

Das Buch

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **68 (1988)**

Heft 10

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

Storia dell'arte italiana — Kunst im Kreuzverhör

Wer sich durch die zwei Bände mit insgesamt 857 engbeschriebenen und bebilderten Seiten hindurchgelesen und -geschaut hat, der wird ab sofort keine raschen oder simplifizierenden Urteile über Kunst abgeben, der wird auch den linearen Darstellungen der Kunstgeschichtler entlang den Höhenwegen und Gipfeln misstrauen, und der beginnt nachzudenken über so verschiedenartige Themen wie «Fälschungen» und «Kirchenkunst».

Das Werk, dem ich derart viele Impulse zutraue, heisst schlicht «*Storia dell'arte italiana*» und ist nicht einmal brandneu. Es kam zwischen 1979 und 1983 in italienischer Sprache bei Einaudi in Turin heraus. Von den zwölf Bänden liegt jetzt ein kleiner Teil in deutsch vor, zwei handliche Bände: «*Italienische Kunst — Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*».

Die italienische Ausgabe behandelt die Zeitspanne vom Mittelalter bis in unser Jahrhundert. Die deutsche beschränkt sich auf die berühmte «*Aetas aurea*» zwischen Trecento und Hochrenaissance, der Barock wird nur kurz berührt.

Feldzug zur Grenzerweiterung

Dem kunstgeschichtlichen Unternehmen liegt die Idee zugrunde, dass Kunst, vorab die Kunst Italiens, nicht einfach klar zu definieren und chronologisch zu katalogisieren sei. Die italienischen Herausgeber formulieren es so:

«Die traditionelle Vorstellung von den Bildenden Künsten, wie sie den Handbüchern der italienischen Kunstgeschichte bisher zugrunde lag, erscheint heute als zu eng. Das Gebiet der Anwendung des Begriffes 'Kunst' hat sich nach vielen Richtungen hin erweitert: von den Gipfeln der Kunst zu den zweitrangigen Künstlern hin . . ., von den eigenhändigen Originalen zu den Kopien, von den ideologisch aufgeladenen Hauptwerken der grossen Künste zu den schlichteren, gebrauchsnahen Erzeugnissen der angewandten Kunst . . .»

Der Wille zu Grenzerweiterungen der Kunstgeschichte ist nicht neu. (Und könnten denn die Kunstgelehrten im Getto der Nur-Kunst bleiben, dieweil Pop-Künstler längst Coca Cola-Flaschen zum Kunstobjekt erklärten, Abfall in Werke integrierten? Stets sind ja die Künstler die Beweger!) Heute werden «Nebendisziplinen» wie Fotografie, Design, Volkskunst analysiert. Aber den oft etwas fachbelastet-blässen Untersuchungen fehlt meist die zur Gesamtschau nötige Blutzufuhr aus grösseren Zeitabschnitten sowie aus Lebens- und Gesellschaftszusammenhängen. Zu Recht stellt Willibald Sauerländer im Vorwort fest: «*Nur in Italien hat man das Wagnis durchgestanden, diese erweiterte und relativierte Vorstellung von Kunst zur Grundlage einer 'Storia dell'arte italiana' zu machen, die vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart reicht. Die Vitalität der ästhetischen, besser wohl der visuellen*

Kultur hat es hier erlaubt, die Öffnung zu den alltäglichen Medien hin mit grösster Selbstverständlichkeit zu vollziehen.»

Eisberg Kunst

Die von Sauerländer zitierte «Vitalität» könnte man in bezug auf die «Storia» auch mit «Freiheit» übersetzen: Die Freiheit der einzelnen Autoren, ihren Stoff zu drehen und zu wenden, Stilbegriffe zu unterwandern, übliche Chronologien durcheinander zu rütteln. Aber auch die Freiheit des Verlags Einaudi, verschiedenartige Kunstwissenschaftler zu Wort kommen zu lassen. Das heisst, dass es keinen einheitlich-doktrinären Standpunkt gibt. Schliesslich die Freiheit, die Hierarchien durchzustreichen, indem berühmte und fast vergessene Künstler, Meisterwerke und Fälschungen, hohe und niedere Kunst mit derselben Gründlichkeit und Gewichtung untersucht und miteinander verknüpft werden.

Die Autoren sind gründliche Wissenschaftler. Sie dokumentieren ihre Aussagen mit einer Unzahl von Namen und Werken sowie mit Verweisen auf weitere Publikationen. Diese Aufzählungen sind für Fachleute interessant und nutzbringend; dem Laien imponieren sie, aber erschweren ihm doch die Lektüre. Dies um so mehr, als es zwar Illustrationen gibt, diese aber nicht systematisch eingefügt sind und im Text die entsprechenden Verweise fehlen.

Vielleicht wird der Kunstfreund den Band zu Beginn einmal seufzend aus der Hand legen. Wenn er nicht aufgibt — was ich ihm wünsche —, wird er immer deutlicher die faszinierenden

Umrisse jenes Massivs erkennen, das man gern den «Eisberg Kunst» nennt. Während meist die «Spitze über dem Wasser» sichtbar gemacht wird — also etwa die Piero- oder Picasso-Regionen — erhellt die «Storia» ebenfalls die Basis, die schliesslich trägt.

Zum Beispiel die Peripherie

Um vom Allgemeinen ins Inhaltliche zu kommen, seien einige verkürzte Einblicke in einzelne Essays gegeben: nicht als Inhalts-Querschnitte, sondern um die Leselust zu wecken.

Den Anfang der deutschen Ausgabe bildet der umfangreiche Aufsatz «*Zentrum und Peripherie*» von Emilio Castelnuovo und Carlo Ginzburg: ein glanzvolles Exposé über die Kunstgeographie Italiens.

Die Autoren unterwandern Seite um Seite die vorherrschende These, die Geschichte der europäischen Kunst sei «*weitgehend die Geschichte einer Reihe von zentralen Städten, von denen aus sich jeweils ein Stil verbreitet hat*» (Lord Kenneth Clark). Castelnuovo und Ginzburg finden es verfehlt, ausschliesslich «*das Zentrum als Ort der künstlerischen Schöpfung zu definieren*». . . und «*die Peripherie als Synonym für künstlerische Rückständigkeit anzusehen*». Sie wählen bedachtsam das Wort «*Peripherie*»; wir würden «*Provinz*» sagen, aber dieser Begriff ist ihnen mit zu viel Abwertendem belastet.

Zur Ehrenrettung der Provinz — oder eben der Peripherie — bringen die Autoren Argumente ein. Ein Kunstzentrum — sei es in Italien Rom, Venedig, Florenz, sei es in Frankreich noch viel ausschliesslicher Paris — hat die Eigenart, prägend zu wirken. Denn hier



Essay über «Zentrum und Peripherie». Lorenzo Lotto: Um seine kühnsten Werke zu machen, zog Lorenzo Lotto von Venedig weg in die «Peripherie». In Loreto entstand die «Darbietung Christi im Tempel», um 1555.

entstanden die Stile, eine adlige Gesellschaft hatte das Sagen und bestimmte, dem jeweiligen Trend entsprechend, was «Kunst» zu sein habe. Andersartigkeiten fanden kaum Gnade. Dabei waren — wie es im letzten Jahrhundert der Fall wurde — die Abweichler damals nicht einfach moderner. Öfter transponierten sie einen archaischen, manchmal gotischen Stil in eigenwilligpersönliche Formulierungen. Auch Vasari, der sich gern an den Genies orientierte, tadelte rasch jene, die sich nicht an die neue Strömung hielten.

Wer in einem Kunsthauptort wagte, anders zu sein, ohne gleich Genialität und Autorität eines Michelangelo zu besitzen: der fühlte sich rasch ausge-

schlossen. Als Beispiel wird Jacopo Pontormo genannt, der im 16. Jahrhundert Einflüsse des — von Italien aus — «peripheren» Dürers aufnahm. «Dies hätte er meiden sollen», kommentiert Vasari. Pontormo wurde zum Sonderling in Florenz.

Demgegenüber kann die Peripherie zum «Ort der Freiheit» werden. So musste Buffalmacco im 14. Jahrhundert von Florenz wegziehen, weil er nicht linientreu dem damals beliebtesten Giotto-Stil folgte. In Arezzo und Pisa machte er grossartige Arbeiten. Lorenzo Lotto wich vom Tizian-treuen Venedig in die Marken aus. Dort gelang es ihm, «weitab von den verpflichtenden Modellen, in Loreto die Freiheit des

Ausdrucks zu finden, die die unvollendete ‚Darbietung Christi im Tempel‘ so modern erscheinen lässt. Tatsächlich stiess Lotto damit geradezu ins Impressionistische vor.

Die kirchlichen und weltlichen Auftraggeber in den Hauptstädten hatten — laut Castelnovo/Ginzburg — einerseits *«einen positiven Einfluss auf die Kunstproduktion»*, andererseits bewirkten sie mit ihrer Gier und ihrem Besitzenwollen eine ungesunde Hektik. Die Künstler fühlten sich getrieben, und laut Bericht zogen sie aus Zeitmangel *«der Vollendung meistens die Schnelligkeit vor»*. Es entstand oft ein *«mechanischer Ablauf auf Kosten der Qualität»*.

Solche Betrachtungen muten in unserem Jahrzehnt der vom Kunsthandel angefeuerten Künstler unheimlich aktuell an.

Wer nun heute als Kunstschaffender aus der Geschichte lernen möchte und in die Provinz zieht, lese vorher das ganze Kapitel. Denn es gehört zur Betrachtungsweise der «Storia»-Autoren, stets beide Seiten eines Sachverhaltes aufzudecken.

Deshalb beweisen sie, dass ein Zentrum auch ungemein viele Anregungen bietet: *«eine gute Atmosphäre, Mäzenatentum, Wetteifer, gute Vorbilder»*. Im Zentrum fanden die grossen Erfinder, von Giotto bis Michelangelo, Nahrung. Von ihren Werken zehrten die weniger Innovativen. Aber auch die Abweichler bezogen von hier ihr Anderssein.

Als Kunstkritikerin las ich nicht ohne Schmunzeln, wie gewinnbringend für Künstler der Brauch angesehen wurde, *«die Bilder in aller Öffentlichkeit zu zeigen»*, wo sie *«ohne alle Umschweife»* beurteilt und *«die schlechten ausgepiffen werden»*. Donatello kam sogar von Padua nach Flo-

renz zurück, *«um sich hier überall tadeln zu lassen»*. Er suchte den *«Ansporn der Kritik»*.

