

Das Buch

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

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **69 (1989)**

Heft 6

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.

Rettung aus dem Geist der Musik

Nachtrag zu Thomas Bernhard aus Anlass seines letzten Prosabuches
«In der Höhe»¹

Als die Nachricht vom Tod des Schriftstellers Thomas Bernhard über die Sender ging, war sein Begräbnis schon vorbei. Die Nachrufe stürzten sich auf die letztwillige Verfügung, wonach in Österreich nichts aus seinem Nachlass veröffentlicht werden dürfe und er mit diesem Staat absolut nichts zu tun haben wolle. Vorausgegangen war die Uraufführung des Stücks «Heldenplatz» am Burgtheater, lange vor der Premiere Anlass zu Polemiken und heftigem Streit. Als man den Text endlich gedruckt in die Hand bekam, erwies sich die Auftragsarbeit als ein Werk der Routine, unverkennbar im Bernhard'schen Stil geschrieben und für Schauspieler, die fähig sind, die musikalischen Strukturen eines Textes hervorzuheben, eine wirkungsvolle Partitur; aber für Zuschauer und Leser, die nur den Inhalt hören oder lesen, eine Ansammlung von Invektiven und Banalitäten. Das Testament und «Heldenplatz» verdrängten die Besinnung auf das, was dieser grosse Sprachmeister und Störenfried eigentlich geschaffen hat, für sich selbst zuerst und bald für eine wachsende Leserschaft, deren Faszination nicht so selbstverständlich ist. Nun ist, ungefähr zur gleichen Zeit, da Thomas Bernhard gestorben ist, sein Prosabuch «In der Höhe» erschienen, versehen mit dem zweiteiligen Untertitel «Rettungsversuch, Unsinn». Nicht nur diese «Gattungsbezeich-

nung», als die man den Untertitel verstehen kann, auch die Zeit, in welcher die Notizen und Aufzeichnungen angesiedelt sind, aus denen das schmale Buch besteht, lassen den Schluss zu, es handle sich um die Fortsetzung der bereits fünf Bände umfassenden Autobiographie. Auch dort findet man Untertitel wie Gattungsbezeichnungen: «Eine Andeutung» («Die Ursache»), «Eine Entziehung» («Der Keller»), «Eine Entscheidung» («Der Atem») und «Eine Isolation» («Die Kälte»). Nur der Band «Das Kind» trägt keinerlei derartigen Zusatz im Titel. Autobiographisch schliesst «In der Höhe» ungefähr dort an, wo «Die Kälte» aufhört: nach der Weigerung, erneut ins Sanatorium Grafenhof einzurücken, als Thomas Bernhard weit über neunzehn war.

Von 1952 bis 1954 studierte er Musik und Darstellende Kunst am Mozarteum in Salzburg und Wien. Es gibt in seinem Werk unzählige Stellen, die seine Liebe zur Musik und seine Kenntnisse in musikalischen Dingen belegen. Obgleich ihn die Ärzte auf die Gefahr aufmerksam machten, die nicht nur für seine Lunge, sondern für sein Leben darin bestand, hat er Bach-Kantaten gesungen, auch in der Kirche im Dorf. Und im Buch «Der Atem» erzählt er, dem man im Sterbezimmer des Krankenhauses schon die Letzte Ölung gereicht hatte, wie er allein aus sich

heraus seine Lebensmöglichkeiten mit letzter Kraft neu entwickelte, wie er Musik hören, Gedichte rekapitulieren und Grossvatersätze interpretieren konnte. Er ist davon überzeugt, dass ihn dieser Wille gerettet hat. Der Grossvater, der den schwerkranken Enkel besucht, verspricht ihm, die Klavierauszüge der *«Zauberflöte»* und der *«Zaide»* sowie der *«Neunten Symphonie»* von Bruckner zu besorgen. Musik hat ihn gerettet, auch die Hoffnung, Musik wieder zu hören und selbst auszuüben. Doch dazu kam es nicht. Eine Karriere als Sänger war wegen der geschädigten Lunge vollkommen unmöglich. Bernhard begann zu schreiben, war journalistisch tätig und schrieb Gerichtsberichte für das *«Demokratische Volksblatt»*, dessen Chefredaktor ihm schliesslich eine Stelle als Lokalredaktor anbot.

Und aus dieser Zeit, entstanden noch vor dem ersten Roman, *«Frost»*, aber nach den Kurzprosastücken *«Ereignisse»*, die jedoch erst 1969 veröffentlicht wurden, stammt *«In der Höhe»*. Möglich oder sogar wahrscheinlich ist, dass der Autor den Untertitel *«Rettungsversuch, Unsinn»* erst auf die erste Seite gesetzt hat, als er das frühe Manuskript für die Veröffentlichung im Residenz-Verlag bereitmachte. Und wie denn soll man die Begriffe deuten? Will er sagen, sein frühes Buch sei einerseits ein Rettungsversuch, andererseits aber Unsinn? Oder meint er vielmehr, jeder Rettungsversuch sei Unsinn? In der Zeit und in der Situation jedenfalls, in der sich der junge Mann damals befand, als er die Aufzeichnungen *«In der Höhe»* schrieb, war nicht vorzusehen, was aus dem Geiste der Musik als sein schriftstellerisches Werk entstehen sollte.

«In der Höhe» enthält Aufzeichnungen des angehenden Schriftstellers. Man spürt Widerstand, Trotz, auch Wut gegen das, was ihm von Menschen angetan und was ihm an Demütigung und Krankheit widerfahren ist. Desillusioniert verhöhnt er pathetische Begriffe wie *«Vaterland»* und *«Volksgenosse»*, und er spricht als einer, dem das Treiben der Menschen, ihre *«Gesichtsverrenkungen»*, als Komik und Selbstbetrug vorkommen. Er hat bereits im Sanatorium Grafenhof Gedichte geschrieben, er hat kleine Prosastücke verfasst. Aber noch hat er seinen Weg nicht gefunden und notiert sich, dass das, *«was wir aussprechen, niederschreiben, zehnmals dümmer ist, als das, was wir denken.»* Einzelne Wörter oder Wendungen im Text sind unterstrichen, im Druck kursiv gesetzt. Es ist eine Technik, die Thomas Bernhard später, zum Beispiel im Roman *«Frost»*, weiterführt, um charakteristische oder authentische Formulierungen seiner Figuren hervorzuheben.

Was da zusammenhangslos und in verschiedener Tonlage, auch in unterschiedlicher Weise entweder ausformuliert oder nur in Stichworten notiert ist, ergibt zusammen ein Mosaik, das im ganzen die Befindlichkeit, die Stimmung des Schreibers in dieser Lebensphase einfängt und in einzelnen Ausfällen schon ankündigt, was wir aus den späteren Werken kennen: Bezichtigungen und Invektiven. Zum Beispiel steht da: *«Kein grösseres Gesindel als Schriftsteller und Künstler.»* Oder: *«Der Charakter der Schriftsteller rangiert noch unter dem Charakter der Kaufleute, weit unter dem Charakter der Politiker.»* Da klingt schon an, was in den Reden des Malers Rauch in *«Frost»* breit ausgeführt ist, die Polemik gegen das *«Kunstgezeifer»* und den *«Künstlerge-*

schlechtsverkehr.» Oder es weist voraus auf Betrachtungen in «*Verstörung*», Betrachtungen über eine Kunst, die man nicht ausstellt und damit nicht dem Gerede und dem Betrieb aussetzt. Künstlerische Betätigung ist dem Verfasser dieser frühen Aufzeichnungen «*reine Einbildung am Rand*», und der Kunstbetrieb ist ihm «*Schaubudenstupidität*». Zwischendrin finden sich Notizen, die auf die Tätigkeit als Gerichtsberichterstatteur verweisen. Erinnerungsfetzen führen zurück zu einem Wochenende im Gasthaus, wo der Journalist und angehende Autor ein Fräulein trifft. Der Wirt, ein Gärtner, vor allem ein Studienrat sind seine Gesprächspartner oder eher die Figuren, an die er seine knappen Aussagen richtet. In der Nähe gibt es ein Irrenhaus, dessen Insassen ebenfalls in den Notizen auftauchen.

