Frage «The enlightenment in North and South America: myth or reality?» (O. Aldridge, Urbana) oder die Funktion der Literatur bei der Kolonisierung (C. Kretzoi, Budapest), konkretisiert etwa am Beispiel des «Colonial Baroque» (H. Galinsky, Mainz). Solche Spezialthemen sind für viele durch ihre Neuartigkeit attraktiv, zumal wenn man Gelegenheit hat, die Referenten zu befragen; eine Podiumsdiskussion über Surrealismus in den diversen hispano-amerikanischen Literaturen ist genauso faszinierend wie Harry Levins (Harvard) vom Thema her konventionellere, brillant formulierte Gegenüberstellung von Ezra Pounds und T. S. Eliots Verhältnis zur Weltliteratur.

Das zweite Hauptthema war mehr theoretischer Art: Das Problem der literarischen Wertung und der Anthropologie in komparatistischer Sicht, die diversen Methoden der Interpretation von Texten und prinzipielle Fragen der Literaturgeschichtsschreibung kamen unter dem Thema: «La littérature comparée devant les tendances actuelles des études littéraires» zur Sprache. Längst hat die Komparatistik die Beschränkung auf die positivistische Konstatierung von «Einflüssen» aufgegeben (wenngleich die Untersuchung solcher faktischer Beziehungen zwischen den Literaturen nach wie vor zu ihrem Arbeitsgebiet gehört) und sich auch theoretischen Fragestellungen zugewandt. Schliesslich war es René Wellek (Yale), einer der prominentesten Vertreter der Komparatistik, der als erster mit seiner

– heute in achtzehn Sprachen übersetzten – «Theory of Literature» (mit Austin Warren, 1949) nicht nur der Vergleichenden Literaturwissenschaft, sondern auch den Einzelphilologien auf breiter Basis Einblick in eine Vielzahl praktizierter Methoden verschafft und damit die heute allorts gepflegte Beschäftigung mit Literaturtheorie geweckt hat. Auch in Ottawa widmete sich Wellek der Theorie («Science, pseudo-science and intuition in recent criticism») – diesmal in Form einer Abrechnung mit extremen Tendenzen der gegenwärtigen Forschung. Sowohl in den Arbeiten einiger Vertreter der strukturalistischen und mathematisch-linguistischen Methoden wie in der neueren Entwicklung der phänomenologischen Schule (etwa George Poulets) sieht Wellek Exzesse, die das literarische Werk entweder auf seinen Charakter als Dokument oder statistisches Faktum reduzieren oder jede «Kritik» im Sinne von Wertung durch die unkritische Identifizierung des Interpreten mit dem Werk unmöglich machen. – Die Frage der Anwendbarkeit strukturalistischer Methoden auf die Komparatistik stand mehrfach im Mittelpunkt. Während Jean Weisgerber (Bruxelles, «Le jugement de valeur en littérature comparée: le comparatisme au service de l'évaluation artistique») unter dem Hinweis darauf, dass das Verständnis des Einzelwerks Hauptziel aller literaturwissenschaftlichen (komparatistischen oder nicht-komparatistischen) Forschung sei, für den Strukturalismus plädierte, wandte sich M. I. Balachov (Moskau, «La littérature comparée devant deux tendances structurales récentes») dagegen: die von den Strukturalisten geübte Konzentration auf den hermetischen Text widerspreche dem

Geist der Komparatistik, die eine diachronisch-historische und jeweils mehrere Phänomene umfassende Wissenschaft sein müsse.

Breiter Raum wurde Fragen der Periodisierung der Literaturgeschichte gewidmet, einem Problem, das sich auf internationaler Basis als noch schwieriger erweist als im Rahmen einer einzigen Literatur, denn nicht nur die geläufigen Bezeichnungen von Strömungen und Epochen («Klassik», «modernismo»), sondern auch ihre inhaltliche und chronologische Umgrenzung sind oft willkürlich bzw. nicht auf mehrere Literaturen im gleichen Sinn anwendbar. Methodische Fragen der Periodisierung (etwa Roger Bauer, München: «La thématologie et la typologie au service de l'histoire») kamen ebenso zur Sprache wie Epochencharakterisierungen, z. B. die Rolle der Anthropologie und der Menschheitsgeschichte im Zeitalter der Aufklärung (Werner Krauss, Berlin). Gemeinsame Begriffe zu finden und die Entwicklung der Literatur in grösseren Zusammenhängen darzustellen, gehört seit langem zu den dringendsten Desideraten der Literaturwissenschaft. Die Association Internationale de Littérature Comparée hat diese Fragen seit Jahren in den Diskussionen ihrer Tagungen aufgegriffen und nun auch konkrete Ergebnisse vorgelegt. Rechtzeitig zur Tagung erschien der erste Band der von der Association inaugurierten «Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes» und zugleich die erste Lieferung des ebenfalls im Auftrag der A.I.L.C. edierten «Dictionnaire International des Termes Littéraires». Ulrich Weisstein (Bloomington) präsentierte den von ihm herausgegebenen und in wichtigen Teilen selbst verfassten Band über den Expressionismus («Expressio-

nism as an international literary phenomenon», Didier-Paris). Ausser dem Herausgeber äussern sich siebzehn Fachwissenschaftler aus den USA, Kanada und mehreren ost- und westeuropäischen Ländern. Grundsätzlichen Auseinandersetzungen mit der Internationalität des Expressionismus und mit seinen philosophischen Hintergründen folgen Untersuchungen über fremde Einflüsse auf Drama, Lyrik und Prosa in Deutschland zwischen 1910 und 1920, über expressionistische Strömungen in England, Skandinavien, Belgien, Holland, Rumänien, Ungarn, Polen, den südslawischen Ländern sowie im russischen und im amerikanischen Theater, Betrachtungen über das Verhältnis des Expressionismus zu etwa gleichzeitigen anderen Stilbewegungen (Dadaismus), seine Rolle in den übrigen Künsten (Malerei, Musik, Film) und eine ausführliche internationale Bibliographie. In Ottawa wurde der Einwand laut, der eigentliche Kern, nämlich der deutsche Expressionismus, sei zu kurz gekommen – der sich freilich dadurch entkräften lässt, dass über diesen Bereich bereits sehr viel gearbeitet worden ist, während in dem Band von Weisstein Pionierarbeit geleistet und Wege gewiesen werden sollten. Dieser Band ist sicher ein Glücksfall, denn er zeigt zum erstenmal die weitgreifenden Dimensionen eines im allgemeinen als spezifisch deutsch betrachteten Phänomens auf und ist dadurch ein Musterbeispiel dafür, was Vergleichende Literaturwissenschaft zu leisten vermag. Die Bearbeiter der folgenden Bände werden vielleicht aus diesem ersten, in bewundernswert kurzer Zeit zustande gekommenen Ergebnis lernen und die Teamarbeit womöglich noch weiter perfektionieren. Allerdings werden sie es nicht leicht ha-



ben: der Expressionismus ist verhältnismässig (!) leicht abzugrenzen. Ungleich schwieriger wird dies im Falle etwa des Phänomens Symbolismus sein, dem einer der zunächst erscheinenden Bände gewidmet sein soll. Wie weit das gesamte Projekt gespannt sein wird, deutete György M. Vajda (Budapest), einer der Hauptinitiatoren, in seinem Vortrag «European and American Literature» an, in dem er dafür plädierte, dass die amerikanischen Literaturen in europäischen Sprachen möglichst bald und möglichst umfassend in die «Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes» einbezogen werden.