Verhaltens-Rezepte also bietet diese Art der Kunstvermittlung nicht. Sie lehrt aber Wichtigeres, nämlich eine unvoreingenommene Betrachtungsweise und das Interpolieren der mannigfaltigsten Begebenheiten und künstlerischen Ausdrucksformen. Dazu ein Satz der Autoren: *«Die Peripherie mit Rückständigkeit gleichzusetzen bedeutet, sich damit abzufinden, die Geschichte auf immer vom Standpunkt des jeweiligen Siegers aus zu schreiben.»*

Welche Mahnung in unserer Kunstmarkt- und Bestseller-gläubigen Berichterstattung! Was für Italien gemeint ist, öffnet sich immer wieder zum Gültigen über Land und Epoche.

Der Künstler

Bis jetzt wurden Umfeldler abgesteckt. Im folgenden Aufsatz wird *«der Künstler»* selbst zum Thema. Alessandro Conti untersucht dessen Temperament und dessen Arbeitsbedingungen im Aufsatz *«Die Entwicklung des Künstlers»*. Diese Entwicklung ging sukzessive vom Handwerker zum *«genialen, unzugänglichen Künstler»*. Und da begann der Zündstoff. Denn dieser Typ des freiheitlichen Einzelgängers hatte sich knallharten Verträgen zu unterziehen, die den Künstler in geradezu lakaienhafte Abhängigkeitsverhältnisse vom Auftraggeber brachten.

Wie immer, gibt auch hier der Autor zahlreiche Beispiele. So schrieb etwa der Bischof von Bologna 1357 dem Maler Gaytanus vor, er habe sich während Monaten *«malend in den Anlagen und Mauern oder wo sonst es der Ehrwürdige Vater für gut befindet, aufzuhal-*

ten». Also malen tagelang, wo immer es dem Herrschenden gefällt. Da der Künstler Kost und Logis vom Dienstherrn erhielt, war er vom Status her nicht höher gestellt als ein «*Valet de chambre*». Und die Zugehörigkeit zur Zunft der Ärzte und Gewürzhändler lässt «*die Einschätzung ihrer Kunst als eine Art einfallsreicher Farbenmischerei erkennen*».

Auch die ganz grossen unter den Künstlern mussten sich oft demütigend viel gefallen lassen. Aber plötzlich wehrten sie sich. Leonardo nahm seine monatliche Vergütung für das Gemälde «*Schlacht von Anghiari*» nicht «*in einer Tüte mit Hellern*» an, sondern sagte dem Kassierer der Signoria selbstbewusst — und mit Erfolg: «*Ich bin kein Pfennigmaler.*» Michelangelo hielt sich so wenig an Termine, dass die staatlichen Auftraggeber in Florenz anlässlich der Fertigstellung des David nach Frankreich schreiben mussten, man erwarte zwar die Statue auf den 30. April 1503, dann hilflos, aber zynisch zufügten: «*sofern der Maestro Michelangelo sich an sein Versprechen hält, welches nicht allzu sicher ist, wenn man den Geist solcher Leute in Rechnung setzt*».

Nun, «*der Geist solcher Leute*» brachte es fertig, sich im Laufe der Zeit vom devoten Handwerker abzuspalten und «*Nobilità*» zu erhalten. Dem Maler als dem «*vom Furor fortgerissenen und getriebenen*» wurde manches nachgesehen (1539 über den Maler Sodoma).

Künstler konnten jetzt auch reich werden. Tizian hatte ein grosses Einkommen, er handelte für Bilder nicht nur Geld, sondern ganze Grundstücke ein. Nur scheinbar bemerkte der spanische Gesandte, dass Tizian «*mit dem Alter ein wenig geldgierig geworden ist*». Bei Rubens bewunderte man «*den grossen*

und mondänen Erfolg». Und wie immer: wer hatte, dem wurde gegeben. Der Autor gibt eine Ursache an: «*Das Bild und die Skulptur sind im Zuge der Renaissance zu Prestigesymbolen geworden . . . und gehören zu den charakteristischen Merkmalen der herrschenden Klasse*» — eine bis heute sattem bekannter Erscheinung.

Wie Michelangelo, so floh auch Poussin «*die Höfe und die Vertraulichkeiten der Grossen*». Sie konnten es sich leisten, ohne an Ehre und Aufträgen etwas zu verlieren. Denn jetzt akzeptierte die Gesellschaft «*das Bild des saturnischen Künstlers*». Auch dafür haben die Künstler ihren Preis bezahlt, bezahlen ihn noch immer: «*Entfremdung vom gesellschaftlichen Kontext*», nennt es Conti. Das heisst auch: Einsamkeit.

Kirchenkunst

Dass in einer Kunstgeschichte Italiens die kirchliche Kunst einen besonderen Stellenwert einnimmt, ist zu erwarten. Denn «*der Ausdruck religiösen Lebens hat nach Ablauf des bald zweiten christlichen Jahrtausends*» die ganze künstlerische Aktivität der Halbinsel geprägt.

Das tönt einfach — und entpuppt sich als unendlich komplex, wie Bruno Toscano in seinem Essay darlegt, «*Geschichte der Kunst und Formen des religiösen Lebens*». Die grossen kirchlichen Veränderungen bilden mit der künstlerischen Entwicklung keineswegs eine Gleichung, die aufgeht (wie es oft angenommen wurde). Toscano fordert nach differenzierterer Betrachtungsweise und regt an, kunsthistorisches Beobachtungsmaterial aus kleineren Gebieten wie Diözesen oder

sogar Pfarrgemeinden zu sammeln. (Ein Heer von Doktoranden wäre da zu beschäftigen.)

Auch hier also geschieht eine Gewichtsverlegung zur «*Peripherie*» hin, die gerade in der Kirchenkunst wichtiger sei als «*der Himmel der grossen Kategorien*». Oft hätten lokale Religionsbräuche, «*die Praxis des frommen Alltags*», die jeweiligen Kirchenbilder mitbestimmt. So konnten zum Beispiel das Pathos und die exaltierten Gesten der damals beliebten Prediger die formalen Bewegungen gemalter Figuren beeinflussen.

Zudem umschrieben die geistlichen Würdenträger — sie waren die religiösen Propagandisten — sehr genau den Auftrag an einen Künstler. Das Alter der Jungfrau bei der Himmelfahrt wurde festgelegt (einmal siebzig, ein anderes Mal dreiunddreissig!), die Zahl der assistierenden Apostel wurde vorgeschrieben, nach genauen Überlegungen, wie viele verstorben seien. Die Verwendung von Ultramarinblau wurde Federico Zuccari für eine Kreuzigung versagt, «*denn beim Fleisch wird es nicht verwendet, und bei der Landschaft ist es wenig nützlich*». Die Darstellung von Christus wurde umschrieben mit «*kurz vor dem Tod, aber noch nicht tot*».

Einmal wollte Papst Clemens VIII. Änderungen an einem Entwurf von Federico Barocci anbringen. Er liess seine Vorschläge von «*einem jungen Mann*» skizzieren (noch immer müssen Maler und vor allem Architekten mit Skepsis ungelenke Skizzen von Auftraggebern entgegennehmen). Die Übermittler waren so taktvoll, die Skizze Barocci nicht zu zeigen, «*um ihm nicht noch mehr Ärger zu bringen als er ohnedies schon mit dem Auftrag hatte*».

Die Lektüre regt oft an zu Gedanken, die nicht im Buche stehen, aber wohl von den Autoren irgendwie mitgedacht wurden. Dazu eine Zwischenbemerkung. Die damaligen Forderungen der Kirchenvertreter an die Künstler mögen übertrieben anmuten; heute stecken wir in der gegenteiligen, aber ebenso unerfreulichen Situation. Die Kirche, vor allem die evangelische, stellt überhaupt keine formulierten Aufträge mehr. Als wäre das Bildhafte abhanden gekommen. Daraus entsteht bei Stiftern, Kirchgängern, manchmal auch bei Künstlern, eine Art Hilf- und Ratlosigkeit. Erinnert sei an die kürzliche Diskussion um die neuen Kirchenfenster für das Basler Münster. Es gab nicht einmal richtige Argumente, nur diffuse Meinungen pro und contra.

Wie die Künstler zwischen 1100 und 1500 mit den strengen ikonographischen Forderungen umgingen, erläutert Salvatore Settis in «*Ikonographie der italienischen Kunst*».

Viele Künstler hielten sich an gängige Formeln, andere suchten Variationen oder wollten die bestehende Sprache überhaupt verändern. Aber das war schwierig. Lorenzotti hat um 1340 in einer «*Verkündigung*» die Maria als Widerstrebende und Verängstigte dargestellt, mit wirren Kleidern eine Säule umfangend. Es könnte durchaus so gewesen sein. Aber diese erste und einzige derartige Darstellung musste später übermalt werden mit der gehorsamergebenen Madonna. (Nicht zuletzt steckt in diesem Geschehnis auch die doktrinäre Vorstellung eines widerspruchslosen Frauseins, worauf wir heute hellhörig geworden sind.)

Kirchliche Themen drängten seit je nach vollkommener Form. Wenn diese gefunden wurde, geschah etwas wie eine wundersame Fixierung. Dazu Set-



Essay über «Formen des religiösen Lebens». In den expressiven Gestalten des Malers Bartolomeo di Tommaso erkennt man den Einfluss des fanatischen Franziskaner Mönchs Giacomo della Marca, der von quälenden und finsternen Ereignissen predigte. «Die Hölle» um 1450.

tis: «Denn es stimmt, dass in unserem Gedächtnis, strahlend und ewig, vollkommene Ikonographien lagern. Es gibt nur einen Diskuswerfer, den von Miron; viele haben das Abendmahl gemalt, aber keiner wie Leonardo. Jeder, der an das Abendmahl denkt, denkt zuallererst an dieses Bild.» Deshalb nehmen in heutigen Filmen von Buñuels «Viri-

diana» bis zu «Jesus Christus Superstar» die Personen «an einem bestimmten Punkt die Gesten an, die Leonardo geheiligt und endgültig gemacht hat».

Fazit des Lesers: Es ist also trotz der autoritären Auftraggeber und der Vorschrift der «Mächtigen» immer wieder der starke Künstler, der sogar bei vorgegebenen Inhalten durch die Kraft der

Gestaltung die «Macht» hat, mit endgültigen Formulierungen die Vorstellung der Menschen zu lenken.