Man könnte das Buch mit dem Bild vergleichen, das eine Glasplatte voller Eisenfeile in dem Augenblick bietet, da man einen Magnet darunter hält: noch ungeordnet, aber im Begriff, Strukturen anzunehmen. Man kann sogar den Magnet erkennen. In längeren Abschnitten ist von einer Sängerin die Rede, die seit neun Jahren nicht mehr singt. Vorausgegangen sind der Stelle, die hier gemeint ist, Reminiszenzen, die Bernhards Einsamkeit nach dem Tod des geliebten Grossvaters und wenig später nach dem Tod der Mutter andeuten: wie er das Bedürfnis hat, zu den Gräbern zu gehen und «*auf den Gräbern zu frieren wie ein Hund*», und dann die Feststellung: «*dass man alleingelassen worden ist in seiner Krankheit, in seiner Selbsterhaltungs-krankheit.*» Unmittelbar darauf folgt, was er von der Sängerin und «*ihrem Wahnsinn*» notiert. Sie sagt, sie denke an eine Arie und an den Ton, den sie

nie habe erreichen können. Sie habe sich in dieser Musik entblösst, aber den Ton nicht erreicht, weil sie das alles vollzogen habe, «*ohne die Aufmerksamkeit der Welt tatsächlich auf mich zu ziehen, und man muss die Aufmerksamkeit der Welt tatsächlich auf sich ziehen!, damit man unsterblich werden kann!, damit man wenigstens etwas erreichen kann!, sonst erreicht man nichts, sagt sie.*» Sie kommt darauf zurück und sagt, dieser Koloratur wegen hätte sie sterben können. Jetzt sei es zu spät.

Es ist, denke ich, eine Schlüsselstelle, nur schon wegen der drei aufeinander folgenden Ausrufszeichen im Text, wegen der absoluten Forderung, durch die Koloratur die Aufmerksamkeit der Welt «*tatsächlich*» auf sich zu ziehen. In Tod und Vernichtung, die unser Schicksal ist, so darf man diese Forderung deuten, bietet allein die vollkommene Kunst, der reine, nur in der äussersten Konzentration erreichbare Ton die Rettung, die Unsterblichkeit. Da ist, *in nuce*, vorgebildet, was in Bernhards späterem Werk immer aufs neue und in zahlreichen Varianten ein zentrales Motiv wird. Die Studie über das Gehör im «*Kalkwerk*», der «*Kegel*», den Roithamer in «*Korrektur*» für seine Schwester gebaut hat, die unerreichbare Vollendung, mit der Glenn Gould die Goldberg-Variationen spielt und damit den «*Untergeher*» wegen seines eigenen Versagens in den Selbstmord treibt, aber auch etwa der Wunsch des alten «*Minetti*», einmal im Leben noch den «*Lear*» spielen zu können: das alles sind — hier unvollständig aufgezählt — Beispiele für meist fehlgeschlagene Rettungsversuche, und zumeist sind es Rettungsversuche aus dem Geiste der Musik.

Bernhards Faszination durch die

Musik muss hier nicht umständlich belegt werden. Es genügt, etwa an die Gespräche in «Wittgensteins Neffe» zu erinnern, an «Beton» oder an den «Untergeher», aber im Grunde ist diese Faszination in allen seinen Werken spürbar, wo nicht im Thema, in den Inhalten und Motiven, so doch immer in der Form und im Stil. Andrea Reiter danken wir eine Studie über Bernhards «*musikalisches Kompositionsprinzip*», die zum besten zählt, was über den Schriftsteller geschrieben worden ist². Man hat in ihm immer nur das Ärgernis gesehen, den Störenfried, einen Mann, der seine wachsende Berühmtheit dazu missbrauchte, Österreich und die Österreicher zu schmähen und unflätig zu beleidigen. Dass das ein grundsätzlich zutreffendes, dennoch recht undifferenziertes Urteil ist, müsste nur schon das grossartige kleine Buch über Paul Wittgenstein bewusst machen. Und man sollte auch nicht übersehen, mit welcher Bewunderung und Verehrung Thomas Bernhard seinen Erzähler Murau in «*Auslöschung*» von der Dichterin Maria sprechen lässt, in der man unschwer Ingeborg Bachmann erkennt. Es gibt durchaus das «Positive», es gibt Anerkennung und Dankbarkeit bei Bernhard. Am grössten aber sind sie der Musik gegenüber. Sie bestimmt sein Leben und sein Schaffen. Andrea Reiter macht den Versuch, die Strukturen seiner Sätze,

die dem «unmusikalischen» Leser wie Wiederholungslitaneien vorkommen mögen, durch die Gegenüberstellung von Musikbeispielen und Textstellen sichtbar zu machen und verschiedene Typen zu unterscheiden. Sie kommt zum Ergebnis, dass Thomas Bernhard klassische musikalische Kompositionstechniken übernimmt, wenn er schreibt. Und seine Übertreibungen, seine Zertrümmerungen auf der inhaltlichen Ebene, alles eben, was er an Wut und Lebensüberdross aus seiner belasteten, durch eine Ballung von Demütigungen und schwerster Krankheit gefährdeten Jugend aus sich herauschreit, ist gewissermassen in der «Koloratur» seiner Prosa aufgehoben, sublimiert. Die Erfahrung des Lesers, der sich zugleich abgestossen und angezogen fühlt, die Faszination, die von allen Werken Bernhards ausgeht, ist darin begründet. «*In der Höhe*», die frühen Notizen, die erst nach Bernhards Tod veröffentlicht wurden, lassen uns ermessen, welche Kunstleistung das «musikalische» Gesamtwerk dieses Dichters darstellt.

Anton Krättli

¹ Thomas Bernhard: *In der Höhe*. Rettungsversuch, Unsinn. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1989. — ² Andrea Reiter: Thomas Bernhards «*musikalisches Kompositionsprinzip*.» In: Rowohlt Literaturmagazin 23, Reinbek bei Hamburg, April 1989.

Frei nach Tschechow. Und jeder spielt sich selbst

«Sommerstück», Christa Wolfs Erinnerungen an einen kurzen Sommer der Anarchie¹

I.

Dass «Sommerstück» ein grosses Buch wurde, hängt möglicherweise damit zusammen, dass hinter seiner Entstehung eine Leidensgeschichte zu vermuten ist. «In seinen früheren Fassungen», schreibt Christa Wolf in einer kurzen Nachbemerkung, sei «der Text 1982/83 niedergeschrieben» worden, «Teile davon parallel zu «Kein Ort. Nirgends». Er wurde 1987 für den Druck überarbeitet.» «Kein Ort. Nirgends», Christa Wolfs glanzvolle Günderrode-Kleist-Evokation, in deren Entstehungszeit «Sommerstück» demnach zurückreicht, erschien 1979. «Seine frühen Fassungen» dürften nach Abschluss der «Kassandra»-Erzählung (erschienen 1983) entstanden sein.

Warum es nochmals Jahre dauerte, bis eine dieser Fassungen zur publikationsreifen Endfassung wurde und warum die Publikation gerade jetzt erfolgt, sind Fragen, die deshalb nicht müssig erscheinen können, weil sie ins Zentrum von Christa Wolfs Buch und wahrscheinlich ihres Schreibens heute zielen: dahin nämlich, wo beides, dieses Buch und das Schreiben, Beschwörung und Verschwörung ist, noch und gerade in der mit aller Schärfe erfahrenen Gefährdung, Anfechtung, Skepsis.