Vom «Dictionnaire International des Termes Littéraires», das unter der Leitung von Robert Escarpit (Bordeaux) bei Mouton (Den Haag-Paris) herausgegeben wird, ist der Buchstabe L – von «Lai» und «Langue» bis zu «Lü Shi» (eine chinesische Gedichtform) und «Lyrique» – erschienen. Dieses Lexikon der literarischen Begriffe beruht ebenfalls auf internationaler Zusammenarbeit, eminente Spezialisten definieren die Termini und informieren über den neuesten Forschungsstand – etwa René Wellek über «Littérature Comparée», Robert Escarpit über «Livre», Roland Mortier über «Lumières»; die Äquivalente in neun Sprachen resultieren aus breit gestreuten Umfragen. Dem Komparatisten und jedem Literaturwissenschaftler, der mehrere Literaturen studiert oder in verschiedenen Sprachen schreibt, ist damit ein unersetzliches Hilfsmittel in die Hand gegeben. Dass die arabischen, russischen, chinesischen und japanischen Bezeichnungen angegeben werden, entspricht einer Entwicklung, die sich auch in Montréal und Ottawa wieder gezeigt hat: das Interesse an der Komparati-

stik und am Gedankenaustausch mit Kollegen aus anderen Ländern wächst beständig, und immer mehr Wissenschaftler aus dem Ostblock, aus China, Japan, Indien und den afrikanischen Staaten nehmen an den Tagungen teil. Der Gewinn ist wechselseitig: Europäer und Amerikaner haben die seltene Gelegenheit, sich über die entfernteren Literaturen und deren oft wenig ins allgemeine Bewusstsein gedrungene Verflechtung mit den europäischen Literaturen zu informieren, die neu dazukommenden Wissenschaftler finden den Anschluss an die aktuelle Diskussion. Dem trug auch die Organisation des diesjährigen Kongresses Rechnung, indem zwei mehrmals tagende Symposien über ostwestliche und über afrikanische und amerikanische Literaturen eingerichtet wurden. Hier kamen Themen zur Sprache wie «The reception of Walt Whitman in Japan» (L. Fukuda, Tokyo), die Brecht-Rezeption in Ägypten (M. Youssef, Bochum), «Hesse's Steppenwolf, Chinese mysticism and C. G. Jung» (A. Hsia, Montréal), «L'esthétique du métis dans les romans de Mongo Beti, Benjamin Matip et Ferdinand Oyono» (W. Umezina, Kinshasa).

Ein weiteres Symposium beschäftigte sich mit der Situation der Komparatistik an den Hochschulen. Freilich zeigte sich schon bald, dass man sich auf diesem Gebiet zwar gegenseitig informieren, jedoch nicht allzuviel unmittelbar voneinander lernen konnte: die Systeme sind zu verschieden, als dass sporadisch mitgeteilte Erfahrungen leicht übertragbar und nutzbar wären. In den USA und Kanada ist die Bereitschaft der Universitäten, die Komparatistik zu fördern, im allgemeinen gross, im Gegensatz zu den meisten europäischen Ländern, so dass sich allenfalls ein nütz-

licher «interner» amerikanischer Gedankenaustausch anbahnte – zumal die kanadischen Institute, die jetzt Aufbauarbeit leisten, werden davon profitieren. Zudem besteht in Europa (etwa in der Bundesrepublik) vielerorts eine Trennung zwischen staatlichen und universitären Prüfungssystemen, die die notwendigen Reformen und die Einführung eines komparatistischen Curriculums erschweren. In den osteuropäischen Staaten wiederum sind es weniger die Hochschulen als die staatlichen (Forschungs- und Verwaltungs-) Akademien, die über Organisation und Programm des Studiums entscheiden. Die A.I.L.C. fasste am Ende der kanadischen Tagung den Plan, zur Fundierung des Gedankenaustausches langfristig alle erreichbaren Informationen über die Situation der Komparatistik an den Hochschulen zu sammeln und ihren Mitgliedern zugänglich zu machen. Dafür hofft sie auf die Unterstützung der einzelnen betroffenen Hochschullehrer und der nationalen Gesellschaften für Vergleichende Literaturwissenschaft.

In einigen Ländern bestehen solche eigenen Komparatistenvereinigungen, so in Frankreich, in der Bundesrepublik, den USA, Kanada und Japan. Seit kurzem haben auch die Niederlande, die DDR, Ungarn und Rumänien entsprechende Organisationen. Die Aktivität der Komparatisten bzw. ihr Interesse am internationalen Austausch ist allerdings auch in diesen Ländern von sehr unterschiedlichem Gewicht. So ist einer nun schon beinahe zur Gewohnheit gewordenen Praxis gemäss der Anteil von Wissenschaftlern aus deutschsprachigen Ländern an den Kongressen der A.I.L.C. recht gering: die Bundesrepublik, die DDR, Österreich und die Schweiz zusammenge-

nommen stellten weniger Teilnehmer als etwa Ungarn alleine, oder Rumänien, oder gar Frankreich. (Aus der Schweiz war einzig der – heute in Paris lebende – Zürcher Emeritus Albert Viatte angereist, übrigens mit einem sehr «einschlägigen» Thema: «De la rupture idéologique à la convergence littéraire: la rupture entre le Canada et la France après 1860»). Es ist allerdings zu vermerken, dass eine bedeutende Anzahl heute «amerikanischer» Komparatisten aus Deutschland stammen. Viele jüngere von ihnen sind erst nach dem Krieg und zum Teil erst in den letzten Jahren ausgewandert –, eine bedenkenswerte Folge der Situation an den deutschen Hochschulen. Am zahlreichsten waren, neben den Kanadiern, wie natürlich, Dozenten aus den klassischen Ländern der Komparatistik, Frankreich und den USA, vertreten. Die rege Teilnahme von kanadischen Wissenschaftlern war zweifellos nicht nur durch die Lage des Tagungsorts bedingt. Demnächst wird eine eigene «Revue Canadienne de Littérature Comparée» erscheinen. Ausnehmend rühmig ist Ungarn: die Akademie der Wissenschaften in Budapest ist entscheidend am Zustandekommen der Publikationen der A.I.L.C. beteiligt und gibt neuerdings eine internationale Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, «Neohelicon», heraus, die auch von westlichen Wissenschaftlern Beiträge in englischer, französischer, deutscher und russischer Sprache aufnimmt und sich besonders den Problemen der Periodisierung widmen will. Der Präsident der A.I.L.C. war in den letzten drei Jahren Istvan Sötér aus Budapest (neuer Präsident wurde Horst Frenz, Bloomington); 1961 und 1971 fanden in Budapest Komparatistenkon-

gresse statt. In Ottawa wurde – nachdem die DDR eine vor drei Jahren ausgesprochene Einladung nach Weimar wieder zurückgezogen hat – Budapest auch zum Ort für die nächste Tagung der A.I.L.C. gewählt. 1976 wird dort wohl die Arbeit der ungarischen

Komparatisten im Mittelpunkt stehen, und man darf bis dahin auf die nächsten Ergebnisse der zahlreichen Projekte auf dem Gebiet der Vergleichenden Literaturwissenschaft gespannt sein.