Diese sich allen Kategorien entziehende sinnliche und geistige Präsenz des Kunstwerks leuchtet denn auch in den Ausführungen der «Storia» oftmals auf. Dass dies bei so viel Recherchen, Aufzählungen, Fakten, Namen gelingt, gehört wohl auch zur eingangs erwähnten «Vitalität» italienischer Kunstbeschreibung. Bei aller Gelehrsamkeit präparieren die Autoren das bildnerische Werk nie zum soziokulturellen oder literarischen Leichnam. Der einmal von Settis zitierte Satz von Erasmus geht wie eine von allen Autoren heimlich beachtete Respektformel durch die Essays: «Oft sehen wir in den Bildern viel mehr als das, was wir den geschriebenen Dingen entnehmen können.»

Fälschungen

Das spannendste und vielleicht auch das nachdenklichste Kapitel heisst «Fälschungen und künstlerische Tradition». Massimo Ferretti macht die Fälschung zwar nicht gerade salonfähig, aber er lässt jeden Puristen «schnellstens vom Sockel rationalistischer Empörung herabsteigen».

Anhand von Anschauungsmaterial und Erfahrung entfaltet Ferretti einen beeindruckenden Fächer von der Variation über die Neuauflage einer Produktion zur Kopie und schliesslich zur Fälschung, mit gleitenden Übergängen.

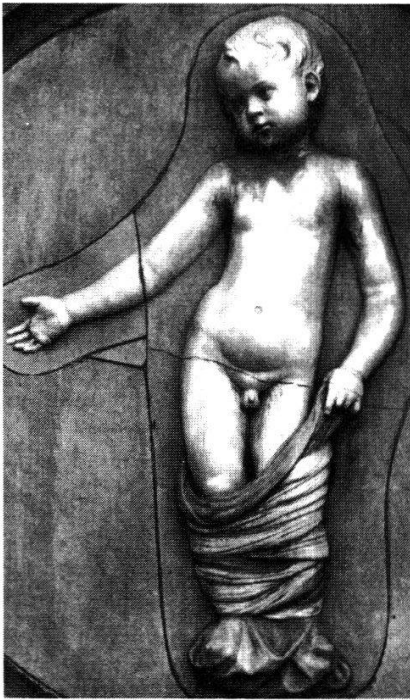
Was heisst überhaupt Fälschung? Was ist die berühmte «Aura» eines Werks? Die Reliquien, die von den Kreuzzügen mit viel inniger Gläubigkeit heimgebracht wurden, heben nach

Ferretti bereits den Begriff der Authentizität auf. Die erste Bronzestatue der Renaissance ist eine Minireproduktion des Reiterstandbildes von Marc Aurel. Das war keine Fälschung, zeigt aber die Geschmacksrichtung. Wenn viele Kunstfreunde antike Werke besitzen wollen, rufen sie ungewollt den Fälscher auf den Plan.

Dazu kam ein weiteres: Sammler der Renaissance schufen Kollektionen nach ganz bestimmten Bedeutungs- und Erkenntnissystemen. Hie und da wurde für das Füllen einer Lücke eine Imitation bestellt. Ferretti: «Die Herstellung eines Stücks im antiken Stil, das wir als Fälschung beurteilen würden, diente oft der Integration. Es ergänzte das ikonographische oder formale Geflecht einer Sammlung.» Damals gute Absicht, heute Knacknuss für Kunstkenner.

Zuschreibungs-Wirrnisse gab es zu allen Zeiten. Im 18. Jahrhundert erlebte Giuseppe Crespi, dass ihm in einer Sammlung ein Bild, das er selbst gemalt hatte, als ein Tintoretto vorgestellt wurde. Die Reaktion von Signore Crespi wird in der Storia leider nicht weiter beschrieben. Vasari wiederum rühmt den Tommaso Della Porta, weil er «vortrefflich . . . Marmorbüsten aus dem Altertum nachbildete, welche dann als antike verkauft worden sind».

Wie schwierig Fragen der Echtheit zu lösen sind, erzählt Ferretti mit einer kleinen Story neuern Datums. Rodin habe einmal eine kleine Statue gesehen, von deren Guss er nichts gewusst habe. Rodin fand, nur jene Arbeit sei echt, für die er die Anweisung zum Giessen gegeben habe, die andere falsch. Nun waren aber die Figuren zum Verwechseln ähnlich. Welche war die echte? Rodin habe geschwiegen und sich «nachdenklich am Bart gezupft».



Zum Essay «Fälschungen und künstlerische Tradition». Die Grenzen sind fließend zwischen dem «echten» Putto von Andrea della Robbia und der Kopie aus der Werkstatt Ginori 1845.

Oft dienten Fälschungen als Tricks, unbekanntem Künstlern zu Ansehen zu verhelfen. Junge Maler brachten eine Kopie — etwa nach Raffael — in Umlauf. Wenn ein «Kenner» darauf hereinfiel, enthüllten sie ihm höhnisch, es handle sich um das Bild eines bis damals Unbekannten. Damit wurde der Anspruch erhoben, wer so perfekt die alten Techniken beherrsche, der verdiene auch mit eigenen neuen Werken das Vertrauen. Wir kennen ja den sich als verkanntes Genie vorkommenden Künstler als Fälscher vom «Gentleman» unseres Jahrhunderts, Elmyr de Hory, oder vom Vermeer-Fälscher Van Meegeren.

Während man in der Renaissance noch mit offenem Visier «getreulich kopierte», erscheint Italien heute als das gelobte Land der heimlichen Fälscher, «ausgerichtet auf ein Bild, das von Tou-

rismus und Kommerz beeinflusst ist», sagt Ferretti. Tatsächlich beuten Reisende und Antiquare Italiens Kunstschätze schamlos aus. Das mache nichts, stellte ein Kenner schon 1897 mit hintergründiger Ironie fest: Die Touristen exportieren ohnehin nur Fälschungen.

Spätestens jetzt beginnt es dem Leser ein bisschen schwindlig zu werden ob allem Schwindel. Wer sich jedenfalls eine nette kleine Sammlung von Antiken aus Italien zulegen will, der vertiefe sich zuvor in Ferrettis Aufsatz.

Die Storia im Quervergleich

Der Verlag Wagenbach ist zu loben, ein so interessantes Werk dem deutschsprachigen Leser zugänglich gemacht

zu haben. Allerdings soll sich dieser Leser nicht einbilden, die «*Storia dell'arte italiana*» nun wirklich zu kennen. Denn tatsächlich handelt es sich nur um einen kleinen Teil der Einaudi-Publikation.

Zwölf dicke Bände umfasst die italienische Ausgabe, zwei die deutsche. Die im deutschen Vorwort versprochene Ausdehnung in unsere Zeit findet bei Einaudi, leider nicht bei Wagenbach statt. Weggelassen werden auch Essays über Architektur und Städtebau — ohnehin Stiefkinder der Publizistik. Es fehlen die Teile über Volks- und Genrekunst sowie über die angewandten Künste. Damit läuft die deutsche Ausgabe Gefahr, sich wieder jener punktuellen Kunstbetrachtung zu nähern, die von den Autoren gerade vermieden werden will.

Gewiss, zwölf Bände würden den Kunstfreund überfordern. Dem Wissenschaftler sind sie ja in Italienisch zugänglich. Aber die deutsche Auswahl ist, gemessen am Anspruch der Herausgeber, aber auch an der Qualität von Autoren und Stoff, doch zu knapp. Auf eine Fortsetzung in zwei weiteren Bänden wäre zu hoffen.

Die schwarzweissen Abbildungen sind zahlreich, aber leider werden sie zu wenig mit dem Text in Verbindung gebracht — und dies trifft auf beide Ausgaben zu. Wissenschaftler sind meist schlechte Didaktiker. Hingegen sind bei Einaudi die Drucke zwar leicht russig, aber doch klarer lesbar als die schummrigen, oft sehr kleinformatigen und hie und da mutwillig beschnittenen (ohne Angabe «Ausschnitt») Illustrationen Wagenbachs. Freundlicher ist Einaudi auch mit den zahlreichen Fussnoten, sie sind jeweils auf der Textseite zu finden, in der deutschen Ausgabe erst im Anhang. Das Suchen wird

zusätzlich erschwert, weil die Kapitel-Angabe über den Seiten fehlt; das ist deshalb bedauerlich, weil die Fussnoten oft Fundgruben sind.

Diese Einschränkungen sollen den potentiellen Leser informieren, was ihn erwartet, ihn nicht vergraulen. Er kann auch in der deutschen Fassung erleben, dass Kunst aus dieser Sicht zur gewaltigen Landschaft wird, geprägt von Stürmen, Leidenschaften, Einstrahlungen, die nicht geringer sind als diejenigen der Natur, die die Topographie unserer Erde schuf. Und dass wir Menschen ebenso Teil der Kunst sind wie der Natur, ob wir es wahrhaben wollen oder nicht.

Annemarie Monteil

¹Italienische Kunst — Eine neue Sicht auf ihre Geschichte. Enrico Castelnuovo/Carlo Ginzburg: Zentrum und Peripherie; Alessandro Conti: Die Entwicklung des Künstlers; Massimo Ferretti: Fälschungen und künstlerische Tradition; Bruno Toscano: Geschichte der Kunst und des religiösen Lebens; Salvatore Settis: Ikonographie der italienischen Kunst 1100—1500; eine Linie; Giovanni Previtali: Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte; Luciano Bellosi: Die Darstellung des Raums; Enrico Castelnuovo: Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert; Giovanni Romano: Auf dem Weg zur «modernen Manier»: von Mantegna zu Raffael; Federico Zeri: Renaissance und Pseudo-Renaissance. Vorwort von Willibald Sauerländer. Namens- und Ortsregister. — 2 Bände im Schubert, broschiert, 384 und 480 S., 583 teils sehr kleine Abbildungen. Aus dem Italienischen von Maja Pflug, Susanne Craemer, Ulrich Hausmann. Verlag Wagenbach, Berlin 1987.