Und es ist zwar eine Spekulation, aber eine rechtmässige, dass «Sommerstück» erst im Verlauf der verschiedenen Ansätze und Fassungen das wurde, was es ist: Prosa von einer Dichte und Verschwiegenheit, wie Christa Wolf sie seit «Kein Ort. Nirgends» doch wohl nicht mehr geschrieben hat. Und erst, so ist weiterzuspekulieren, die zeitliche

Distanz zu den erinnerten Ereignissen ermöglichte die erzählerische Nähe, die das Buch so bewegend, so virulent macht. Dass darin nicht (wie in «Störfall») ein zeitgeschichtlicher Anlass das Erzählen auslöst, sondern (weil der Anlass eben so weit zurückliegt) *es sich von selbst versteht*, dass ihm (anders als in «Kassandra») nie ein weltanschauliches Programm mitaufgetragen wird, sondern immer nur das poetische, die Sehnsucht nicht erlöschen zu lassen: das beschert dem Buch eine erzählerische Schwerelosigkeit, die — wie eine widerspenstige, subversive Behauptung — auch da nicht zurückgenommen wird, wo Krankheit, Tod, Trennung, Beziehungsschwierigkeiten, aber auch unheilvolle gesellschaftliche Verhältnisse und Entwicklungen oder die um sich greifende Zerstörung von Lebensraum der Schwerelosigkeit längst den Atem abschneiden könnten.

Es fällt denn auch leicht darzustellen, dass «Sommerstück» kein heiteres Buch ist. Sondern eines, das der Ratlosigkeit, den Selbstzweifeln, der Angst und dem Entsetzen weiten Raum lässt. Viel schwieriger ist es nachzuzeichnen, in welcher Weise dieser erzählerische Raum des Dunklen und der Schwerblütigkeit durchlässig bleibt, offen für das schriftstellerische Vertrauen und Selbstvertrauen, von deren Verlust das Buch doch auch erzählt und den es am Ende durch sich selber dementiert hat.

«Reden wir noch miteinander? Erreichen unsere Stimmen uns noch? Brauchen wir es noch, dass sie uns erreichen?» Es sind nicht rhetorische Fragen, die zu Beginn eines der letzten

Kapitel von «*Sommerstück*» gestellt werden. Der Zweifel und die Angst fragen mit und lassen sich nicht abschütteln. Aber *ihrer* Beharrlichkeit, aus ihr geradezu gespiesen, wird eine andere gegenübergestellt: die Beharrlichkeit des Erzählens nämlich, des Erinnerens, Bewahrens. «*Zwar ist viel Zeit vergangen, aber ihr werdet euch erinnern*»: Wie das Fragen kehrt auch dieses Futur, das gleichermassen Potentialis wie appellativ ist, leitmotivisch wieder und lässt schmerzhaft nachfühlen, wieviel es dem Verlust zu entreissen gilt, wieviel an Lebensgefühl und -bewusstsein, an Schönheit und Zerbrechlichkeit und Sensibilität, wieviel an Zuneigung und Solidarität, wieviel von dem schliesslich, was einmal «*das schöne Unbedeutende, das man leicht vergisst*», genannt wird.

II.

«*Das schöne Unbedeutende*»: das ist eine unspektakuläre nördliche Landschaft, eingebettet in die Tages- und Nachtzeiten, unter gleissender Sonne und einem unwirklich blauen Himmel oder der «*Unverwandtheit und ironischen Distanz des Mondes*». «*Das schöne Unbedeutende*»: das ist das kleine Dorf und seine Umgebung, mit seinen Bewohnern und ihren Lebensgeschichten; das sind auch die paar von ihren früheren Bewohnern aufgegebenen Bauernhäuser, in die — um zu arbeiten? um der Arbeit zu entfliehen? — einige zivilisations- und gesellschaftsgeschädigte Intellektuelle eingezogen sind. Drei Schriftstellerinnen sind darunter (Ellen, Bella und Steffi), alle drei, soviel ist angedeutet, dort, wo sie herkommen, prominent, hier, auf dem Land, aber ausser Dienst: Ellen «*kam es unwahrscheinlich vor, dass sie je wieder ein Wort schreiben würde*»;

und die Lyrikerin Bella will «*dem süssen Hang zum Wort, das alles mildert*», gerade «*nicht nachgeben*». Statt zu schreiben verrichten sie und ihre Männer, Kinder, Enkelkinder, Freunde, Gäste Haus- und Gartenarbeiten, machen gemeinsam Spaziergänge und Ausflüge, führen in wechselnden Kombinationen lange Gespräche, erzählen einander und erleben miteinander Geschichten oder laden sich gegenseitig ein zum Essen und zu improvisierten oder geplanten Festen.

«*Sommerstück*» erzählt von *Candide*, der sich — bei Christa Wolf einen Sommer lang eben — nicht mehr davon abbringen lässt, den Garten zu bestellen. Oder es erzählt von jener noblen Gesellschaft im «*Decamerone*», die sich, während in der Stadt die Pest wütet, aufs Land zurückgezogen hat und sich dort Geschichten erzählt. In «*Sommerstück*» ist es nicht die Pest, sondern «*der gesellschaftliche Krebs*», den es hintersichzulassen galt. Überdies sind die Wohnverhältnisse bei weitem primitiver als bei Boccaccio und die Geschichten nie so frivol wie dort. Aber auch bei Christa Wolf sind es ausgesprochen Privilegierte, die, nach einem «*wüsten Winter*» und diesen einen «*sich gleich bleibenden Sommer*» lang, zusammenfinden und ein Fest nach dem andern feiern. «*Wir feiern die Feste, wie wir fallen*», heisst es in einem der «*Maulwürfe*» von Günter Eich. Und etwas vom Lebensgefühl einer grimmen Entschlossenheit wie im Eichschen Kalauer steckt auch in der «*Festessucht*» der Protagonisten von Christa Wolfs «*Sommerstück*».

Keiner der in allen Schichten und Aspekten der Situation angelegten Konflikte wird ausgespart oder beiseitegeschoben. Der Sommer ist von Anfang an, und nicht erst im Rück-

blick, durchschaut als eine monumentale Inszenierung. Aber es ist eine von so glühender Ernsthaftigkeit, dass keine Wirklichkeit sie je endgültig zu diffamieren vermag. Obwohl Wirklichkeit an allen Ecken und Enden eindringt, einbricht, in privaten ebenso wie in gesellschaftlichen Belangen.

Das geradezu zelebrierte Miteinanderleben beispielsweise deckt dann eben auch auf, wie weit die Paare, die Freunde, die Generationen sich schon auseinandergelebt haben oder noch auseinanderleben könnten. Und das Aufgehobensein in der Landschaft und in der Dorfgemeinschaft erweist sich als Illusion: *«Wir hatten einsehen müssen, dass wir das Dorf nicht verstanden. Wenn es darauf ankam, verschloss es sich vor uns und lebte sein eigenes Leben»*. Dass an diesem Dorf- und Landleben mehr intakt sei als an irgendeinem andern, ist eine Projektion, die Schritt für Schritt abgetragen werden muss: dann etwa, wenn die Städter auf einem seit Monaten von den Besitzern verlassenen, völlig verwahrlosten Hof eine im Käfig eingeschlossene verhungerte Katze finden; und wenn während eines Brandes das Vieh sich nicht aus den Ställen treiben lässt oder in die Flammen zurückrennt.

Und erst wenn einmal der Inszenierungscharakter der Utopie *«Landleben, Landmenschen»* so gründlich nachgewiesen ist, kann die erzählerische Gegenbewegung einsetzen und Bericht erstattet werden von jenem Tag, an dem die Wiese vor Ellens Haus schlagartig zu brennen anfangt und nur ein Wunder (*«der Wind schlug plötzlich um»*), im Verein mit den solidarischen Anstrengungen der Familie, der Freunde und der Dorfbewohner, es verhinderte, dass der Brand auf das

Haus übergriff und es (*«jetzt schon?»*) zerstörte.

III.