*Leonhard M. Fiedler*

## DER SAMMLER GEHT VORAN

### *Zu Ausstellungen in Winterthur und Luzern*

Als Museumsmann müsse man mindestens einmal im Jahr nach Winterthur reisen, erklärte der Direktor der Bremer Kunsthalle, Günter Busch. Zur erlesenen Sammlung im «Römerholz», zur Oskar Reinhart-Stiftung, tritt in diesem Herbst eine Ausstellung im Kunstmuseum, die ebenso winterthurerisch wie international bedeutend ist und die eine Kunstreise lohnt – nicht nur für Museumsleute. 125jähriges Bestehen des Kunstvereins und der 100. Geburtstag der Sammlerin Hedy Hahnloser-Bühler (1873–1952) sind der äussere Anlass zu einer Jubiläumsausstellung von rund 300 Werken aus der Sammlung Hahnloser.

Es tönt fast snobistisch, wenn man hört, es sei darauf verzichtet worden, die Renoirs, Van Goghs und Cézannes zu zeigen. Aber die Beschränkung erweist sich als sinnvoll. Ausgewählt wurden jene Künstler, mit denen Arthur und Hedy Hahnloser persönlichen und in manchen Fällen freundschaftlich engen Kontakt hatten. Es ist dabei eine immer noch ganz illustre Gesellschaft zusammengekommen: Bonnard, Vuillard, Redon, Marquet, Matisse, Rou-

ault, Maillol, Vallotton, Hodler – dies nur die Namen der wichtigeren Künstler, die von den Hahnlosers in ihrem Atelier aufgesucht wurden, die im Haus «Flora» in Winterthur Gastrecht hatten oder mit denen Hedy Hahnloser in Briefwechsel stand. Franzosen also und Schweizer; unter diesen neben einer grossartigen Serie von Hodler-Bildern (mit einem Selbstbildnis von 1916) auch Amiet, Giovanni Giacometti, Auberjonois, Gimmi.

Eine etwas einseitige Sammlung, möchte man einwenden, wenn man das ganze Spektrum der europäischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts überblickt: Expressionismus, Surrealismus, Konstruktivismus sind völlig ausgeklammert, der Kubismus wird kaum zur Kenntnis genommen. Selbst den Fauves gegenüber ist ein Zögern erkennbar. Das allzu «Wilde», Deformation und harte Farbkontraste, passt nicht in diesen Rahmen. Matisse ist – abgesehen von graphischen Blättern – mit vergleichsweise wenigen, eher tonigen Bildern vertreten, und das Bild, worin man ihn ganz zu finden glaubt, «La table noire», kam

erst aus der Sammlung des Bruders Emil Hahnloser in die Flora. Hedy Hahnloser hat in ihren Aufsätzen einen möglichen Vorwurf pariert und für den privaten Sammler gerade das Vorrecht in Anspruch genommen, einseitig zu sein und dem persönlichen Urteil folgend intensive Schwerpunkte zu bilden, wo ein Museum eher auf eine pädagogisch begründete (und das Risiko der Fehleinschätzung vermindernde) Breite zu achten hätte.

Denn es ist vielleicht gut, sich die Situation der Winterthurer Sammler um 1910 vorzustellen. Mag sein, dass die Kunst schöpferischer war als später; aber die Bonnard, Vuillard, Vallotton, Hodler waren durchaus keine «gesicherten Grössen», waren entweder umstritten oder gar nicht bekannt. Und das Angebot an zweitrangiger Kunst und seither vergessenen Tagesgrössen wird kaum geringer und weniger verwirrend gewesen sein als heute. Sich da zurechtzufinden und Bilder von Zeitgenossen sozusagen von der Staffelei weg zu kaufen und zu einer Sammlung zusammenzutragen, deren Bedeutung heute kaum überschätzt werden kann – dazu brauchte es neben den Mitteln vor allem Mut und einen sichern Kunstverstand. Das Ehepaar Hahnloser verfügte offenbar in einem ungewöhnlichen Masse über diese Eigenschaften. Den Kunstverstand bewies es nicht zuletzt dadurch, dass es sich von dem uneigennütigen Felix Vallotton beraten liess, ohne den die Sammlung wahrscheinlich nicht dasselbe Gesicht hätte.

Dass der Horizont der Sammler durchaus nicht eng war, zeigt sich an den Unterschieden innerhalb dieser Ausstellung. Welten scheinen zwischen den Akten Bonnards und denen Vallottons zu liegen; Rouault scheint oft

mehr mit deutschen Expressionisten gemeinsam zu haben als mit den Fauves, zu denen ihn die Kunstgeschichte zählt. Im Zentrum aber steht doch die im besten Sinn dekorative, nachimpressionistische Kunst der «Nabis» Bonnard und Vuillard mit ihrer einzigartigen, französischen Farben- und Lichtsinnlichkeit. Einseitig gewiss – aber exquisit!

Aus der Fülle bleiben einzelne Bilder in Erinnerung: Aus dem Bonnard-Saal «Promenade en mer» (1924), das Porträt der Familie Hahnloser auf ihrem Segelschiff in Cannes. Charakteristisch der japanisierende Ausschnitt und die eigenartige Lichtführung, welche die wesentlichen Partien des Bildes im Schatten, ja im Gegenlicht erscheinen lässt, in einem Schatten jedoch, der durch die lichterfüllte Luft perlmuttern schimmert. Über mehr als einen Viertel des Bildes spannt sich das gebrochene Weiss des Segels; der starke Kontrast zum dunkeln Blau des Meers ist gemildert durch lichtblaue Schatten und das grünliche Blau von Frau Hahnlosers Jacke, die den Künstler überhaupt erst zum Bild inspiriert haben soll. Lichtfülle und Sfumato schaffen eine dichte atmosphärische Stimmung, die über das Impressionistische hinausgeht. – Im ganzen wäre eine strengere Auswahl für die Bonnard-Kollektion wohl von gutem gewesen. Bei aller Virtuosität irisierender peinture sind etwa die beiden stehenden Akte doch Zeugnis eines forciert eleganten Salonstils.