Ultimo oder das Gerede von der Endzeit

Die Apokalypse in der modernen deutschen Literatur

Wie das Verhältnis zwischen Künstler und apokalyptischer Endzeitstimmung zu sehen sei, hält Peter Handke ohne differenzierende Skrupel in einem glasklaren Satz fest: *«Sicheres Zeichen, dass einer kein Künstler ist: wenn er das Gerede von der Endzeit mitmacht.»* Sein Kollege Wolfgang Hildesheimer, der schon vor einem Jahrzehnt das *«Ende der Fiktionen»* propagiert hat in einer Zeit, die ob all dem Schrecklichen schlicht keine Zeit mehr haben könne für Literatur, reagierte prompt auf Handkes Apodiktum: *«Es gehört zum Wesen des Künstlers, dass er die seine Existenz berührenden Strömungen und Phänomene seismographisch aufnimmt. Dass er ihr Walten erfasst und ihre Bedeutung früher erahnt als andere. Dass er daher auch das Bedrohliche an den Veränderungen der Natur erkennt, wenn nicht gar physisch erlebt, und, bewusst oder unbewusst, mit all seinen Sinnen verarbeitet. Künstler ist nicht nur, wer sich mitteilt, sondern auch der, dem es sich mitteilt.»*¹ Damit wären die Positionen abgesteckt, zwischen denen die Antworten anzusiedeln sind, die die moderne deutsche Literatur auf die Herausforderungen einer Zeit gibt, in der die Apokalypse machbar geworden ist.

Über die Bedrohung kann sich jeder informieren; unsere Informationsgesellschaft wird überflutet von Meldungen und Nachrichten, die laut Hildesheimer vom Künstler «seismographisch» auszuwerten wären, die aber laut Handke nichts anderes sind als *«Gerede von der Endzeit»*. Wie aber

äussert sich solches *«Gerede»*? Ein Blick in die Tageszeitung sagt alles: Gekippte Seen, Waldsterben, Versalzung, Verwüstung, Erosion, Treibhauseffekt lauten die Stichwörter zum Thema *«Symptome einer neuen Umweltsituation»*². Die *«Inland»*-Seite bringt an einem andern Tag folgende Überschriften: *«Grossräumige Ozonbelastung im Sommer»*, *«Technische Massnahmen allein genügen nicht»*, *«Was ist zumutbar?»*, *«Erweiterte Luftschadstoff-Messungen in Bern»*, *«Sirenen-Merkblatt für die Basler Bevölkerung»* und *«Tägliches Bulletin über Luftqualität nun auch in Basel»*³. Und eine andere Tageszeitung titelt: *«Stickstoff – tödliche Dusche für den Wald»*, *«Nadeln voller Schwermetalle»*⁴. Ganze Bände apokalyptischer Szenarien und Ängste sprechen Ortsnamen wie Three Miles Island, Seveso, Bhopal, Tschernobyl und Schweizerhalle, und Abkürzungen wie Aids oder SDI werden zu Synonymen für apokalyptische Reiter unserer Tage. Längst hat die Apokalypse den Charakter des Zufälligen verloren. Die Katastrophe ist machbar geworden. Wir finden uns nicht nur in *«Katastrophenstimmung»*, sondern wir leben mit der *«Faktizität der Katastrophe»*, wie es Hans-Jürgen Heinrichs nennt, der mit seinem Buch gleich die *«Katastrophale Moderne»* einläutet⁵. Für ihn ist *«Tschernobyl»* zum Stichtag einer neuen Zeitrechnung geworden: Wie man einst die Zeitrechnung *«nach Christus»* neu begonnen hat, so leben wir heute *«nach Tschernobyl»*. Kein Zweifel: Die apokalyptischen Reiter sind unterwegs.

Die Schönheit des Schreckens

Es gab einmal eine Zeit, da hatte es die Literatur vergleichsweise leicht. Es galt: *«Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit»*. Diese Zeiten sind endgültig vorbei. Was heute gefordert ist: apokalyptisches Bewusstsein. Und aus diesem heraus wächst das Dilemma, in dem Kunst, Literatur stecken: es ist das Dilemma der Schönheit des Schreckens. Kunst hat es damit zu tun, etwas darzustellen, zur Sprache zu bringen, was «objektiv» nicht darstellbar, subjektiv kaum sagbar ist. Filme beispielsweise, die versuchen, das nicht Dagewesene einer atomaren Katastrophe in Bilder umzusetzen, wie der amerikanische Streifen *«The Day After»* oder der sowjetrussische *«Briefe eines Toten»*, entgehen bei all ihrer Redlichkeit dem Vorwurf nicht, sie wirkten entweder verharmlosend und darum beschönigend, oder aber sie appellierten einseitig an Emotionen, anstatt rational und aufklärerisch im politischen Sinne zu sein. Aber nicht nur die «Realität» einer Apokalypse, die wir uns, wie zuständige Wissenschaftler in West und Ost versichern, gar nicht schrecklich genug vorstellen könnten, steht jedem künstlerischen Versuch im Wege, den Schrecken auch wirklich schrecklich genug zu malen. Das Problem liegt auch im Kunstprodukt selber. Der Filmkritiker Andreas Kilb fasst es so zusammen: *«Die neuen Kriegsfilme wollen Betroffenheit erzeugen, Einverständnis, kniefällige Reue. Aus dem schlechten Gewissen des Zuschauers machen sie sich ein gutes. (...) Der Ernst ihrer Botschaft, scheint es, die offensichtliche Anstrengung, «echt» zu sein, macht diese Filme gegen Kritik immun. (...) Aber die Bilder des Krie-*

*ges, die Blutorgien (...), selbst die Feuerstürme der nuklearen Katastrophe, wollen die Botschaft der Regisseure nicht nur verkünden, sie wollen sie auch verkaufen: mit Licht und Schattenspielen, Farbeffekten, suggestiven Schnitten, dem ganzen dramaturgischen Aufwand des Kinos. Sie appellieren an die schlimme Schaulust genauso wie ans Mitleid. Die Bilder haben kein Gewissen, ihre Schönheit ist immer zweideutig, Aufklärung und Blendung zugleich»*⁶.

Präziser lässt sich das Dilemma angesichts der zu produzierenden *«Schönheit des Schreckens»* einerseits und der durch nichts zu beschönigenden Aussicht auf das Schreckliche andererseits nicht formulieren. Was Andreas Kilb über den Film sagt, gilt, ohne Einschränkung, auch für die Literatur.

Zwischen Angst als einem *«Grundelement des Denkens und auch des künstlerischen Gestaltens in diesem Jahrhundert»* (Hanno Helbling)⁷ und dem *«Prinzip Hoffnung»* (Bloch) einerseits, zwischen hemmungslosem Glauben ans Machbare und zynischem Fatalismus andererseits, versucht die Literatur sich zu behaupten. Und sie hat es nur schon deswegen schwer, weil sie sich als Vehikel für Weltanschauung nicht ohne weiteres eignet; dabei wäre aber genau das gefragt: eine neue Ethik. Denn die Angst vor einer wie auch immer gearteten Apokalypse, das Bewusstsein all der tödlichen Risiken, die unsere Gesellschaft prägen, wird längst nicht mehr gemindert durch eine aufgeklärte Wissenschaftsgläubigkeit. Sie wird vielmehr noch gesteigert, weniger rationalisierbar durch die *«Demystifizierung»* (Ulrich Beck)⁸ eben dieser Wissenschaften, die in unserer *«Risikogesellschaft»* in vollem Gange

ist. Wie soll die Literatur angesichts solcher Entwicklungen und Forderungen reagieren? Was kann Fiktion noch bewirken, wo es nicht mehr um Sein oder Nichtsein eines Einzelnen geht, sondern um die *Permanenz echten menschlichen Lebens auf Erden*» (Hans Jonas)?

Was nicht mehr als grosser utopischer Entwurf möglich ist, scheint aber in Nischen noch überleben zu wollen: Hoffnung. Jean Rudolph von Salis, ein Aufgeklärter und Aufklärer trotz aller Einsicht in den Stand der Dinge, warnt in seinem Aufsatz *«Der Weg in die Unfreiheit»*: *«Die utopischen Energien haben sich erschöpft. Was jedoch zählt, ist die Forderung, dass der Mensch keinen Verzicht auf Reflexion und kritisches Denken, keinen Verzicht auf Emanzipation im persönlichen Denken und Verhalten leisten darf. Auf diese letzten Reservate der Aufklärung kann einer, der ein Bedürfnis nach Humanität – ein Humanitätsideal – hat, nicht verzichten. Unmenschlichkeit, wo und wie sie sich immer gebärdet, ist verdammenswert»*⁹.

Im Spannungsfeld zwischen Hoffnung und Angst, zwischen grundsätzlich aufklärerischer Haltung der Moderne und fröhlichem Nihilismus der Postmoderne entsteht heute Literatur. Aus diesem Spannungsfeld bezieht sie ihre Energien, ihre innere Berechtigung, ihre zwanghaft seismographische Funktion, ihren formalen Ausdruck ebenso. In diesem Spannungsfeld muss sie sich auch rechtfertigen.

Die menschenfreie Zeit: Günter Grass und seine Rätin

Eine Bemerkung vorweg: Wenn wir uns im folgenden mit Beispielen

moderner deutschsprachiger Literatur befassen, so ist der Begriff «modern» in einem sehr engen Sinn ausgelegt. Wir werden es nämlich mit erzählender Literatur kurz vor und nach «Tschernobyl» zu tun haben. Genausogut könnte man sich zur Aufgabe machen, literarische Antworten auf die apokalyptische Herausforderung in einer weiter gefassten «Moderne» zu betrachten. Was sich heute zuspitzt auf einige Punkte oder Ereignisse hin, etwa auf zivile oder militärische Katastrophen, hat seine Wurzeln in weit zurückliegender Zeit. Auch das Phänomen der existenziellen Angst, der kollektiven Bedrohung, des kollektiven Schuldigwerdens ist lange vor unserem Jahrzehnt literarisch manifest geworden. So fehlen in unserem Versuch etwa Kafkas apokalyptische Visionen von der hoffnungslosen Verlorenheit des Einzelnen ebenso wie Dürrenmatts Welttheater, in dem sich die letzten Vernünftigen ins Irrenhaus retten. Es fehlen ganze Generationen von Lyrikerinnen und Lyrikern von Georg Trakl über Ingeborg Bachmann bis zu Sarah Kirsch ebenso wie die jüngste Gattung der *«Öko-Lyrik»*, die sich den Herausforderungen der Zeit stellen. Es fehlen Texte der Liedermacher und der Cabaret-Szene ebenso wie jene dramatischen Produktionen, die ihr Totenfloss in jüngster Zeit unter grosser Beachtung auf die Reise schickten.