Dass *«das spinnwebleichte Netz des Sommers»* am Ende die Struktur und den Tonfall der erzählerischen Vergegenwärtigung eben dieses Sommers bestimmt, rührt zweifellos nicht zuletzt daher, dass Christa Wolf ihr Erzählen nicht durch Namen und Datierungen belastet. *«Sommerstück»* ist zwar leicht zu entschlüsseln auf Personen und Ereignisse der Zeitgeschichte hin. Aber es gilt, sich einzulassen auf Christa Wolfs Hinweis, *«alle Figuren in diesem Buch»* seien ihre, der Erzählerin, *«Erfindungen»*, *«keine»* sei *«identisch mit einer lebenden oder toten Person»*, und *«ebensowenig»* würden *«beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen sich decken»*.

Nur wer diesen Hinweis ernst nimmt, verpasst nicht die diesem Buch eigene und wesentliche Dimension des Antihistorischen. *«Sommerstück»* erzählt schliesslich genau davon, wie ein paar engagierte Zeitgenossen aus der Zeitgeschichte ausgestiegen sind und sich abgesetzt haben in einen Sommer und eine Landschaft, die ihr nicht angehören müssen. Die bedenklichen Aspekte dieser Emigration sind nicht verschwiegen, sondern ausführlich reflektiert und diskutiert. Manchmal im Ton der Selbstironie: *«Die Freischaffenden auf ihrem Floss»*; manchmal aggressiv, polemisch: *«Es sei auch ganz klar (. . .), dass diese alten Bauernhäuser überall im Land besetzt würden von den Ausweichlern der vorigen Generation, die vor sich selber flöhen (. . .) Was bedeute es denn aber, wenn diejenigen, die sich einst der Veränderung verschrieben hätten, nun schlicht aufs Land gingen?»*. Die Begriffe Resignation, Rückzug, Flucht, Kapitulation werden nicht

dem Hohn preisgegeben. Ebenso wenig wie die Verlockungen, aus der Not des Rückzugs eine Tugend zu machen: *«Leute unserer Art (. . .) verweist die Geschichte in diesem Land auf Inseln. Und da müssen wir noch froh sein, wenn die uns bleiben.»*

Natürlich werden kalte Krieger hüben und drüben unter *«diesem Land»* nur eines und jeweils das des andern verstehen wollen. Obwohl Christa Wolfs Buch genau das einleuchtend verbietet. Nicht bloss dadurch, dass es nicht benennt, datiert, definiert. Sondern weit mehr dadurch, dass es über die politischen und zeitgeschichtlichen Anlässe hinaus erzählt: in Bereiche, wo sie nicht mehr ausschlaggebend sind, weil dort Zeiten und Räume, in die ein Mensch gestellt ist, umfassender als bloss politisch oder geschichtlich erlebt werden. Und in diesen Bereichen gehen Entwicklungen und Veränderungen vor sich, die einschneidender sind als die gesellschaftlichen. Da zum Beispiel, wo Ellen einem Mann, der wegen eines falsch parkierten Autos eine Szene macht, mit ungerührter Schärfe seinen ganzen zeternenden Schneid abkauft; *«es war ihr irgendwann, vor kurzem erst, klargeworden, dass sie sich nicht eine einzige Gängelung oder Beschimpfung mehr gefallen lassen konnte, die rechthaberischen kleinen Männer nahmen historische Dimensionen an, sie musste ihnen entgegentreten und ihnen den Mund verbieten. Schluss mit der Leisetreterei.»*

Derlei Triumphe werden zwar sogleich in Frage gestellt (*«Ersatzbefriedigung?»*). Aber sie, *nur sie, machen Geschichte* in diesem Buch. Und sie illustrieren, was Ellen *«verschwieg (. . .): dass sie sich noch einmal zu verändern begann. Dass sie sich nicht mehr wie ein von falschen Wörtern und Vorstellungen*

besetztes Land vorkam. *Scham spricht nicht. Sonst müsste sie sagen: Ein mit eigener Zustimmung, aus eigenem freien Willen besetztes Land.»*

Der Sommer in *«Sommerstück»* ist da, wo die Erzählung am nachhaltigsten von ihm ergriffen scheint, in hohem Masse *ein kurzer Sommer der Anarchie*. Und das Buch erzählt, wie Menschen — zeitweise, behelfsmässig; den prägenden Eindrücken von Schönheit und Liebe ebenso ausgesetzt wie denjenigen von Vergänglichkeit und Trennung! — sich und ihre Sprache und ihr Miteinanderreden freizuhalten versuchen von Besatzungsmächten und -statuten; von *allen* Systemen, nicht diesem oder jenem.

IV.

Das heisst dann auch: Sie lassen sich nicht mehr weder Theater für Wirklichkeit verkaufen noch das Theater verächtlich machen, weil es der Wirklichkeit nicht gerecht werde. Davon erzählen die Kapitel über den Tag des *«Malvenfests»*, an dem die Sommergesellschaft ein Stück aufzuführen versucht. *«Frei nach Tschechow. (. . .) Und jeder spielt sich selbst.»* Das Stück — sein Titel, auf den man sich nach langen Diskussionen einigt, ist *«Sommerstück»* — ist eingerahmt und durchzogen von Enttäuschungen, Tränen, Aggressionen und Ängsten. Und dramaturgisch ist es alles andere als gelungen. Auch die Besetzung ist keineswegs ideal. *«Ob die Darsteller wirklich in ihre Rollen hineinschlüpfen, ob sie sich nicht, im Gegenteil, ganz und gar darin verloren»*, ist nicht auszumachen. Am besten scheinen noch die exotischen Verkleidungen zu gelingen. Aber ohnehin wird es im Verlauf des Tages immer schwerer *«zu sagen, wann die Vorstellung weiterging, ob sie überhaupt unterbrochen*

war.» Aber gerade so, so hingebungsvoll in der Schwebelage zwischen Wirklichkeit und Theater, Sein und Schein oder Ernst und Spiel, ist das Stück und ist das Erzählen darüber nicht mehr sehr «frei nach Tschechow», sondern ganz in der Nähe von dessen genauer Melancholie angesiedelt.

Und in den Kapiteln, die diesem einen Tag und seinen vielfältigen «Lilien, Verzweigungen, Impulsen» nach-

gehen, erreicht Christa Wolfs Erzählen eine in besonderer Weise anrührende Gleichzeitigkeit von *Sommernachts Traum* und *Wintermärchen*. Dass die *Ungleichzeitigkeit* des Geschehens dafür Voraussetzung ist, mag eine Behauptung bleiben.

Heinz F. Schafroth

¹ Christa Wolf, Sommerstück. Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt a.M. 1989.

Paul Nizons Poetenmantel

Zum neuen Prosaband «Im Bauch des Wals»

Was hat Paul Nizon in seinem Mantel zu verbergen? — Mäntel sind schon lange nicht nur ein Leitmotiv, sondern ein Markenzeichen von Nizons Werk. «*Er trug gerne Mäntel*», heisst es lakonisch am Anfang des Romans «*Stolz*» (1975) vom Titelhelden¹. Stolz trägt den Mantel des Melancholikers; eingehüllt in dieses Kleid über den Kleidern, das ihn zunehmend von der Aussenwelt isoliert, verliert er sich am Ende im Schnee. Von der eigenen Wärme allein, die er im Mantel zu speichern versucht, kann Stolz nicht leben. Dass Nizon sich hier an Robert Walser inspiriert hat, wird in seinen Frankfurter Vorlesungen «*Am Schreiben gehen*»² in der Metaphorik des Mantels expliziert: «*Wie einen Mantel*», als Hülle des Ichs, hat sich Nizon Robert Walser zu eigen gemacht, sein eigenes Überleben als Schriftsteller vorweggenommen in dieser fremden Rolle. Ein Mantel der Rede, der das Verschwiegene, die Gefahr des Verstummens, wärmend einhüllt.