Erlesen dagegen ist die kleinere Gruppe Vuillards, darunter das ausserordentliche Stilleben mit blauer Vase und vor allem «La partie de dame»: die mehrfigurige Gartenszene in der gewagten Sicht von oben, die das Freie wieder zum geschlossenen, intimen In-

nenraum macht, das Räumliche überhaupt weitgehend in Fläche umwandelt. Und was für eine Fläche! Das kostbarste, wolkeig vibrierende Grau des Kiesplatzes und darin, isoliert und zugleich «gefasst», die Farbakzente: das Gelb der Spielsteine, das Blau einer Jacke und das Rot einer Krawatte.

Redon dann, von einer gewissen Unnahbarkeit in seinem farbenkräftigen und dennoch zarten Symbolismus. Erstaunlich ist die Modernität einer fast gegenstandslosen Farbvision in «Le sphinx rouge». Wir verstehen die Verblüffung der Hahnloser, als sie bei ihrem ersten Besuch im Pariser Atelier im Jahre 1913 einen alten Mann vorfanden, einen Zeitgenossen von Manet und Monet, 1840 geboren. Bei Marquet wiederum dominiert häufig das graphische Element, während die Farben – von den fauvistischen Partien abgesehen – eher verhalten sind. Man erzählt sich, dass er wenn immer möglich in einem Küstenort ein Hotelzimmer im dritten Stock bezogen und den Hafen von oben gezeichnet oder gemalt habe. Beispiel dafür ist «Fête Nationale au Havre». Kräftige Umriss und schwarze Figuren gäben dem Bild eine holzschnittartige Wirkung, wenn nicht die Trikoloren und bunten Wimpel Farbe und Leben hineinbrächten.

Hervorragend ist die Reihe der zum Teil sehr frühen Gouachen von Rouault: die rasant hingeworfene «Fille de cirque»; die wie Glasmalerei von breiten, schwarzen Umrissen überzogenen Blätter – «Clown», «Juge» –, die mit ihrer Dunkelheit und anklagenden Karikierung von Daumier herzukommen scheinen und eigentlich über die französische Malerei hinausweisen.

Neben den nervös malerischen Kleinplastiken von Matisse beeindruckt die

klassische Ruhe und die zugleich sinnliche und besinnliche Gegenständlichkeit der Maillolschen Figuren, vor allem in einem seiner lebensgrossen Hauptwerke, der «Vénus au collier». Dass auch Vallotton ein paar überaus reizvolle Statuetten geschaffen hat, mag mancher mit Überraschung zur Kenntnis nehmen.

Überhaupt Vallotton! Mit 53 Werken nach Bonnard die grösste Kollektion und vielleicht die, welche den grössten Eindruck macht. Im Vergleich zum Farbrausch der Nabis und Fauves ist er seltsam zurückhaltend, hart, kühl und spröd: «Je pense cependant que le caractéristique chez moi est le désir d'exprimer par la forme, la silhouette, la ligne et les volumes; la couleur n'étant qu'adjuvant». Eine ganz und gar nicht leicht zugängliche Kunst, so äusserlich realistisch sie scheinen mag. «Wir müssen Vallotton mit der gleichen Einsamkeit [wie Hodler] durchhalten», stellte Hedy Hahnloser 1919 fest, und sie hat ihre kunstschriftstellerische Tätigkeit vorab für diesen Künstler eingesetzt. Noch heute berühren uns einzelne seiner Bilder möglicherweise unangenehm, aber: sie berühren uns, sie gehen uns an. Ganz erstaunlich scheint mir etwa das 1913 entstandene Bild «La Blanche et la Noire»: ein liegender Mädchenakt auf einem mit weissen Tüchern bedeckten Bett, auf dessen Fussende eine Negerin mit nackten Schultern sitzt, eine Zigarette im Mund. Ikonographisch erkennen wir in dem Bild die Tradition von Manets «Olympia» – aber mit welcher unerbittlichen Genauigkeit auch im Hässlichen ist es gemalt, welche fast geringschätzige Distanz zwischen den beiden Menschen vor der kahlen grünen Wand, welche Kargheit der Farben: zweierlei Inkar-

nat, dazu – auf die Schwarze konzentriert – ein grelloranges Kopftuch, rote Ohrenclips, grünblau das Tuch, das sie um sich geschlungen hat – welch ein gewagtes und gekonntes Bild!

\*

Von diesem Vallotton aus liesse sich ein unmittelbarer Zugang zum neuen Realismus finden und liesse sich auch dessen Neuheitsanspruch zumindest relativieren. Von Fotorealismus hat man auch gesprochen und damit sowohl die sachliche Präzision, die unsentimentale und dabei zugleich kritische «Objektivität» anvisiert wie auch die Reflexion über die heutige fotografische Bildflut mit ihren technischen und psychologischen Möglichkeiten und Mängeln – ein Nachdenken, das aus der Irritation durch eine gemalte Fotografie erwachsen kann. Das seltsame Phänomen, dass nach Jahrzehnten sogenannte «abstrakter», das heisst ungegenständlicher Malerei gleichsam eine Reaktion einsetzte, die nun den Gegenstand in der banalsten Bedeutung des Wortes wieder ins Zentrum rückte, dieser Übergang liess sich in diesem Sommer in einer Ausstellung mitverfolgen, die ebenfalls aus dem breiten Gut einer Privatsammlung zusammengestellt worden war. Das Luzerner Kunsthaus zeigte unter dem Titel «Ein grosses Jahrzehnt amerikanischer Kunst» eine Auswahl aus der Sammlung Peter Ludwig, Aachen – Werke, die zum Teil schon das Gesicht der Kasseler Dokumenta geprägt hatten.

Wir kommen um die Tatsache nicht herum, dass seit den fünfziger Jahren die westliche Kunst in einem hohen Grade bestimmt wird durch das, was in Amerika geschaffen wird. Dabei ist der Hyperrealismus der Close, Eddy, Kano-

vitz, Sarkisian u. a. nur eine letzte und umstrittene Ausformung der Frage nach der Realität in der Kunst, welche als Leitmotiv für die Luzerner Ausstellung gelten konnte, auch wenn da rund 50 zum Teil (scheinbar) diametral verschiedene Werke von 28 Künstlern zu sehen waren. Die peinture von Jasper Johns, der auf orangem Grund die Flagge der USA malte, war so etwas wie ein Anfangssignal der Pop-Art, die Alltägliche und Wegwerfgegenstände, Zeitungsfoto, Dollarnote und Kinoplakat (Warhol) oder das Triviale der Comic strips (Lichtenstein) neu zu sehen begann und in einem nicht leicht zu sondernden Gemisch von kritischer Ironie und bejahendem Bekenntnis zur Kunst erhob. Aber «Realität» sind auch die geometrisch exakten, unpersönlich gespritzten Farbkreise von Frank Stella oder die lyrisch schleierartigen, in der Leinwand gleichsam versickernden Farbbahnen von Morris Louis: Realität in dem Sinne, dass sie nicht mehr sein wollen, als was sie sind – konkrete Leinwand und Farbformen –, dass sie also nicht darstellen oder meinen, sondern sind. Ähnlich im Plastischen: die konkrete Aluminiumkonstruktion von Robert Morris neben spielerischem Assemblage vorgefundener Gegenstände von Indiana und schliesslich die bis ins letzte lebensecht gemachten Alltagsmenschen von Hanson, der offenbar auch für die aus unerfindlichen Gründen fehlenden Segal und Kienholz zu stehen hatte.