Den wohl umfassendsten und radikalsten Versuch der letzten Jahre, die Apokalypse literarisch zu fassen, hat Günter Grass mit seinem Roman *«Die Rätin»* (1986) vorgelegt. Auf sechshundert Seiten und auf einem halben Dutzend kunstvoll miteinander verwobenen und durchkomponierten Handlungsebenen spielt sich da die Geschichte vom Ende der *«Humanzeit»*

ab. Dank einer überlebenden Rätin und dem Erzähler, der in einer Raumkapsel um die Erde kreist, werden wir Zeugen des «Grossen Knalls», von «Ultimo» und vom unwiederbringlichen Ende des Menschengeschlechts. Günter Grass erzählt die Geschichte vom Anbruch der «menschenfreien» Zeit (was für ein Wort!) virtuos und sprachgewaltig, in barocker Manier. Barock erscheint nicht nur die äussere Form des Romans, barock ist auch die Erzählhaltung, die sich ins Unausweichliche des Menschengeschicks zu fügen scheint, dennoch aber darüber schreibt und dagegen anschreibt. Aber nicht nur gegen die neuzeitlichen apokalyptischen Reiter, die Wälder sterben lassen, Meere vergiften, Luft verpesten und ein dutzendfaches Over-Kill-Arsenal bereithalten, schreibt Grass. Er schreibt auch *für* etwas und für jemanden. Nirgends kommt diese Hoffnung so überzeugend zum Ausdruck wie in den Gedichten am Schluss der Romankapitel: «(. . .) *Mir träumte, ich dürfte wieder hoffen/auf Winteräpfel, die Martinsgans,/auf Erdbeeren Jahr für Jahr/ und auf der Söhne beginnende Glatze,/der Töchter Ergrauen, der Enkel Postkartengrüsse,/hoffen auf Vorschüsse, Zinseszins, als hätte der Mensch/wieder unbegrenzt Kredit. (. . .)*

Mir träumte, ich dürfte hoffen zuletzt: es gibt/ein Einsehen und Begreifen./Überall legt jeder den Zündschlüssel ab./Bei offener Tür sind Menschen einander sicher./Es trog meine Hoffnung nicht: sein Brot ass/niemand mehr ungeteilt; nur war die Heiterkeit,/die ich erhoffte, zwar allumfassend,/doch nicht von unserer Art: es lachten Ratten uns aus,/als auch die letzte Hoffnung vertan war.¹⁰»

Hoffnung — aber Hoffnung als Illusion. Im «Tagebuch einer Schnecke»

schon war diese Hoffnung ausgedrückt: «Für meine und anderer Leute Kinder». Inzwischen sind es die Punk-Kinder, denen die Zuneigung des Erzählers Grass gilt; aber auch sie stehen auf verlorenem Posten mit ihren Ratten auf dem Buckel, denen sie mehr trauen als ihren Eltern. Und wenn im «Butt» noch Hoffnung bestand, dass die Frauen eine Alternative entwickeln könnten, mit der «Zukunft zu machen» wäre, so gehen in der «Rätin» auch die Frauen mitsamt ihrem Schiff klanglos unter. Zurück bleiben ein paar Wrackteile: ausgeträumt also auch dieser Traum von den allheilenden Frauen. Atomtodsicher ausgeträumt. Vorbei sind auch die Tage, da sich Grass noch für eine verlorene (geistige, politische) Heimat einsetzen konnte. Denn die zu verlierende Heimat ist geographisch nicht mehr abgrenzbar wie etwa noch in der «Danziger Trilogie». Die Erde ist unsere Heimat, und die Zerstörung ist global. Zur Debatte steht die menschenfreie Zeit. Dabei ist es vor allem eine Frage, die den Erzähler zu beunruhigen scheint: «Warum sind wir möglich ganz ohne Sinn?» Diese Frage aber zielt auf jenen Kern, den die ironische und bisweilen gar salopp anmutende Erzählhaltung im Roman sonst kaum zu treffen vermag. Sie beantworten hiesse, sich erzählend an den Rand zu begeben, an dem die Metaphysik beginnt. Mit der aber will Grass, so scheint es, nichts zu tun haben. Er bleibt der aufgeklärte Materialist auch angesichts der letzten Tage der Menschheit. Und das muss nun nicht nur ein Mangel sein in Zeiten, da fromme Sprüche wieder viel gelten. Für postmoderne Fluchtversuche in Okkultismus oder Esoterik sieht Grass keinen Grund — auch keinen letzten. Im programmierten Untergang schreibt er

weiter, berichtet von einem andern, der am Tisch sitzt mit seiner Ratte und schreibt. Dennoch schreibt. Und die Ratte weiss zu beruhigen: das Ende der Menschheit müsse ja nicht gleich das Ende aller Tage bedeuten. Denn die Erde, «zu guter Letzt menschenfrei», gebe endlich Raum zu neuem Leben. Und wer weiss, vielleicht beginnt da, am Ende des Romans, die neue Metaphysik. Nun nicht mehr formuliert vom homo sapiens, sondern von der wissenden, überlebensfähigen Rättin. Die freilich lässt dem Menschen keine Chance. Aber im Ende des Menschen wird das Undenkbare denkbar, das Unmögliche möglich: Die Meere werden wieder fischreich, auf den Hügeln wachsen Wälder und «neues, zuvor nie geahntes Getier tritt hervor».

Ist das nun eine zynische Perspektive, eine unmenschliche Antwort auf die apokalyptische Herausforderung? Immerhin: es ist eine logische, gegeben in einem umfassenden, radikalen literarischen Versuch, sich der drohenden Apokalypse zu stellen.

Ultimo auf Schweizerisch: Alex Gfellers «Swissfiction»

In der ironischen Erzählhaltung gar nicht weit von Grass entfernt und von daher durchaus vergleichbar ist der Roman «Das Komitee» (1983) des Schweizer Alex Gfeller. Als «Swissfiction» versucht der Autor ein Thema zu bewältigen, das in der Schweiz fast ebenso zum Tabu geworden ist wie die «heilige Kuh» der militärischen Landesverteidigung: das Thema Zivilschutz. Der Untertitel weist darauf hin: Die Schweiz, weltweit führend bezüglich Schutz der Zivilbevölkerung im Kriegsfall und darum auch immer wieder als Vorbild gepriesen, unter-

liege einem typisch schweizerischen Irrtum, nämlich einer typisch schweizerischen Fiktion der Sicherheit. «Swissfiction» heisst der Glaube, im Falle eines Atomkrieges biete ein noch so vorbildlich organisierter Zivilschutz Gewähr für menschenwürdiges Überleben.

Wie Grass siedelt auch Gfeller das Geschehen in der Zeit nach der Apokalypse an: Dreissig Jahre sind vergangen seit der nuklearen Katastrophe. Alles ist verseucht, radioaktiv und toxisch. Wer überlebt hat, vegetiert in Bunkern, die dann und wann verlassen werden, damit Geschäfte getätigt werden können: Liebesdienste werden angeboten, Waren getauscht, Schwächere werden von Stärkeren unterdrückt und umgebracht. Überleben um jeden Preis, so heisst die Devise. Geändert hat sich, im Grunde, nicht viel . . . Unter den Übriggebliebenen in ihren Schutzanzügen ist auch der Ich-Erzähler, Fachmann für Entgiftungsschleusen und Toxikologie. Zwar ist auch er am Ende, was die Entgiftungsmöglichkeiten betrifft. Aber dennoch: in ihm hat etwas überlebt, das ihn von den andern unterscheidet, die mit Hilfe von Psychopharmaka und «Psycho-Spielchen» dahinvegetieren. «Irgendeine diffuse Idee» ist es, die ihn antreibt, die ihn glauben macht, es müsse doch noch «irgendeinen Fortschritt» geben, «damit wir nicht einfach bloss vor uns hinfaulen. (. . .) wir kralen wie die Wilden, um uns über Wasser zu halten, und wir halten uns auch über Wasser. Right? Da muss es aber sonst noch was geben, ich weiss nicht was, eben, ein paar helle Sachen, die irgendeinen Sinn ergeben¹¹.» Die Sinnsuche als treibendes Motiv nach der Apokalypse: was für ein Humanitätsideal des so salopp dahererzählenden Überlebenden!

Von Schrecklichem ist die Rede in Alex Gfellers *«Swissfiction»*: Vom Kampf aller gegen alle; von Horden wilder *«Kids»*, einer Art atomkriegsverwahrloster Kinder, die hemmungslos töten; von röchelnden *«Mutis»*, die als Gen-Mutanten nur noch entfernt an ihr einstiges Menschenwesen erinnern; und von *«Kombis»*, in denen sich menschliches, tierisches und pflanzliches Leben vermischt hat. Wahrlich, Alex Gfeller lässt seiner Imagination freien Lauf. Und doch — so frei, wie er auf den ersten Blick scheinen mag, ist dieser Lauf gar nicht. Längst sind Gen-Mutationen auf Grund radioaktiver Strahlung vorhersehbar, und längst weiss die Verhaltensforschung um Veränderungen in unserem Verhalten, die Psychologie weiss um zu erwartende Bewusstseinsänderungen, wenn Menschen lange genug im Bunker isoliert sind. Gfeller führt die Fiktion eines wirksamen Zivilschutzes auf konsequente Weise ad absurdum und mit dieser Idee natürlich auch den gefährlichen, weil illusionistischen Gedanken, ein Atomkrieg sei zu überleben auf menschenwürdige Weise. Er ist, so die Quintessenz von Gfellers Roman *«Das Komitee»*, im allerbesten Fall zu überdauern, und das wäre dann wiederum der allerschlimmste Fall.

Alex Gfeller lässt trotz allem in trostloser Landschaft und unter trostlosen Überlebenden Hoffnung bestehen: es ist die Hoffnung jener, die miteinander im *«Komitee»* auf die Suche gehen nach *«irgendeinem Sinn»* ihrer Existenz. Freilich muss auch eine solche hoffnungsvolle Suche unter den hoffnungslosen Umständen fatal enden. Dennoch: Alex Gfellers Vision wirkt überzeugend, vor allem in der glaubwürdigen Rollenprosa des Ich-Erzählers. Der berichtet in einer genau kal-

kulierten *«Szenen»*-Sprache, im Slang der heutigen Halbwüchsigen und jungen Erwachsenen. Es ist eine zynisch anmutende Sprache, die keine falsche Rücksicht auf Empfindlichkeiten nimmt, aber ihre eigene Zärtlichkeit, wenn wir es so nennen dürfen, nicht verheimlichen kann. Sie ist zärtlich, weil sie ehrlich ist und sich nie hinter Worthülsen verschanzt; weil sie nicht die offizielle Sprache der *«etablierten»* Literatur ist, kann sie das Unsägliche auf unerhörte Weise sagen. Alles in allem: ein sehr eindrücklicher Versuch, phantasievoll die Apokalypse zu beschreiben, realitätsnah und doch ironisch distanziert mit unserer Fiktion vom Überleben umzugehen und bei aller spannungsgeladenen Handlung jene Portion Idealismus nicht über Bord zu werfen, ohne die wir unser Schiffchen nicht einmal hin zur Katastrophe lenken werden, geschweige denn darüber hinaus.