Seit «*Stolz*» hat sich der Mantel ver-

wandelt. Aus dem archaischen Schutz gegen die Witterung, dem Ersatz-Haus, wird im urbanen Kontext ein Schutz gegen die Über-Zivilisation. In der Grossstadt hält der Mantel die Massen vom Leib. Er signalisiert Unberührbarkeit, er markiert den distanzierten Beobachter, der sich in seinem Mantel verschanzt. In solchen Mänteln, fast bodenlang und hochgeschlossen, stellt sich Nizon selbst auf den Fotografien des Bandes «*Am Schreiben gehen*» in die Pariser Stadtlandschaft, und nur die äussere Kühle lässt auf die innere Wärme schliessen. Dies ist der Preis jener Urbanität, die Nizon in der Schweizer Enge vermisst und in Paris gefunden hat: In der Weite der Stadt lässt sich nicht überleben ohne Schutzmantel gegen die andringende Reizüberflutung. Darum erscheint Paul Nizons Poetenmantel von aussen als ein Mantel des Schweigens, zugeknöpft.

In seinen Pariser Texten hat Nizon diesen Mantel aber immer wieder aufgeschlagen. In «*Das Jahr der Liebe*»³ trägt der Ich-Erzähler ganz wörtlich

seine abgetragene Jacke zu einer Schneiderin, die ihm vorschlägt, die Jacke nicht auszubessern, sondern zu wenden — «*die Innenseite ist noch ganz heil*». Die Reaktion des Erzählers: «*Auch darüber könnte ich schreiben.*» Aus dem Stoff dieser Innenseite, die freilich nicht immer so heil ist, sind Nizons Erzählungen geschnitten. Er ist das wärmende Futter privater, körpernaher Erfahrung, die Rückseite jener imprägnierten Aussenseite, von der der Regen abperlt. Dieser doppelseitige Mantel ist der Mantel des Flaneurs, wie ihn Walter Benjamin in seinen Pariser «*Passagen*» skizziert hat: Der Flaneur wickelt sich in das graue Tuch der Langeweile, «*das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist*»⁴. Dies ist der wild gemusterte Stoff der Träume und der Erinnerungen, auf der Körperseite des grauen Alltags. Hier sind sie eingenäht, die persönlichsten Wünsche, als Notgroschen für den Augenblick, wo man sich zu verlieren droht.

Diese Innenseite seines Poetenmantels schlägt Nizon in all seinen der Grossstadt abgetrotzten Texten auf. Aber noch nie war dieses Mantelfutter so leicht, so farbig und luftig wie in seinem neuen Prosaband «*Im Bauch des Wals*»⁵. «*Caprichos*» nennt Nizon im Untertitel die fünf Teile dieses Bandes, damit auf die spielerische Leichtigkeit hinweisend, mit der hier Melodie, Schrittmass und Takt überraschend wechseln. Die Leichtigkeit der Textur erlaubt das rasche Umschlagen. So springt der Text von den Beobachtungen des Flaneurs in den Pariser Strassen immer wieder in die Innenwelt seiner privatesten Träume und Erinnerungen, wendet diese nach aussen als farbige Signale einer trotz allem bewahrten inneren Wärme. Traum-

und Alptraumgestalten, etwa ein letzter, vergessener Soldat in der mongolischen Wüste, stehen gegen das Leben in den Pariser Bistros, dieses gegen die verlorenen Gärten der Kindheit. Im harten Kontrast zur lebendigen, sinnlichen Präsenz der Frauen steht die Erinnerung an die Mutter, die in «*statuarischer Starre*» im Altersheim verdämmert. Hier ist der Stoff rau, hart anzufassen.

Ebenso unvermittelt wie das Geschehene wechselt die Perspektive: Einmal ist es ein «*Tasten Staunen Benennen*», mit dem der Erzähler mit kindlicher Frische das Alphabet der Wirklichkeit buchstabieren lernt. Dann wieder spricht der Text mit dem Brustton der Erfahrung, als hätte er schon alle Liebesnächte mit dem Leben hinter sich. Doch jede Formulierung des Glücks, die vorgibt, beim Glück schon angekommen zu sein, wird vom Text sofort wieder dementiert. Lakonisch unterbricht ein Freund den Ich-Erzähler, als dieser sich in eine Eloge der Weiblichkeit hineinsteigert: «*Schön wär's, sagte mein Freund und rief: Kellner zahlen.*» Mit der gleichen Wirkung wird immer wieder der Schreibvorgang thematisiert: Wo dem Erzähler allzu gültige Wendungen glücken, fügt er sofort ein «*notierte ich*» hinzu, das dem Text den Status des Provisorischen, des bloss Abgelegten zurückgibt. Das Papier, auf dem Nizon das «*Capricho*» des Lebens einfängt, muss leicht und luftig bleiben, Notizpapier, fliegende Blätter. Allein die kapriziöse Leichtigkeit der Darstellung hält das Dargestellte am Leben — dieses poetische Grundrezept Robert Walsers, des «*heiligen Robert, Schutzpatron der Mansardenpoeten*», wie er hier heisst, hat Nizon sich in diesem Prosaband auf den eigenen Leib geschnitten.

Vielleicht wirkt Nizons Darstellungsweise deshalb so bestechend schwerelos, weil sie das ganze Gewicht der Verhältnisse auf die Schultern einer im Text dargestellten Figur überwältigt hat: die rätselhafte Zentralfigur des Textes, den «Marschierer». Zunächst scheint er ein blosser Clochard unter vielen: «*Da ist ein merkwürdiger Clochard in meinem Viertel, er trägt einen Tornister und marschiert. Zwei dicke graue Mäntel trägt er übereinander, beide recht ordentlich, der untere etwas länger als der darübergezogene, sie sind seine Wohnung.*» Doch anders als die anderen Clochards hängt er nicht in den Pariser Strassen herum. Er marschiert. Er hat, wie der Ich-Erzähler vermutet, «*Angst vor dem Ankommen*». Immer stärker wird die faszinierte Identifikation des Erzählers mit dieser Figur: der Marschierer im Doppelmantel ist ein Doppelgänger des Erzählers. Er kann sich ihn nur vom Leib halten, indem er ihm eine Biographie zu erfinden beginnt. Unschwer ist zu erkennen, dass der Erzähler dieser Figur die traurige, melancholische Variante seiner eigenen Geschichte andichtet: ein Ausbruch aus der Normalität der Provinz, der in der Metropole versandet. Diese Geschichte, die seine eigene sein könnte, hängt der Erzähler seiner Figur an. Buchstäblich: er stopft sie ihm in den Tornister, um den «*Rucksack*» seiner eigenen Vergangenheit «*ein für allemal abwerfen, aus der Welt schaffen zu können*». Und er hängt dem Marschierer seine eigene Melancholie als zweiten grauen Mantel um.

Im Doppelmantel des Marschierers steckt so nicht nur ein Doppelgänger des Erzählers, sondern auch eine Grundfigur von Nizons Erzählkunst: Die entlastende, befreiende Wirkung des Schreibens. Aus dem Ballast der

eigenen Biographie wird in raffinierter Umverteilung der Gewichte ein befreiter Text. Nur konsequent, dass sich der Marschierer, diese Figur von Nizons Kunst, immer stärker als Kunstfigur zeigt. Der Erzähler möchte diese Figur, nachdem er sich durch sie befreit hat, aus seiner Erzählung loswerden. Den Marschierer als Denkmalfigur stillzulegen, gelingt aber nicht. Der Erzähler muss seine Figur laufen lassen, auf und davon. Auch er selbst erhebt sich in den letzten Sätzen vom Kneipentisch, zahlt und «*geht*». Das letzte Wort ist Bewegung. Doch nach diesem Ende des Textes tauchen beide, der Erzähler und seine Figur, vereint nochmals auf: Im Bild einer Plastik von Alberto Giacometti auf der letzten Seite des Textes. Eine Kunstfigur, ausgedünnt bis auf ihre grossen Füsse, in denen sich ihr Gewicht sammelt. Ein Bild jener Dialektik aus Stillstand und Bewegung, aus Schwerkraft und Befreiung, die Nizons Text in Gang setzt und in Gang hält, über sein Ende hinaus.