\*

Die Bildersuite «Rouen Cathedral», in der Roy Lichtenstein in grobem (Comics-)Raster die Impressionen Monets nachempfunden, sind auf der Rückseite

bezeichnet: «For Irene and Peter Ludwig, March 1969». – Auch hier also offenbar die persönliche Beziehung der Sammler zum Maler, wie sie im Katalog der Hahnloser-Ausstellung zum Ausdruck kommt, wenn es da so oft heisst: «Erworben vom Künstler.» «Der Sammler geht voran», schreibt Gert van Osten, der Generaldirektor der Kölner Museen, im Vorwort zum Katalog «Kunst der sechziger Jahre», den das Wallraf-Richartz-Museum in Köln für das von ihm beherbergte Dauerlegat eines Teils der Sammlung Ludwig herausgegeben hat. (Von dort und aus der Neuen Galerie in Aachen stammten auch die Luzerner Exponate.)

Der Sammler geht voran: bevor die Museen das Gesicherte kaufen, wagt er den Schritt zu Erwerbungen, die er nicht einer Öffentlichkeit, sondern nur sich selbst gegenüber zu verantworten hat. Wo der Museumsmann auf lange Sicht planen und berechnen muss, ist der private Sammler frei, sich von momentaner Begeisterung tragen zu lassen. Peter Ludwig hat das so formuliert: «Die Faszination, jetzt, in diesem Augenblick dabei zu sein, jetzt zu erleben, wie Menschen, die wir kennen und mit denen wir sprechen, den Träumen und den Ängsten, den Hoffnungen und den Nöten ihrer Zeit, die die unsere ist, Ausdruck geben, ist packend und beglückend.»

Ob die Bedeutung der Sammlung Ludwig in der Qualität und bleibenden Geltung ihrer Objekte begründet ist, muss vorläufig kontrovers bleiben. Sicher aber ist, dass sie für uns – und für spätere – ganz wesentlich ist als Synthese der Kunst der sechziger und beginnenden siebziger Jahre, der Zeit, an der wir teilhaben.

Arthur und Hedy Hahnlosers Samm-

lung ist im Grunde auf dieselbe Weise zusammengekommen, und auch sie war seinerzeit umstritten. Hodlers Ermunterung an Frau Hahnloser gilt immer: «Wenn Sie darnach trachten, auch andere als im alten Stil gedachte Sachen in ihre Kollektion aufzunehmen, so ist das nur gerecht. Die ganze Nachwelt interessiert sich für die Gegenwart.»

Wir sind mit Recht stolz auf die Tradition der privaten Kunstsammler in der Schweiz: vom Basler Amerbach-Kabinett des 16. Jahrhunderts bis zu den Reinhart, Hahnloser und anderen. Besteht diese Tradition noch? Gibt es noch Sammler, die wie Arthur und Hedy Hahnloser damals, wie in Deutschland heute zum Beispiel Irene und Peter Ludwig – und wenn auch einseitig – mitten in ihrer Zeit stehen? Und wenn nein, fehlt es, da es ja an Geld nicht fehlen wird, am Kunstverstand (aber auch die Hahnloser haben sich von Vallotton beraten lassen) oder an Mut? So, dass man lieber das Vergangene und Teurere, aber von der Kunstgeschichte Sanktionierte pflegt?

Wer im Katalog der Hahnloser-Ausstellung das Bild der gewiss überaus lebenswürdigen Winterthurer Dame sieht, könnte leicht den gegenwartsoffenen, ja sogar ein wenig revolutionären Zug übersehen: 1907 hat ihre Generation den gesamten Vorstand des Winterthurer Kunstvereins weggewählt und die Chargen mit Jüngeren, unter ihnen Arthur Hahnloser, besetzt. Zum Vermächtnis der Hahnloser gehört, scheint mir, nicht nur ihre Sammlung (die in Wirklichkeit ohnehin bereits aufgeteilt ist), sondern auch ihr Sammlergeist: Mut und Bekenntnis zum künstlerischen Schaffen der eigenen Zeit.

*Uli Däster*

## SCHULE UND THEATER

*Nach dem ersten aargauischen Schultheatertreffen*

Am 22./23. Juni 1973 fand in Wohlen (AG) ein Theatertreffen statt, an dem zwölf Schülertruppen aus den Kantonschulen Aarau und Baden, der gewerblichen Berufsschule Lenzburg sowie den Lehrerseminarien Aarau, Wettingen, Wohlen und Zofingen mit mehr als 200 Mitwirkenden teilnahmen. Jugendtheater-Festivals sind – zwar nicht gerade in der Schweiz – heute keine Seltenheit mehr. So hat das Aargauer Mittelschultheater-Treffen, selbst wenn es überraschend grosses Interesse fand – demzufolge fast alle Produktionen zweimal gezeigt werden mussten –, kaum Sensationelles gebracht. Dennoch wäre dieses Ereignis, weil es geradezu programmatisch noch weiter Wellen schlägt, bemerkenswert genug, den Bericht zu einer kleinen Studie auszuweiten.

Nicht nur vollständigshalber verdienen die Hintergründe dieses Treffens Beachtung. Die Initiative für dieses dem üblichen Begriff nach primär schulische Anliegen ging nicht von der Schule aus. Die aargauische Kulturstiftung Pro Argovia, deren erklärtes Ziel es ist, Impulse zu geben und ein dem kulturellen Leben förderliches Klima zu schaffen, hatte sich schon verschiedentlich für die Schule engagiert, indem sie z. B. den Musikunterricht neu konzipieren half. So ergriff sie wieder die Initiative zur Förderung des Schultheaters im Aargau. Im Herbst 1972 gelangte sie an die Lehrerschaft der aargauischen Berufs- und Mittelschulen, deren Schüler sie einladen liess, einfach auszustattende Stücke – auch eigene oder fremdsprachige, jedenfalls Stücke nach freier

Wahl – mit einer Spieldauer von 30 bis 45 Minuten im Klassenverband, mit und ohne Beteiligung von Lehrern, oder in selbständigen Gruppen zu erarbeiten, um sie im kommenden Sommer voreinander und füreinander aufzuführen. Bei einer ersten provisorischen Anmeldung im November 1972 interessierten sich 23 Spielergruppen für dieses Treffen, darunter immerhin zwei Berufsschüler-Ensembles; diese Anzahl reduzierte sich jedoch im Verlauf des folgenden Halbjahres auf die Hälfte, ebenso der Anteil der Berufsschulen. Als Aufführungsort wählten die Organisatoren den «Chappelehof» in Wohlen, weil sich dort im selben Gebäude nebst einem grösseren Restaurant, einem stimmungsvollen Innenhof und einer geräumigen Einstellgarage zwei verschieden grosse Bühnen mit etlichen Nebenräumen finden, die grössere, perfekt eingerichtete im Saal für 450 Personen, die kleinere im Kellertheater zu 100 Plätzen. Dank diesen Räumlichkeiten konnten die zwölf verbliebenen Produktionen fortlaufend ohne Umbaupausen, das heisst alternierend auf beiden Bühnen, dargeboten werden, was angesichts der unerwartet grossen Zuschauermengen dann allerdings auch erlaubte, die meisten Inszenierungen zweimal, also parallel, zu präsentieren.