**«Trostlos. Wie alles trostlos ist»:
Christa Wolf, die Seherin**

Offenen Auges vor dem kommenden Unheil steht die Frau, welche die DDR-Autorin Christa Wolf der Antike entlehnt hat, damit sie von neuem zum Exempel werde: Cassandra, die Seherin. Sie sieht in der gleichnamigen Erzählung (1983) das Unheil gegen Troja kommen. Und weil sie auch sagt, was sie sieht, weil sie die Konvention des Stillschweigens über den Gang der Dinge bricht, wird sie aus der Familie, aus der Gesellschaft ausgestossen. Aber nicht nur die eigene Familie, auch das eigene Geschlecht trägt zum Unglück bei. Denn nicht nur die Männer, allen voran der todesgeile *«Achill das Vieh»*, kennen die Lust am Töten. Auch ihre Geschlechtsgenossin Pen-

thesilea ist zur Gewalt entschlossen, damit «*die Männer aufhören*». Cassandra muss einsehen, dass nicht die andern zu allem denkbar Grausamen imstande sind, sondern «*wir*» alle: «*Und alles das hatte ich bis jetzt vergessen. Weil ich die Todessucht bei einer Frau nicht gelten lassen wollte. (...) Wenn wir geglaubt hatten, der Schrecken könne sich nicht mehr steigern, so mussten wir jetzt einsehen, dass es für die Greuel, die Menschen einander antun, keine Grenzen gibt: dass wir imstande sind, die Eingeweide des andern zu durchwühlen, seine Hirnschale zu knacken, auf der Suche nach dem Gipfelpunkt der Pein. <Wir> sag ich, und von allen Wir, zu denen ich gelangte, bleibt dies dasjenige, das mich am meisten anfight. <Achill das Vieh> sagt sich um so vieles leichter als dies Wir.*¹²»

Kassandras Rede mündet in die Worte: «*Trostlos. Wie alles trostlos ist*». Trotz dieser Trostlosigkeit aber eine Hoffnung, eine Möglichkeit des Überdauerns: «*(...) mein Glaube, dass eine geglückte Wendung, Worte also, jede Erscheinung, jedes Vorkommnis befestigen, ja oftmals sogar hervorbringen können, überdauert mich.*» Diesen Glauben ans Wort trägt auch Christa Wolfs jüngstes Buch, das als direkte Antwort auf die Katastrophe von Tschernobyl geschrieben wurde: «*Störfall*» (1987). Nun geht es nicht mehr um die Fiktion der Apokalypse, wie sie in Kassandras Rede auf den Hintergrund des untergehenden Troja projiziert wurde. Es geht um eine Fiktion, die Realität geworden ist. Über Nacht ist das Schreckliche Tatsache geworden: menschliches Versagen gepaart mit technischen Unzulänglichkeiten hat die Katastrophe gebracht. Der «*Störfall*» dringt allmählich mit allen Konsequenzen ins Bewusstsein der Erzählerin.

Für sich und uns notiert sie diese «*Nachrichten eines Tages*» (so der Untertitel des Buches). Sie berichtet in stillem Ton, schlicht und unpräzise. Von einem «*Störfall*» im doppelten Sinne erfahren wir: vom Störfall in der Entwicklung des Menschengeschlechts, das die eigene Zerstörung plant und in Kauf nimmt; und vom Störfall in der Geschichte eines Individuums, der sich beim Bruder der Erzählerin als Tumor im Gehirn manifestiert. Störfälle seien zwar in der Evolutionsgeschichte vorgesehen; die Frage sei nur, bis zu welchem Ausmass ein Organismus Störfälle verkraften könne.

Während die Erzählerin ruhig, sachlich Nachricht gibt von ihrem Tun und Denken am Tage nach Tschernobyl, von ihren Ängsten und Hoffnungen auch, die sich an die Operation des Bruders knüpfen, lässt sie uns nach und nach teilhaben am Bewusstsein des Schrecklichen, das sich da zugetragen hat. Schrecklich ist es weit über den Anlass hinaus und wirksam noch lange, nachdem sich die radioaktive Wolke verflüchtigt hat: «*Alles was ich habe denken und empfinden können, ist über den Rand der Prosa hinausgetreten.*» Die Sprache taugt nicht mehr als Bett, in dem der Strom des Bewusstseins seinen Weg finden kann, Erfahrungen aufgehoben sind im Wort. Alles zu Denkende und zu Empfindende sprengt den Rahmen unserer Sprache: «*(...) was heisst denn das, was kann irgendeine, auch die gelungenste Formulierung überhaupt noch heissen, soviel ist schon geredet und geschrieben worden, immer dichter wird der Kordon des Wort-Ekels, das hätte ich niemals für möglich gehalten (...)*¹³»

Keine Flucht mehr in Ironie, Sarkasmus, in die alles überbietende Fiktion,

keinerlei Spiel mehr möglich mit Rätin oder zivilschützerischem Bedürfnis einer ganzen Nation: kein Ausweg. Auch nicht jener ins Schweigen, der das Problem nur «*von aussen nach innen verlegen*» würde. Schmerzhaftes Ausharren in der untauglichen Sprache; kein Ort sonst, nirgends. Seit Tschernobyl sind die Taue gerissen, «*die unser Lebensnetz an gewissen Halterungen befestigt hatten*». Worte und Begriffe einfachster Art haben ihre Verlässlichkeit und Verbindlichkeit eingebüsst. Der blaue Himmel, einst Sinnbild der Reinheit, ist verseucht; eine Wolke ist nicht mehr eine Wolke, und von einem strahlenden Himmel lässt sich nicht mehr träumen, geschweige denn dichten. Immerhin die eine Möglichkeit: sich «*Urlaub*» vom Schreiben zu gewähren. Denn mit einem Schlag habe sie, die Erzählerin, «*erlebt, dass es auch die Freiheit gibt, jeglichen Gehorsam aufzukündigen, sogar den, den ich den selbstauferlegten Pflichten schulde*».

Noch aber hat Christa Wolf diese «*Freiheit*» ausserhalb des Wortes nicht gesucht. Sie ist ihrer «*selbstaufgelegten Pflicht*» ein weiteres Mal nachgekommen und hat für uns die «*Nachrichten eines Tages*» notiert, sich auf den gigantischen Störfall eingelassen mit den fragwürdig gewordenen Mitteln der Literatur. Warum das? Vielleicht aus dem heraus, was wir «*Verantwortung*» nennen? Die Erzählerin jedenfalls hält fest: «*Nicht zuviel — zuwenig haben wir gesagt, und das Wenige zu zaghaf und zu spät. Und warum? Aus banalen Gründen. Aus Unsicherheit. Aus Angst. Aus Mangel an Hoffnung. Trägerische Hoffnung, welche das gleiche Ergebnis zeitigt, wie lähmende Verzweiflung.*»

Keine falsche Zuversicht, kein Verstummen, wohl aber die Einsicht, dass

wir Verantwortung tragen, nicht als Krone der Schöpfung, sondern als das, was Konrad Lorenz in uns sieht (und Christa Wolf im Motto ihres Buches voranstellt): als «*das langgesuchte Zwischenglied zwischen dem Tier und dem wahrhaft humanen Menschen*», das wir — vorläufig noch — sind.

Strategien des (literarischen) Überlebens: Helga Königsdorfs «Respektloser Umgang»

Anders als Günter Grass und Alex Gfeller mit ihren literarischen Untergangsszenarien, anders auch als Christa Wolf mit ihrem leisen Gesang der Seherin, befasst sich die DDR-Autorin Helga Königsdorf mit der Apokalypse. Helga Königsdorf, geboren 1938, ist Mathematikerin; seit den siebziger Jahren schreibt sie, und mit ihrem jüngsten Buch, «*Respektloser Umgang*» (1986), legt sie eine Antwort auf die apokalyptische Herausforderung vor, die in ihrer Art allein steht. Sie erzählt die Geschichte einer todkranken Wissenschaftlerin, die unter dem Einfluss schmerzlindernder Medikamente halluziniert. In ihren Träumen begegnet sie der Kernphysikerin Lise Meitner, einer historischen Figur, die längst tot ist. Immer mehr setzt die Ich-Erzählerin ihr Leben und Arbeiten in Parallele zu jenem der Lise Meitner. Während diese nämlich unter den Nazis an kernphysikalischen Forschungen mitarbeitete, die zur Entwicklung der Atombombe beitragen, erlebt die Erzählerin die unaufhaltsame Rüstung und Nachrüstung in Ost und West, auch in ihrer Heimat, der DDR. Sie erkennt, dass auch sie mitarbeitet an der ungeheuren Möglichkeit, die Menschheit zu vernichten. Sie sieht sich wie ihre histori-

sche Kollegin als Mitwissende, darum auch als Mitschuldige.

Helga Königsdorf scheut sich nicht, direkte Parallelen zu ziehen zwischen den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg und der Gegenwart. Damals galt, was auch heute gilt: Wer wissen will, wie es steht, der kann es wissen. Wer mitarbeitet am Rüstungswettlauf und Rüstungswahnsinn, wird schuldig wie die Eltern-Generation, die mitgearbeitet hat am Aufbau der Naziherrschaft. Schon einmal nämlich hätten sich *«Millionen von Menschen abschlachten lassen, ohne Widerstand zu leisten»*. Darum: *«Es kann doch nicht einfach so zu Ende gehen. Und ehe wir es begreifen, sind wir schon tot. Im Kleinen wie im Grossen.»*¹⁴

Geschichte ist nun, unter dem Aspekt apokalyptischer Bedrohung, weit mehr als ein *«ökonomischer Prozess»*: sie wird zum Ausgangspunkt für neue Erkenntnis und Verantwortlichkeit. Der evident gewordene Zustand der Welt lässt sich für die Erzählerin angesichts ihres eigenen bevorstehenden Sterbens nicht mehr länger verdrängen oder ideologisch verbrämen. Jetzt will sie selber handeln; denn *«(. . .) bemächtigt sich gar die grosse Politik des Themas, erstarren die beunruhigenden Wahrheiten zur Phrase»*. Die Wissenschaftlerin erkennt: *«Angst aus Wissen ist eine produktive Angst»*.