Um sich trägt Giacomettis Figur einen Mantel aus Nichts. Der Traum eines Poetenmantels. Paul Nizon ist ihm, wie um das Gewicht seines sechzigsten Geburtstages vergessen zu lassen, mit seinem Buch näher gekommen. Es ist Kunst: jene leichte Sache, die so schwer zu machen ist.

Peter Utz

¹ Paul Nizon: *Stolz*. Roman. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1975. — ² *Am Schreiben gehen*. Frankfurter Vorlesungen. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1985. —

³ *Das Jahr der Liebe*. Roman. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1981. — ⁴ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Hrsg. v. R. Tiedemann. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1982, Bd. 2, S. 1054. — ⁵ Paul Nizon: *Im Bauch des Wals*. Caprichos. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1989.

Der Mann — das andere Geschlecht!

Entwurf einer dissidenten Kulturtheorie

«Seit den frühesten Anfängen der Kultur hat die Menschen nichts so sehr beschäftigt wie die Frage nach Geburt und Tod.»

1.

An feministischen Büchern herrscht gegenwärtig gewiss nicht Mangel; das Thema Frau hat nun schon seit Jahren Konjunktur wie kaum ein anderes. Das gilt auch für den zumeist kritischen, manchmal auch leicht nostalgischen Rückblick in die Vergangenheit; das Matriarchat (oder was man sich darunter vorstellt) ist geradezu ein Modethema geworden. Da kann sich Übersättigung einstellen; dies um so mehr, als der publizistische Eifer oft wie ein unruhiges und wirkungsloses Feuerwerk anmutet, veranstaltet über der trägen Masse Realität, die sich nur an den Rändern langsam verändert.

Und dann kommt ein Buch, kommt trotz seinen 500 Seiten auf leisen Sohlen und eher unauffällig, unter einem ganz und gar nicht reisserischen Titel, geschrieben in einem ganz und gar nicht plakativen Stil — und wischt Bedenken, Ermüdung, drohende Resignation einfach beiseite. Durch nichts anderes als durch Qualität, Differenziertheit und jenen Rest Zukunftshoffnung, ohne den man nicht leben mag. Die Überraschung ist um so grösser, als die Autorin bislang publizistisch eine Unbekannte war. In Deutschland geboren, aufgewachsen und ausgebildet (mit Studium der Philosophie und Psychologie im Nachkriegsmünchen), seit dreissig Jahren in der Schweiz verheiratet und tätig vor

allem als Psychotherapeutin, tritt sie erst jetzt an die Öffentlichkeit mit einem ersten und zugleich einem souveränen Werk, der Summe reicher Kenntnisse, breiter Lektüre — und ohne Zweifel auch eines aufmerksamen und nachdenklichen Lebens.

Und das also ist das Buch: *Carola Meier-Seethaler, «Ursprünge und Befreiungen. Eine dissidente Kulturtheorie»*.¹ Der Titel ist offen und genau zugleich. Gefragt wird nach den Ursprüngen des Menschen, der Spannungen zwischen Mann und Frau, die man im Schlagwort «Geschlechterkampf» zusammenfasst; gefragt wird nach der Möglichkeit von Befreiungen aus einem mörderischen und selbstmörderischen Prozess. Nicht thematisch, wohl aber in der Grundhaltung und Denkrichtung fühlt man sich an Erich Fromms Standardwerk *«Anatomie der menschlichen Destruktivität»* erinnert. Das heisst: *«Ursprünge und Befreiungen»*, geschrieben aus feministischen Ansätzen, ist nicht einfach ein Frauenbuch; das Thema ist — so gut wie, beispielsweise, bei Fromm — der Mensch in seiner Ganzheit; nur dass der weibliche Part dieser Ganzheit — von weiblichem Standort — heller beleuchtet wird. Mit Grund also verspricht der Untertitel eine *«dissidente»* und nicht eine feministische Kulturtheorie; das zweite ist im ersten eingeschlossen, aber damit nicht identisch.

Die Besprechung eines so umfassenden Werkes ist kein leichtes Unternehmen; macht man sich daran, fallen Zweifel wie Felsbrocken in den Weg. Wer soll und kann ein solches Buch beurteilen, in der ganzen Fülle der Aspekte aus der Archäologie, Ethnologie, Psychologie, Soziologie? Die Forderungen unserer heutigen, streng spezialisierten Wissenschaft haben wir längst internalisiert; sie sitzen in den Knochen, strömen Unsicherheit und Lähmung aus. Selbstvertrauen dagegen gewinnt man aus dem Buch selber. Im letzten Abschnitt wünscht sich die Autorin geradezu einen «*Streik der Laien*» gegen die Experten, vor allem gegen den «*Imperialismus der Naturwissenschaften und ihr Bündnis mit den Vertretern der Wirtschaft und der Politik*»! Sie selber wagt es, mit ihrem Buch die Barrieren des Spezialistentums zu überspringen, nicht als Laie, eher als Privatgelehrte, in einer Zeit, da es Privatgelehrte nicht mehr gibt. Nicht dass sie dabei die Schulung und Erfahrung ihres eigenen Fachgebietes aufgabe: der Blick der geschulten und erfahrenen Psychologin bestimmt das Buch stärker als man anfangs merkt; eine intuitive (was nicht heisst: unreflektierte) Wahrnehmung dringt unauffällig unter die Oberfläche, macht Verborgenes und Verdrängtes sichtbar und wird gerade dort unerwartet fruchtbar, wo es um geschichtliche und vor allem vorgeschichtliche Zustände geht.

2.

In vier voneinander unabhängigen und doch aufeinander bezogenen Teilen (*Die matrizenrische Frühzeit/Die matrizenrischen Hochkulturen/Die Konstituierung des Patriarchats/Befreiung zur Partnerschaft*) führt das Buch

aus der vorgeschichtlichen Frühzeit in die Gegenwart. Dass zwei dieser vier Teile matrizenrischen Gesellschaftsformen gewidmet sind, zeigt die Bedeutung, welche die Autorin ihnen auch zum Verständnis der Gegenwart beimisst. Sie sind gleichsam der dunkle, sorgfältig verschwiegene Grund, auf dem wir auch heute leben und der, will man den Menschen als Ganzes verstehen, bewusst und erfahrbar gemacht werden muss.

«*Seit den frühesten Anfängen der Kultur hat die Menschen nichts so beschäftigt wie die Frage nach Geburt und Tod*»: der Satz — er steht auf den ersten Seiten des Buches — gibt dem Ganzen einen Rahmen, umreißt die *conditio humana*, auf die der «primitive» Mensch antwortet mit seinen Symbolen und seinem Verhalten — so gut wie der heutige, auch wenn der letztere sich dessen gar nicht bewusst ist. Von dieser Prämisse her muss es unmittelbar einleuchten, dass in der Frühzeit der Frau als der Gebärenden und damit Lebensspenderin besondere Bedeutung zugemessen, eine unmittelbare Nähe zum Numinosen zugestanden wurde. Die Vorstellung einer «*Grossen Göttin*», dokumentiert in unzähligen weiblichen Götterbildern, die fast durchgängig matrilineare Sippenstruktur, das weibliche Priesteramt, das Fehlen von Kriegswerkzeugen und folglich kriegerischen Auseinandersetzungen —, das alles sind Merkmale einer Ordnung, welche die Autorin mit Erich Fromm «*matrizenrisch*» nennt. Dies letzte unter Verzicht auf den gängigeren Begriff «*Matriarchat*», um deutlich zu machen, dass es in der Frühzeit andere Formen der Autorität gab als die heutige, männlich geprägte Macht: ein Hinweis, der hilfreich sein kann, wenn der — fast durchwegs schwierige,

heikle — Umgang der Frauen mit der Macht diskutiert wird.