Entscheidend für die nachhaltige Wirkung dieses Treffens dürfte aber nicht bloss die Festival-Struktur gewesen sein, sondern der gleichzeitige Versuch, mit Hilfe von Schulspiel- und Theaterfachleuten die Ensembles und ihre Leiter nach der Aufführung jeweils in ein kri-



tisch-beratendes Gespräch zu ziehen. In solcher Betreuung und noch mehr in einem sämtlichen Teilnehmern zugänglichen öffentlichen Gespräch über Fragen des Schultheaters, wo diese Kritiker-Berater zu den gezeigten Produktionen und zum Schultheater grundsätzlich Stellung zu nehmen hatten, bahnte sich eine grundlegende Besinnung auf den erzieherischen Wert des darstellenden Spiels in der Schule an, so dass die Aufführungen dieser Tage in ganz neuem Licht erschienen, im Kontext pädagogischer Überlegungen einen Stellenwert gewannen, der sich merklich abhob von der traditionellen ästhetischen Würdigung. Von dieser Spannung, um nicht zu sagen Polarisierung, ausgehend, entzündeten sich rege Diskussionen unter Schülern, Lehrern und Journalisten, die danach in der Presse weiterliefen und gesamthaft in den klaren Ruf nach grosszügiger Förderung des Schulspiels mündeten.

Die Konfrontation mit zwölf verschiedenen Schultheater-Arbeiten musste zum Vergleichen und Werten herausfordern – die offiziellen Gespräche waren nur Instrument, diese Wertung rational zu artikulieren. Mit Nachdruck forderten die so unterschiedlichen Leistungen die Frage heraus, wozu die Ensembles jeweils Schultheater machen wollten. In der Stückwahl und der Art zu inszenieren bekundeten sich die nur selten reflektierten Intentionen entsprechend vage – was aber nichts gegen die unwahrscheinlich heitere und erwartungsvolle Stimmung während des ganzen, von den Organisatoren wie vom Publikum mit grösster Lust am Improvisieren bewältigten, wenn auch verregneten, Treffens aussagt. Die Bewusstheit der pädagogischen Absichten beim Schultheaterschaffen war keineswegs

abhängig von der Gruppen-Struktur; bei selbständigen Ensembles wie bei Arbeiten im Klassenverband dominierte die ursprüngliche Freude am Spiel. Zwei Produktionen hingegen fielen strukturell und formal gegenüber Klassenarbeiten auf: ehemalige Seminaristinnen und Seminaristen, die in ihrer Seminarzeit schon Schultheater kennengelernt hatten, schrieben sich eigene Spielvorlagen. Eine Wettinger Gruppe brachte die «postpubertäre» Nonsense-Revue «Das Kanapee» heraus, in welcher den drei Darstellern mit unermüdlicher Lust am eigenen, ausdrucksfähigen Körper eine reizend naiv-ambitiöse Gesellschaftssatire gelang, deren Turbulenz sprühenden Einfallsreichtum im Gestalterischen voraussetzte. Die Zofinger Gruppe verzichtete auf solche artistische Komponenten und versuchte mit «Rollen für zwei» thematisch vorzugehen, zu dritt das Verhalten eines Irren-Pflegers gegenüber seiner Patientin zu studieren, indem ein und derselbe selbstverfasste Dialog durch drei verschiedene Montagen auch drei veränderte Abläufe ergeben musste. Beide Arbeiten überraschten durch die überdurchschnittlich intensive Präsenz und Eigenwilligkeit, was vermutlich die Folge des in so kleinen Gruppen optimal herstellbaren Teamgeistes sein könnte. Andererseits dürfte vielleicht auch der Alters- und Erfahrungsunterschied in den drei lehrerunabhängig arbeitenden selbständigen Gruppen leistungsdifferierend gewirkt haben. Eine Aarauer Seminarklasse der unteren Jahrgänge inszenierte mit, wie es schien, verbissener Begeisterung Max Frischs «Die grosse Wut des Philipp Hotz», wobei die Schüler nicht nur an der Aufgabe szenischer Realisation, sondern bereits bei der Textinterpretation scheiterten.

Selbstverständlich muss der Massstab, von dem aus ein Scheitern als solches begriffen werden kann, erklärt werden. Scheitern ist das Nichtwahrnehmen des Abstands zwischen Stückvorlage und darstellerischer Umsetzung. Was haben die Eheprobleme Max Frischs in so unkritischer Darstellung noch auszusagen, wenn ihnen lediglich schärfste schauspielerische Interpretation noch eine kritische Deutung abgewinnen könnte? Anders gelagert ist die Problematik des Inszenierens in zwei weiteren Produktionen der Seminarien, die zwei Drittel aller Aufführungen stellten. Schüler einer Aarauer vierten Seminar-klasse führten unter der Regie eines Schauspielers Anton Tschechows Vaudeville «Die Hochzeit» auf – eine Liebhabergruppe im Umfang einer Klasse produzierte am Seminar Wettingen Arthur Schnitzlers «Der grüne Kakadu», als Leiter wurde ein hochbegabter Lehrer-Regisseur gewählt. In beiden Fällen war das Resultat nahezu «profilike». In der «Hochzeit» eine auf karikaturistischen Gesten basierende, bis ins Detail sichtlich gepflegte, sogar musikalisch strukturierte Inszenierung, deren Aufgesetztheit wegen der stilistischen Konsequenz fast nicht erkenntlich wurde, während im «Kakadu» Proletarier und Adlige in gleichem Wohllaut und Temperament der Gebärden und Töne sich ergingen, so dass der ästhetische Reiz den Zugang zum Stück verbaute. Niemand zweifelt am Vergnügen und Gewinn der an diesen Inszenierungen beteiligten Schüler, doch die Frage, ob die Schüler die Kriterien des regieführenden Künstlers adaptieren, ob der Spielleiter mit ihnen für sie oder für seine Regie-Ambitionen gearbeitet hat, bleibt berechtigt – mit einer inhaltsbezogenen Auseinandersetzung war jeden-