So nun empfängt die Erzählerin in ihren traumhaft-halluzinatorischen Begegnungen mit Lise Meitner jenen Auftrag, den Helga Königsdorf auf verschiedenen Erzähl- und Handlungsebenen raffiniert verschlüsselt: das Wissen nicht dem apokalyptischen Endzweck zur Verfügung zu stellen, sondern die Forschungsergebnisse zu manipulieren, zu fälschen und nötigenfalls zurückzuhalten. Und was nichts

Geringeres als ein Aufruf zur Sabotage des Staatsapparates durch die Wissenschaften ist, erfährt nicht einmal eine ideologische Begründung. Das nackte Leben ist Grund genug für einen solchermaßen *«respektlosen Umgang»* mit Forschungsergebnissen: *«Der Sinn des Lebens ist Leben. Es bedarf keiner Rechtfertigung von aussen. Ich habe eine Botschaft empfangen. Sie mir zu eigen gemacht. Sie neu geprägt. Einmalig. Unverwechselbar, weil jeder Mensch etwas Einmaliges ist. Und ich gebe sie weiter. Hinterlasse in den Menschen um mich eine Spur, die vereint mit all den Spuren, erneut Botschaft wird, auch wenn mein Name längst vergessen ist. Unsterblich sind wir, solange diesem Leben Kontinuität beschieden ist.»*

Mit ihrer Erzählung vom *«Respektlosen Umgang»* legt Helga Königsdorf selber eine solche Spur in die literarische Landschaft unserer Gegenwart. Und als Mitwissende macht sie uns, ihre Leserinnen und Leser, zu Mitverantwortlichen. Mit überzeugenden Mitteln gibt sie uns die Botschaft vom Widerstand weiter. Sie erzählt vielschichtig, differenzierend, nimmt Bezug auf Geschichte und Politik, auf Gegenwart und Erinnertes, auf das Ich gleichermaßen wie auf das Du. Beispielhaft führt sie ihn vor: den respektlosen Umgang mit Vorbildern und Regeln, mit Geschichte und Konvention. Sie hat aus der deutschen Vergangenheit gelernt, dass es auch eine selbstverschuldete Wehrlosigkeit, ein selbstverursachtes Nichtwissen gibt. Ihre Erzählung ist der eindringliche Aufruf gegen die voreilige Versöhnung mit einer apokalyptischen Zukunft und all jenen, die unseren kollektiven Untergang als Risikofaktor in ihrem wissenschaftlichen oder politischen Kalkül in Kauf nehmen.

**Überleben um jeden Preis:
Botho Strauss und die «Monotropie»**

Es gibt eine literarische Strömung, die sich ostentativ, ja bisweilen krampfhaft darum bemüht, das angebliche «*Gerede von der Endzeit*» nicht mitzumachen. Auch darin liegt eine Möglichkeit, mit der Apokalypse umzugehen; denn auch hier ist das Schweigen beredt: Man kann nicht nichts sagen. Zwei, die seit längerem neue literarische Wege gehen, sind Peter Handke und Botho Strauss. Genau besehen aber sind die neuen Wege wiederum nichts anderes als neue alte Wege. Roman, Erzählung, Drama sollen nicht länger als Vehikel zu einem bestimmten Zwecke dienen, nicht mehr in den Dienst einer zu verändernden Realität genommen werden, sondern für sich allein eine Realität ausmachen. In seinem jüngsten Prosawerk «*Niemand anderes*» (1987) legt Strauss diese Position dar. Dabei greift er auf das in der Psychologie bekannte Prinzip der «*Monotropie*» zurück. Wie sich das Kleinkind «*nur an und mit Hilfe einer Person*» orientiere, so bleibe überhaupt für uns alle «*der andere*» allein die «*erträgliche Einübung in die schroffe, ichlose Materie der übrigen Welt*»: «*Für mich gibt es nur den andern. Er ist mir so ursprünglich und radikal vorgesetzt wie dem grossen Rousseau das gesellschaftliche Individuum.*¹⁵» Durch die Macht des Schreckens ist keine reinigende Kraft mehr zu mobilisieren, weder im Leben noch auf der Bühne: «*Die Welt ist radikal schlecht für den, der diesen Beweis führen will und muss. Aber selbstverständlich interessiert sich die Welt nicht für diesen Beweis und richtet sich nicht danach./Wie unausweichlich sie auch scheinen mögen, das Ende, der Untergang, die Kahlheit — es kann*

jederzeit auch anders kommen. Oder, wenn man mit Heidegger der Überzeugung ist: die Bombe ist schon längst gefallen, dann ermisst man den Grad des Menschlichen und seiner Zerstörung eben nicht am physischen Existieren. Es ist dann jeweils die Frage des Weltbilds, ob wir vor oder nach der Katastrophe leben.»

Eine plausible Haltung: Die Welt ist zwar radikal schlecht, wenn man es so sehen will. Aber warum soll man es denn um jeden Preis so sehen wollen? Was wirklich geschieht, wenn ein Autor es einmal anders sehen will, ist in den Büchern von Botho Strauss nachzulesen und nachzuprüfen. Was aber geschehen sollte, ist programmatisch festgehalten: Ausgehend von der Behauptung, dass unsere Sprache und ihre Bilder längst hohl und nichtsagend geworden seien durch die vielen «*Redeaffen*» und «*Radiovögel*», die die «*Sprache als soziales Geräusch*» missbrauchten, und ausgehend vom Befund, dass wir alle zwar immer besser «*informiert*» seien, darob aber immer weniger über «*Wissen*» verfügten, kommt Botho Strauss zum Schluss, die Kunst müsse wieder ein Tempel werden. Zu errichten wäre er als Schutzraum gegen die Information, diesen «*Rostfrass des Geistes*», gegen die Vokabeln des «*gegenwärtigen Affekte-Deutchs*» und gegen den zunehmenden Zerfall der Welt in Modelle (mechanischer, organischer, informationstheoretischer und anderer Art). Strauss setzt die Kunst als Tempel, als «*Odeon*» gegen die tausendfältig geteilte, ausdifferenzierte, alle Wenn und Aber einbeziehende, immer schneller medial vermittelte und darum immer weniger fassbare Welt: «*Wahrscheinlich ist John Miltons Gesang immer noch die wohltuendste*

Weise, die Welt zu verstehen. Ohne Teufel und Engel verheddert sich der Menschengeist in unerschöpfliche Komplexitäten. Er muss nicht hinter die Metaphern schauen. Dort ist nur technisches Gewinde. Es besteht kein Grund zu zweifeln, dass die inszenierte Welt des blinden Dichters das Ganze fasst und dahinter nur ein Wissen-Wie beginnt, dem dieses Ganze auseinanderfällt.»

In einer blendenden Mischung aus Erzählung und Essay zeigt Botho Strauss, wohin wir gekommen sind, wie weit wir es mit unseren leeren Sprachhüllen gebracht haben. Weit entfernt seien wir, so der Sprachskeptiker, von allem um uns, von Mensch und Ding. Gefordert ist Reduktion auf das Überschaubare, Erkennbare und Benennbare, gefordert ist Umkehr: zurück zu eigener Sprache, zum Sehen und Reden von den Dingen her, zur eigenen Weltanschauung und damit zum eigenen Weltbild. Diese Umkehr, weg von der Totalität unserer Informiertheit, mündet in die totale Zuneigung zum Einzelnen, in jene *«Monotropie»*, aus der schliesslich *«Allversöhnung»* und *«Wiederherstellung der Dinge»* hervorgehen sollen. Spätestens hier aber werden wir uns fragen: wo bleibt die Aufklärung? Wo bleibt die Einsicht, dass alles und alle miteinander verbunden und voneinander abhängig sind? Wer verhindert, dass aus dem radikalen Sprachskeptizismus eine eindimensionale Informationsfeindlichkeit wird? Was ist der politische, künstlerische Preis, den wir, doch noch immer Nachfahren einer so vieles erhellenden Aufklärung, für dieses Prinzip der *«Monotropie»* zu entrichten hätten?

Immerhin, ob wir nun dieser neuen alten Sicht der Dinge, dieser neuen Besinnung auf unsere Sprache, der die alte Unschuld zurückzugeben sei durch

einen neuen, das heisst rücksichtslosen Gebrauch der Begriffe, harmlosen Idealismus nachsagen wollen, oder aber ob wir in ihr einen weiteren Schritt zum postmodernen Irrationalismus ausmachen: Botho Strauss ist, wie auch sein in mancher Hinsicht vergleichbarer Kollege Peter Handke, ein Meister in sprachlichen Belangen. Er setzt Literatur als eigenständige Realität in eine Welt, die tatsächlich vor lauter Wissen um ihre *«Komplexität»* das Einzelne zunehmend weniger als Ganzes, als Einzigartiges und Einziges wahrnimmt, dafür aber in immer verrückteren Ausmassen das Ganze zu einem Informationsbrei vermenschlicht, der weltweit rund um die Uhr anstelle wirklicher geistiger Nahrung verfüttert wird. Die Informationsgesellschaft als eine Horde gestopfter Gänse, der, sozusagen, bald einmal auch noch das letzte Schnattern vergehen wird, weil sie das Alphabet dazu verlernt; der Künstler als einer, der sich seine eigene Welt zu sehen erlaubt — ein Szenario, das nicht direkt auf die Herausforderungen einer Apokalypse zu antworten scheint, weil es keine Strategien zum Überleben entwirft. Und dennoch eines, das durch seine Distanz zu oberflächlichem Gerede und seine Absage an alle *«Redeaffen»* jenen Widerstand zu wecken versteht, dem das Wissen im Kleinen wichtiger ist als alle Informiertheit im Grossen und Ganzen. Dieser Aufruf zum Widerstand in der Sprache ist auch ein Aufruf zum Widerstand gegen den Fatalismus, den sanften Sog einer Endzeitstimmung, die in modischen Kreisen einer postmodernen Geistes-schickeria inhaliert wird wie ein Rauschmittel.