Die Autorin kann sich dabei auf die umfangreichen Ergebnisse der Matriarchatsforschung seit Bachofen stützen, insistiert allerdings darauf, dass die matrizenrischen Gesellschaftsformen keineswegs Produkt eines unbewussten Zustandes des Menschen waren, der mit der Bewusstwerdung abgelöst werden musste, sondern dass es sich um ein Bewusstsein eigener Art handelt, das sich in Symbolen ebenso überzeugend formulierte wie das heutige in Begriffen. *«Die Trauer des Menschen, die sakrale Bestattung und Beweinung der Toten stellen ebenso markante Bewusstseinsakte dar wie die spätere begriffliche Unterscheidung zwischen toter und lebender Natur. Es entspricht nur unserem rationalistischen Vorurteil, zu meinen, nur diejenigen erwachten zu selbstbewussten Subjekten, die sich, in Begriffen denkend, über das Objekt erheben.»* Solche Sätze sind bezeichnend für den Geist, in dem das Buch geschrieben ist; nicht zufällig stützt sich die Autorin in ihrer Argumentation zu Beginn stark auf Bildwerke, die im Sinne von Beispielen im Anhang beigelegt sind; es geht ihr offensichtlich nicht nur um Begriffe und Definitionen, sondern um Anschauung und Differenzierung, um die konkrete Erfahrung einer vergangenen, aber deswegen nicht unwichtigen Kulturstufe.

3.

Dass die Männer sich in einer matrizenrischen Kultur als *«Bürger zweiter Klasse»* vorkommen konnten (auch wenn sich keine Zeichen ihrer Unterdrückung fanden), das kann man nicht schlüssig beweisen und nicht mit Händen greifen; aber man kann es vermu-

ten und die Vermutung als wahrscheinlich belegen. Diese begründete Annahme ist die Voraussetzung der These, die dem Buch zugrundeliegt: Der Mann habe auf seine Frustration reagiert, indem er sich selbst zum Subjekt der Geschichte machte, sich in Gegensatz zur Frau und zugleich zu der ihr verbundenen, ihr verwandten Natur setzte; ein historischer Geschlechterkampf sei die Ursache für jenen immensen Paradigmawechsel, wie ihn der Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat darstellt. Dass dieser Wechsel unter langwierigen und schweren Auseinandersetzungen verlief, das bezeugen unter anderem die grossen Dramen des Sophokles; der Sieg des Mannes war umfassend, seine Vormachtstellung blieb bis in die letzten Jahre unangetastet.

«Immer der erste zu sein und vorzustreben den andern» — der Vers von Homer ist eine Art Leitmotiv eines (damals) neuen Denkens, einer neuen Gesellschaftsform; die darin beschriebene, geforderte Haltung ist die Grundlage für Effizienz, Erfolg, für Höchstleistungen auf dem Gebiet der Wissenschaften und Künste, schliesslich der Technik — und zugleich Ursache einer historischen Fehlentwicklung, welche die Autorin aus ihrer therapeutischen Erfahrung heraus mit Recht *«neurotisch»* nennt: wobei Höchstleistung und Fehlentwicklung auf eine verhängnisvolle Weise zusammengehen.

In bewusster Zuspitzung könnte man sagen, der Mann werde hier als das *«zweite»* oder *«andere»* Geschlecht dargestellt — eine provozierende, vielleicht nicht bewusste Umkehrung der Grundthese von Simone de Beauvoirs berühmtem Buch, in dem die Frau dies *«andere Geschlecht»* ist: definiert vom

Mann und gemessen an ihm. Der Hinweis und der Vergleich mit dem Klassiker der Frauenbewegung kann durchaus sinnvoll werden, wenn man Grundvorstellungen und Zukunftsentwürfe der beiden Autorinnen vergleicht. Stärker denn je fällt im Rückblick auf, wie rückhaltlos Simone de Beauvoir traditionell männliche Werte vertritt. Das autonome Subjekt ist für sie ein unbezweifeltes Wert, die damit verbundene Entfremdung, das Herausfallen aus dem Lebenszusammenhang, keine Gefahr; das Mütterliche, das am ehesten in den Lebenszusammenhang zurückführen könnte, wird als Behinderung erfahren und dargestellt. Was damals ausgeschlossen wurde, das holen heutige Feministinnen, unter ihnen Carola Meier-Seethaler, ins Menschenbild und in den Zukunftsentwurf zurück: Errungenschaften der Frau, Eigenschaften, die ihr zugeschrieben werden, sollen, aus der Gefangenschaft des privaten Kreises gelöst, im Ganzen der Gesellschaft fruchtbar werden. Dieser Gegensatz hat seinen Grund nicht nur in individuellen Unterschieden, sondern vor allem in der Veränderung der Zeit, in der die Fehlentwicklung des Patriarchats zur Selbstzerstörung pervertiert. Wenn namhafte Juristen heute ein *«Recht künftiger Generationen»* und ein *«Recht der Natur»* für nötig halten (Carola Meier-Seethaler weist darauf hin), zeigt das eindrücklich, dass das autonome Subjekt aus dem Lebenszusammenhang gefallen ist.

4.

Der Zukunftsentwurf, der das Buch in seinem letzten Teil abschliesst, ist ohne die eingehende und detaillierte Darstellung matrizenrischer Kulturen nicht denkbar. Es wird auch immer

wieder darauf Bezug genommen, aber nicht etwa in Hinblick auf eine Rückkehr; ein solcher Vorschlag wäre ja Spielerei oder Illusion. Auch das Wiederbeleben alter Mythen, heute modisch, wird nicht als Ausweg vorgeschlagen; es geht um anderes, Wichtigeres: um den Wiedergewinn des Lebenszusammenhangs, aber aus heutigen Prämissen.

«Reziproke Partnerschaft» heisst das Stichwort, unter das eine wünschbare künftige Entwicklung gestellt wird. Ein einfacher, und ein vielseitig anwendbarer Begriff, der nicht nur für die individuelle Beziehung zwischen Mann und Frau Geltung hat. Gemeint ist eine Verwandlung der Gesellschaft von innen her und in allen Bereichen, ansetzend bei einer Selbstkorrektur beider Geschlechter, durch die erstarrtes Rollenverhalten, verfestigte Fehlentwicklungen aufgebrochen werden.

Dass damit alle Bereiche tangiert werden, die äussere wie die innere Wirklichkeit, lässt sich wohl am schönsten am Arbeitsbegriff zeigen, dem mit Grund in der geschichtlichen Entwicklung eine zentrale Bedeutung beigemessen wird. Dass er sich im Patriarchat grundlegend änderte, spiegelt die Entwicklung an einer zentralen menschlichen Erfahrung. Die *«schiere Arbeit»* (Hannah Arendt), mit der der Mensch der Frühzeit sein Überleben sicherte, erhielt das Odium des Verächtlichen; sie wurde Frauen, Sklaven, Fremdarbeitern, generell den niederen Schichten zugeschoben, schliesslich so weit wie möglich der Maschine; die *«Mühsal des täglichen Lebens»* verlor ihre Würde. Was jetzt zählte, war die prestigeträchtige Leistung, die Arbeit mit einem *«seelischen Mehrwert»*, mit einem abenteuerlichen *«thrill»*. Dass breite Schichten stets von diesem aben-

teuerlichen Thrill und vom Erfolgserlebnis ausgeschlossen blieben und bleiben, versteht sich dabei von selbst. Dass aber heute *nur* die Lohnarbeit wirtschaftlich zählt, Haus- und Beziehungsarbeit zwar gelobt, aber nicht einberechnet und nicht ernst genommen wird, das darf man wohl als Ergebnis der langen Dominanz prestigeträchtiger Arbeit ansehen und als Folge der entsprechenden Entfremdung von der Subsistenzarbeit der Frühzeit. Beides, die Arbeit im öffentlichen und privaten Bereich, wieder in einem neuen und erweiterten Arbeitsbegriff zusammenzuführen, das würde auch einen Schritt zu einem neuen Kulturbegriff beinhalten, in dem die alte Bedeutung des Wortes *colere* (= das Land bebauen — und im Bebauen auch pflegen) wieder lebendig werden könnte. Eine *«reziproke Partnerschaft»* — aber jetzt mit der Natur, wie sie auch ein *«Recht der Natur»* sichern kann, — wäre darin eigentlich schon vorgegeben, und damit, vom heutigen Zustand aus gesehen, eine rettende Revolution.