falls keine dieser beiden stilbewusstesten Produktionen angereichert. Der Erfahrungshintergrund des Spielleiters wirkte sich, wie zu erwarten, in allen Arbeiten aus. Engagement und Spiellust hängen ja von der Bewältigung darstellerischer Probleme weitgehend ab. Darum fragt es sich auch, ob die Betreuung der Ensembles und Spielleiter im Anschluss an ein fertiges Produkt optimale Förderung ist. So entspannt sich in Bertolt Brechts «Kleinbürgerhochzeit», einer Abschlussklassen-Arbeit der Kantonsschule Aarau, kaum je ein Sinnzusammenhang zwischen den für sich leidlich klar agierenden Figuren, weil die Gruppierung um eine über-grosse Tafel fast unüberwindliche Schwierigkeiten bietet. In Eugène Ionescos «Die kahle Sängerin», mit der das gastgebende Wohlener Seminar aufwartete, fiel aus ähnlichen Gründen der elementare Gehalt der Stücke dahin, hier aber insbesondere nicht aus szenischem Ungeschick, sondern wegen der nur mit genauester Bühnenkenntnis realisierbaren Negation von Theater im Stück selber. Bei diesen beiden Inszenierungen lag das Interesse weniger darin, «richtiges» Theater zu imitieren, als bedeutende, theater- und literaturgeschichtlich akzeptierte Texte, jedoch ganz ohne Probendruck, aufsagen zu lassen. Diese eher unterrichtsorientierte Zielsetzung scheint auch in «Variationen über einen Mord», produziert von einer 3. Kantonsschulklasse aus Aarau, massgebend gewesen zu sein, denn da wurde eine Shakespeare-Szene (Mordszene aus «Macbeth») mit der zugehörigen Parallelszene in prosaischem Milieu von Bertolt Brecht und einer eigenen Mini-Szene über einen missglückten Pfeifen-diebstahl aufgeführt, ohne dass klar wurde, ob hinter der halbwegs erkennt-

lichen Stilstudie ein tieferes Interesse steckte. Bezeichnenderweise waren die acht spielleitenden Lehrer (fast) ausschliesslich Deutschlehrer (ein Spanischlehrer), denen das weltliterarische Repertoire traditionelle Lehrpflicht ist. Dennoch ergab sich im Falle der gewerblichen Berufsschule Lenzburg, deren Schüler Heinrich Henkels «Frühstückspause» in einer eigenen Mundartfassung erarbeitet hatten, eine wirkungsstarke Identität von Stück und Spiel, weil diese Schüler ihre eigene Welt, ihre Arbeit, die Lehrlingssituation unter der Fuchtel von Vorarbeitern spielen konnten. Hier kam es auf die Bewusstheit der Aussage an, weil keine schöngefertigte Sprache das Interesse aufsaugen konnte. Das Engagement, gefördert schon durch die Zusammenarbeit verschiedener Lehrlingsgruppen beim stattlichen Bühnenbild, machte die Inszenierung faszinierend. Ähnlich verhielt es sich bei einer auch der Organisationsform nach bemerkenswerten Arbeit, den als Marionettenspiel dargebotenen «Träumen» von Günter Eich. Eine dritte Klasse des Lehrerseminars Aarau bemühte sich, mit ihrer Deutschlehrerin zusammen, den Hörspieltext zum Spiel von Wellkartonmarionetten, die von Schülern aus andern Klassen im Werkunterricht geschaffen und geführt wurden, zu sprechen. Sprecher und Puppenführer waren zugleich mit den Marionetten auf der Bühne sichtbar, und der starke Eindruck beruhte nicht zuletzt auch auf dieser sichtbar gemachten Koordination und Konzentration auf die aussagetragenden Puppen. Mit diesen Träumen von Deportation, Menschenschlachtung und Katastrophen aber konnten sich die gesellschaftskritisch gesinnten heutigen Seminaristen wiederum identifizie-

ren, so dass die Direktheit der Eichschen Kommentare jedermann unter die Haut ging. Noch engagierter und methodisch gewichtig war die vierte Aarauer Seminarproduktion. Viertklässler versuchten, «ein Stück über das zu schreiben, dessen superpräzise Mechanik einen schon seit drei Jahren fasziniert – nämlich über die Schule» (Programmtext). Schulsituationen, Strukturen und Hierarchien wurden hier in Zirkus umgesetzt und damit aufgedeckt. Ein antiautoritäres Spektakel, in dem mit Absicht keine bestehenden dichterischen Texte, sondern mündliche und schriftliche Äusserungen aus dem Lehrkörper und von amtlichen Stellen verwendet wurden, um Bewusstseinsbildung an der Realität, die ins Spiel gehoben wird, zu betreiben. Am vollkommensten jedoch schien die Badener Kantonsschulproduktion «Witold im Walde» textlich, szenisch und darstellerisch geglückt zu sein. Für die Mitglieder dieser Liebhabergruppe schrieb der Leiter, sozusagen auf Bestellung, Rollen und Stück, einen überdrehten Verwechslungsklamauk voll reizendsten Unernstes, der insofern zwar als unschulisch, aber wegen der ausserordentlich intensiven Teamhaltung für entschieden mehr als nur ein Ventil zum schulischen Stress gelten kann.

Dass Schultheater im bisherigen Rahmen der Schule generell kaum mehr als unterrichtsbezogene Illustration der Literaturgeschichte oder bestenfalls produktorientiertes Korrektiv zum Wissenskonsument sein kann, erhellt sich im öffentlichen Gespräch vom 23. Juni, an dem sich die Berater Charles Apothéoz (Lausanne), Erich Holliger (Basel), Peter Schweiger (Zürich), Paul Weibel (Baden) und Reinhard Lang (Luzern) äusserten. «Schultheater» habe «in erster

Linie weder mit Schule noch mit Theater, sondern mit dem Schüler zu tun; dem Schüler als Individuum und als Mitglied einer Gruppe oder Klasse». Von dieser Grundeinsicht aus folgerte Peter Schweiger bei aller Bejahung der Spielfreude, dass es wichtiger sei, dieser in Selbsterfahrung und Selbstverwirklichung gewonnen Freude einen mitweltgerichteten Inhalt, ein «Für was» mitzugeben als ein «Für wen», als eine resultatbetonte Ambition. Für die Humanisierung der Schule durch Ausbau und planmässigen Aufbau der psychologisch-pädagogischen Chancen des Schultheaters plädierte Erich Holliger, das affektive Lernen und das Gruppenerlebnis hob Paul Weibel hervor, während Reinhard Lang den Weg vor das Resultat stellte, um die Zweckorientiertheit vor allem der Mittelschulen zu sprengen. Zweifellos machte sich hier eine grundlegende Umwertung des Schultheaters bemerkbar: weg von der Erziehung «*zum* Theater» zugunsten einer Erziehung «*durch* Theater». Die «Qualität» einer Schultheateraufführung ist nicht das erste Ziel, sondern primär gefordert wird die Möglichkeit für den Schüler, Befreiungsprozesse (Emanzipation) und Bewusstseinsweiterung zu erfahren. Insofern die herkömmliche Schule diese Möglichkeiten nicht bietet, ist Schultheater, bedingt, «Antischule» (Erich Holliger).