«Ein Aufruf zur Hoffnung ist heute ein Aufruf zum Widerstand» hat Max Frisch formuliert. Diesen Widerstand

versucht die Literatur nach wie vor zu leisten. Ihr Potential aber kann sich nur entfalten, wenn sie zur Kenntnis genommen wird. Voraussetzung dafür ist freilich, dass wir uns zu den Hoffenden zählen. Nicht zu jenen blind Hoffenden, die nicht sehen wollen, was zu sehen ist, sondern zu jenen Sehenden, die — weil sie sehen — den apokalyptischen Tatsachen voraus sein und darum sich zu den Hoffenden zählen wollen.

Hardy Ruoss

¹ In: «Die Zeit», Nr. 50, 5. Dezember 1986. — ² Frank Klötzli in «NZZ» Nr. 120, 26. Mai 1987. — ³ «NZZ» Nr. 104, 7. Mai 1987, S. 35. — ⁴ In «Tages-Anzeiger», 28. November 1986. — ⁵ Heinrichs, Hans-Jürgen: Die katastrophale Moderne. Von

der Endzeitstimmung zur Alltagsmagie. Frankfurt am Main und Paris 1984 (Qumran Verlag). — ⁶ In: «Die Zeit», Nr. 19, 1. Mai 1987. — ⁷ In: «NZZ» Nr. 284, 6./7. Dezember 1986. — ⁸ Ulrich Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main 1986 (edition suhrkamp). — ⁹ In: Innen und Aussen. Notizen 1984–1986. Zürich 1987 (Orell Füssli). — ¹⁰ Günter Grass: Die Rättin. Darmstadt und Neuwied 1987 (Luchterhand). — ¹¹ Alex Gfeller: Das Komitee. Swissfiction. Bern 1983 (Zytglogge). — ¹² Christa Wolf: Cassandra. Erzählung. Darmstadt und Neuwied 1983 (Luchterhand). — ¹³ Christa Wolf: Störfall. Nachrichten eines Tages. Darmstadt und Neuwied 1987 (Luchterhand). — ¹⁴ Helga Königsdorf: Respektloser Umgang. Erzählung. Darmstadt und Neuwied 1986 (Luchterhand). — ¹⁵ Botho Strauss: Niemand anderes. München 1987 (Hanser).

Hinweise

Carl von Ossietzky — ein Unbeugsamer

Im Mai 1988 waren es fünfzig Jahre her, dass der Publizist Carl von Ossietzky an den Folgen der Misshandlungen in der KZ-Haft starb. Verschiedene Publikationen rufen den Mann und seine «Weltbühne» in Erinnerung. Elke Suhr hat bei *Kiepenheuer & Witsch* eine Biographie erscheinen lassen, und im *Luchterhand Literaturverlag* gibt es eine Dokumentation aus Briefen, Zeitungs- und Zeitschriftentexten, Bildern und photokopierten Aktenstücken unter dem Titel *227 Tage im Gefängnis*. Der Weltbühnenprozess

von 1931, in welchem das Reichsgericht in Leipzig den Journalisten Walter Kreiser und den Herausgeber der «Weltbühne» Carl von Ossietzky wegen «Verbrechens gegen § 1 Abs. 2 des Gesetzes gegen den Verrat militärischer Geheimnisse vom 3. Juni 1914» zu je einem Jahr und sechs Monaten Gefängnis verurteilte, ist ein lehrreiches Beispiel für den Zustand der Justiz in der Weimarer Republik. Kreiser hatte in einem Artikel auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass — am Parlament des Reichstags vorbei — unter anderem am Aufbau einer Luftwaffe gearbeitet wurde. Ossietzky

wurde verurteilt als Herausgeber, der die Verantwortung für das trug, was in seiner Zeitschrift erschien. Man beschuldigte ihn des Landesverrats, obgleich Kreislers Artikel weiter nichts als die Aufdeckung eines Übergriffs des Kriegsministeriums war. Die Dokumentation belegt in den kontroversen Stimmen zum Urteil, in den Kundgebungen für und gegen Ossietzky und in der unverhohlenen Präsenz der Nazis die Phase der Agonie einer Republik, die lange schon krank war. Und in den persönlichen Dokumenten, vorweg den Briefen aus dem Tegeler Gefängnis an seine Frau, ersteht das Bild des Unbeugsamen, der nach der Machtübernahme Hitlers, als er eben wieder in Freiheit war, sofort wieder verhaftet und ins KZ geworfen wurde. 1936 wurde ihm der Friedensnobelpreis zugesprochen.

Zur Deutungsgeschichte des Berges

Das polnische Original erschien 1974: «Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit» heisst der vollständige Titel des nun von Theo Mechtenberg übersetzten Buches, dessen Verfasser, *Jacek Woźniakowski*, an der Universität Lublin moderne Kunstgeschichte lehrt. Der Berg als Motiv in der Kunst, das ist sein Ausgangspunkt. Zugleich aber wird in der Beschäftigung damit sichtbar, wie unterschiedlich unser «Hinblick» auf den Berg ist, wie wir ihn «klassisch», in Licht gekleidet, pittoresk und romantisch, im schrecklichen Zauber der Wildheit sehen können. Das Werk ist mit einem umfangreichen Bildteil ausgestattet. Versteht sich, dass im Text selbst der Schweiz gebührend Rechnung getragen wird. Nicht nur

Albrecht von Haller kommt ja in der Deutungsgeschichte der Alpen ein wichtiger Platz zu. Für Woźniakowskis Forschungsgegenstand ist die Schweiz geradezu ein Bezugspunkt (*Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987*).

«Staat und Gesellschaft»

1987 ist im *Universitätsverlag Freiburg* (Schweiz) die Festschrift «Staat und Gesellschaft» zum 70. Geburtstag von *Leo Schürmann* erschienen, ein umfangreiches und inhaltsreiches Buch, für dessen Herausgabe *Detlev-Christian Dicke* und *Thomas Fleiner-Gerster* zeichnen, die beiden Inhaber der deutschsprachigen öffentlich-rechtlichen Lehrstühle an der Universität Freiburg, an der der Jubilar während dreissig Jahren als Titularprofessor gewirkt hat. Man kann in einem knappen Hinweis natürlich nicht aufzählen, was da alles über Staat und Recht, Staat und Wirtschaft, Staat und Medien, Staat und Planung an gewichtigen Beiträgen zusammengekommen ist. Unter den Autoren finden sich die Ordinarien der juristischen und volkswirtschaftlichen Fakultäten ebenso wie alt Bundesrat Leon Schlumpf oder der Direktor der Eidgenössischen Finanzverwaltung. Die Bibliographie der wissenschaftlichen und politischen Publikationen des Jubilars im Anhang ist umfangreich, und darunter ist eine ganze Reihe von Aufsätzen verzeichnet, die in den «Schweizer Monatsheften» erschienen sind. Aus der Fülle des Stoffs, der in diesem gewichtigen Band angeboten wird, greifen wir den grundlegenden Aufsatz von *Kurt Eichenberger* als Beispiel heraus: «Beziehungen zwischen Massenmedien und Demokratie» ist sein Titel, und er zeigt in ein-

prägsamen Formulierungen Wesentliches auf. Weil sich durch die Entwicklung der Schweiz zum komplexen Kommunikationssystem Grundlegendes verändert hat und im Dreieck Politiker — Bürger — Medien alle drei Pole in Bewegung geraten sind, lässt sich nicht sagen, welcherart die Demokratieausformungen sind, die auf uns zukommen. Es wird Medienzwänge geben, die Idee der Repräsentation bleibt nicht unangefochten, der Einbruch des Plebiszitären ist unverkennbar. Als Dauerauftrag sieht der Verfasser die Gewährleistung einer hinreichenden fachlich-sachlichen und persönlichen Qualität der Medienschaffenden, die einerseits durch Konkurrenz, andererseits durch ausreichende Kontrollmöglichkeiten zu verbessern wäre. Das Kapitel «Staat und Medien» umfasst insgesamt acht Beiträge und wird durch diesen grundsätzlichen Aufsatz eingeleitet.

... beladen mit Sendung. Dichter und armes Schwein

Seinem Freund und Jugendgefährten *Werner Riegel* hat *Peter Rühmkorf* unter diesem Titel ein Gedächtnisbuch gewidmet, dessen Substanz zum grössten Teil aus den Arbeiten Riegels besteht, aus Gedichten und Essays. Rühmkorfs Einleitung umfasst etwas mehr als zwanzig Seiten; sie ist ein Glanzstück ihrer Gattung. Riegel starb 1956, mit einunddreissig Jahren. Rühmkorf lernte ihn 1951 kennen. Gemeinsam gaben sie die Zeitschrift «Zwischen den Kriegen — Blätter gegen die Zeit» heraus, ein Forum für ihre Lyrik und immer auch für ihre polemische, satirische Prosa voller Widerstandsgeist. Die Einleitung

beschreibt, wie einer dem andern mit Erstlingserfolgen imponierte. Riegel hatte Verbindung zu Kasimir Edschmid, Rühmkorf in Döblins «Goldenem Tor» schon publiziert und konnte bald auch auf freundliche Kontakte zu Hans Henny Jahnn verweisen. Riegel besass alle expressionistischen Erstaussagen. Kurzum, hier bestand ein Zweierteam, das abseits der ständig wachsenden Bedeutung der «Gruppe 47», abseits der dominierenden Strömungen der jungen Nachkriegsliteratur seinen Weg suchte. Von eben diesem Weg zeugen die Schriften und die Gedichte Riegels, die Rühmkorf jetzt herausgegeben hat. Die Freunde nannten ihre Richtung «Finismus», und darin ist sowohl Hohn und Spott auf die Erfinder von «Ismen» wie das bittere Lebensgefühl zu erkennen, dem sie Ausdruck gaben. Riegel übrigens in Gedichten, die eine hohe poetische Tradition, eine strenge und kunstvolle Form dem «Finismus» gefügig machen. Der Bund enthält einen Bildteil: Erinnerungsphotos und Dokumente (*Haffmans Verlag, Zürich 1988*).

gredt u gschribe

In der Reihe «Lebendige Mundart» ist unter diesem Titel im *Verlag Sauerländer, Aarau*, als zweiter Band eine Anthologie neuer Mundartliteratur erschienen, die *Christian Schmid-Cadalbert* und *Barbara Traber* zusammengestellt haben. Schön daran ist, dass da die verschiedensten Dialekte zum Zuge kommen, dass ältere und ganz junge, traditionelle und mundartavantgardistische Texte (wenn der Ausdruck erlaubt ist) nebeneinander stehen und einen Begriff von der Reichhaltigkeit der Klänge und Farben, des Wortschatzes und der Formen geben.