Wie diese dem heutigen Schulsystem ideell und organisatorisch nicht zuträgliche Unterrichtsform Schultheater nach jahrzehntelangem Zusehen und

Zuwarten so weit in die Schule integriert werden kann, dass der Anspruch Schul-Theater auch wörtlich resp. zeitlich und räumlich zu verstehen wäre – die wenigsten Produktionen wurden während der Schulzeit, die meisten fast ausschliesslich in der Freizeit und zudem mangels geeigneter Schulräumlichkeiten (an Aargauer Mittelschulen eine übrigens alarmierend krasse Situation) auch meistens ausserhalb der Schule erarbeitet und aufgeführt (!) –, darüber konnten die Thesen und die anschliessende Diskussion keinen einhelligen Vorschlag anbieten. Diese Grundlagen soll ein am 9. November 1973 auf der Lenzburg stattfindendes «Aargauer Gespräch» in Gemeinschaft von Fachleuten, Lehrern (besonders Deutsch-, Turn-, Musik- und Zeichenlehrer) und Vertretern der Erziehungsbehörden erarbeiten, wobei aufgrund der beim Wohlener Gespräch eingereichten Postulate für drei Dringlichkeitsphasen Überlegungen angestellt werden müssen: vorzusehen sind als Sofortmassnahme (kurzfristig) eine Spielleiter-Ausbildung, als Zielmassnahme (mittelfristig) die integrierende Institutionalisierung des Schulspiels auf allen Schulstufen (insbesondere auch als Methodikfach an den Seminarien) und drittens (langfristig) als vorbereitende Begleitmassnahme die Einsetzung einer Arbeitsgruppe für die Schaffung einer Spielleiterausbildung auf Hochschulstufe (Bildungshochschule).

*Armin Schlienger*

## KÖNIGSFELDER FESTSPIEL 1973: «LUDUS DANIELIS»

In der Klosterkirche Königsfelden bei Brugg sind in diesem Herbst erstmals Festspiele durchgeführt worden. Das zeigte sich in bezug auf Stückwahl wie Werkinterpretation auf ungewohnte Weise und ohne Vergleiche. Bei solcher Akzentuierung dürfte wohl gerade dem Einwand, dass heutzutage wenig Notwendigkeit auf weitere Festspielaktivitäten bestehe, überzeugend begegnet werden. Mit diesem Spektakel – und als solches darf es in seiner Vielschichtigkeit der Bezüge genannt werden – ist eine neue Farbe in die alemannische Kulturlandschaft gesetzt worden.

Als Vorlage diente ein Mysterienspiel aus dem 12. oder 13. Jahrhundert. «*Ludus Danielis*» wurde von geistlichen Schülern der Kathedrale von Beauvais verfasst. Das einzige erhaltene Manuskript ist im British Museum aufgehoben. Die durchgehende Handlung enthält Chor- und Solostimmen und erzählt die Geschichte des Propheten Daniel: seine Schriftdeutung an der Palastwand des Königs Belsazar, seine Verurteilung durch König Darius zum Tod in der Löwengrube und seine Errettung durch Engel und den Propheten Habakuk.

Die Neufassung dieses alttestamentlichen Spiels wahrt – auch in dieser Königsfelder Produktion – den lateinischen Originaltext und ergänzt ihn durch Zwischentexte: Jost Andreas Müllers leicht historisierendes Deutsch ist nicht immer frei von als eigentliche Fremdkörper herausragenden Modernismen. Musikalisch stützt sie sich grossenteils auf Noah Greenbergs Fassung für die New Yorker Pro Arte, die 1958 in den Cloisters des Metropolitan Museums gezeigt wurde.

Diese «Königsfelder Fassung» weicht aber insofern von der New Yorker ab, als hier anstelle von Sängern die Tänzer agieren. Auch ist da auf die historisierende Wiedergabe im vornherein verzichtet und dafür mit Mitteln des Modern Dance und der Pantomime gestaltet worden. Dabei erscheint die Vorlage aus ihrer biblisch-lehrhaften Funktion zu einem optisch-akustischen Gesamtkunstwerk transponiert zu sein.

Die Verquickung verschiedener Stilarten darf, in *Jean Derocs* Regie, im grossen ganzen als gelungen bezeichnet werden. Seine Choreographie nutzt – zusammen mit Fred Zublers Projektionen – den stimmungsvollen Kirchenraum auf mehreren Ebenen geschickt aus und vermag ihn – einschliesslich der Empore, auf welcher Solisten, Chor und Instrumentalisten plaziert sind – abwechslungsreich zu gliedern. Zu den Kontrasten der Stile kommt die der Bezugsebenen. Überzeugend wirkt dabei der Umstand, dass der Sprecher Urs Bihlers im Strassenanzug nicht in die Choreographie integriert wurde, sondern stets in sie – wenn manchmal diese auch offensichtlich störend – einbrach. Von den Tanzsolisten ragten rollelengemäss der ausstrahlungsstarke Raymond Fornoni als Daniel und der expressiv agierende Rachamim Ron als Belsazar heraus. Netta Ramati als Königin erinnerte in ihrer betont weiblich aufreizenden Selbstdarstellung – doch das mochte in der Absicht des Choreographen gelegen haben – eher an Folies-Bergères-Atmosphärik.

Auch *Jakob Kobelt*, der musikalische Leiter, hielt sich nicht an eine historisierende Wiedergabe, sondern über-

zeugte durch sorgfältige Adaptationen und Erweiterungen. Dabei wurde stets auf das Material des «Ludus Danielis» zurückgegriffen und fast nie das Spektrum der Kirchentonarten verlassen. Einzig die Behandlung der Trompeten wirkte an einigen Stellen tatsächlich stilfremd und wollte sich in diesem Kirchenraum kaum in dem akustischen Klangpegel integrieren lassen. Streng musikwissenschaftliche Massstäbe etwa auch bei den Ansätzen zu Mehrstimmigkeit anzulegen, müsste hier den Absichten der Veranstalter zuwiderlaufen. Im Gegenteil: die Mitglieder des Kammerchors Kobelt und eines Instrumental-Ensembles schienen an einigen Stellen eher allzu straff, allzu streng metrisiert geführt. Von den sechs Gesangssolisten wirkte Peter Kellers Tenor als Daniel am überzeugendsten.

«Ludus Danielis» war beinahe wieder zu seiner Funktion – als es nach der morgendlichen Messe in der Ka-

thedrale dem Volk zur Erbauung tatsächlich vor Augen geführt wurde – zurückgekehrt. In dieser Präsentation darf es als kulinarisch-dekorativ bezeichnet werden. Allerdings: Bezüge zur heutigen Zeit – wie das von den Veranstaltern ausdrücklich angestrebt sein wollte – mochten sich dem unbefangenen Beobachter nicht einstellen. Trotz dem Einsatz heutiger technischer Mittel blieb der Eindruck einer Ausgrabung. Betroffenheit drängte sich nicht auf: Trotz aller Sorgfalt der Realisation blieb es – doch warum sollte das auch bei diesem «Königsfelder Festspiel 1973» grundsätzlich anders sein als bei anderen Festivalperspektiven? – beim blossen ästhetischen Konsumgenuss. Übrigens blieb es mit den sieben Vorstellungen nicht auf diese Klosterkirche beschränkt: die Gesamtproduktion gastierte einmal im Rahmen des «Autunno musicale» in Como.

*Rolf Urs Ringger*