5.

Beibt zu ergänzen: *«Ursprünge und Befreiungen»* ist ein dissidentes Buch nicht nur nach seinen Inhalten und in seiner Denkart, sondern auch in Form und Methode. Nach äusserem Umfang und vor allem in der Tragweite des Unternehmens ein höchst anspruchsvolles Werk, respektvoll, was Breite und Differenziertheit des Wissens angeht — bleibt es doch unpräntiös im Tonfall, ohne *«Fachjargon und die oft unnötig komplizierte Terminologie»*, die, so die Autorin selber, in der heutigen Wissenschaft *«die soziale Schranke des mittelalterlichen Lateins»* ersetzen. Das heisst: sie zieht aus ihrer eigenen Kritik

am Wissenschaftsbetrieb die nötigen Konsequenzen, aber ohne dass man bei jedem Schritt bereits das Programm merkt. Ihre Kulturtheorie entwickelt sie nicht, wie üblich, aus der kritischen Auseinandersetzung mit anderen Theorien (Begriffsklärungen und Definitionen sind äusserst sparsam gesetzt), sondern in einer beeindruckend differenzierten, kritischen Sichtung des konkreten Materials. Nicht ein neuer Matriarchatsbegriff ist das Ergebnis des Buches, sondern ein breites, reichgefächertes anschauliches Bild dieser Kulturen.

Auch dies entspricht dem neuen Kulturbegriff, den die Autorin weniger definiert, als aus dem ganzen Gedankengang herauswachsen lässt. Bestimmend dabei ist (neben der Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes) die Forderung nach einer Erneuerung der Wissenschaft und des geistigen Lebens überhaupt: im Durchbrechen der Schranken der Spezialisierung — und vor allem durch die *«Rückgewinnung der emotionalen Dimension für unser geistiges Bewusstsein»*. Man möchte diesen Satz vielfach hervorheben; er ist wohl insgeheim das Zentrum des Buches, sicher für die Autorin ein Impuls zu einer so immensen Arbeit. Unnötig zu betonen, dass damit gerade *nicht* ein Salto mortale in unreflektierte Emotionalität intendiert ist. Gestützt auf die *«Theorie der Gefühle»* von Agnes Heller, vertritt Carola Meier-Seethaler die Auffassung (die so selbstverständlich scheint und es doch nicht ist!), dass Gefühl und Verstand nicht Gegensätze seien, sondern sich in unserer ganzen Entwicklung gegenseitig bedingen. In den Worten von Agnes Heller: *«Nicht die Kognition steht der Emotion gegenüber, sondern die höheren Formen der Emotion und*

Kognition bedingen einander.» Solche Gedanken sind nicht identisch mit feministischen Postulaten, davon freilich nicht zu trennen. Sie machen zu einem nicht geringen Teil die ungewöhnliche Qualität des Buches aus, das ich abschliessend nicht nur den ohnehin interessierten Leserinnen, sondern

gerade auch Lesern, die feministischen Thesen skeptisch gegenüberstehen, vorbehaltlos empfehlen möchte.

Elsbeth Pulver

¹ Carola Meier-Seethaler, *Ursprünge und Befreiungen. Eine dissidente Kulturtheorie*. Arche, Zürich 1988.

Reden und Schweigen

Neue Erzählungen

«*Liebe wandert mit zwei Worten gläubig über Meer und Land.*» Zwei Wörter nur, «*London*» und «*Gilbert*», leiten des Emirs Töchterlein zum Geliebten. C. F. Meyer führt die Sarazenin ans Ziel ihrer Reise; hier endet das Gedicht. Ob und auf welcher Ebene die Orientalin und der englische Pilger zueinanderfinden, wissen wir nicht. Wolfgang Mildenerberger könnte die Ballade weiterschreiben; er würde sie vermutlich tragisch enden lassen. In seinen vier Erzählungen im Band «*Flucht zum reinen Wasser*» ist die Liebe von Anfang an zum Scheitern bestimmt — Trennung oder Tod¹. Die Titelgeschichte hält zwar fest, dass «*der älteste, schlichteste, hoffnungsvollste Satz der Menschheit*» bloss aus drei Wörtern bestehe, nämlich: «*ich liebe dich*», «*I love you*» und kreolisch «*Mwé emé 'u*». Das Sätzchen verspricht, aber bietet keine Gewähr für eine dauerhafte Bindung. In zwei, drei Wörtern drücken sich Hoffnung und Leidenschaft aus. Was verhindert die Erfüllung? Die Unfreiheit des Menschen. Diese Antwort steckt in Mildenerbergers

bilderreichen, raffiniert komponierten Erzählungen.

Jede seiner Figuren ist mit Stricken gebunden, deren sie sich entweder gar nicht bewusst ist oder die sie nicht zu lösen imstande ist. Jede ist gleichsam dazu verdammt, nur eine Sprache zu sprechen. Die Sprache ist die Chiffre für Kommunikation. «*Ohne Worte*», wie es der Titel ankündigt, allein mit der Sprache des Herzens, vermögen sich das schöne Hindumädchen und der Jüngling aus Frankreich ihre zarten Gefühle mitzuteilen. Die Schranke der unterschiedlichen Herkunft werden sie nie überwinden. Die Liebe erscheint wie ein stilles Leuchten zwischen den beiden jungen Menschen. Im Hintergrund stehen, gleich dunklen Wänden, zwei einander fremde Kulturen. Einerseits Würde und Armut eines asiatischen Volkes und andererseits protziges Europäertum. Unvereinbare Gegensätze würgen die feinen Kontakte, kaum sind sie entstanden, ab; die vergleichsweise groben, die geschäftlichen, die politischen sind immer möglich.

Die Kluft zwischen Abendländischem und Exotischem bildet den Rahmen von drei der vier Geschichten. Der Westler sucht sein Vergnügen oder seine Heilung in der Ferne. Seine Ankunft im fremden Land richtet direkt oder indirekt Verstörung an. In *«Flucht zum reinen Wasser»* wird, in einem Touristenzentrum, der Kreolenjüngling durch tragische Verstrickung zum Mörder. Dem verhängnisvollen Schuldigwerden folgt der freiwillige Tod. Nicht eigentlich das Sühneverlangen treibt ihn in den Tod, sondern die reine erste Liebe, die ihn und sein Mädchen bindet. Durch einen Sprung in den *«Devil's Shute»* bewahren sie ihre Liebe vor Zerstörung in der gewöhnlichen Lebenswirklichkeit. Die beiden reden denn auch nicht von des Teufels Rutschbahn, sondern von *«Angel's Shute»*, denn dort sei das Wasser rein wie im Paradies.

Unter dem Titel *«Im Tal der Seele»* wird auf subtilste Art das homoerotische Erlebnis eines Europäers auf Sri Lanka geschildert. Auf dieser *«Insel der Schönheit — dem strahlenden Land»* lüftet sich der *«rattenpelzfarbene Schleier der Depression»*. Fitz-Gibbons, Professor für Komparatistik, hat im Lande seiner Herkunft, im *«sturmumtobten Eiland im Nordmeer»* mit *«Krampf und Selbstqual»* die Frauenliebe gesucht und hat geheiratet — zum Verhängnis beider Partner. Rajagopal, der schöne Knabe, *«Eros mit den schwarzen Pupillen und dem blitzenden Augenweiss»*, lehrt ihn, dass Sinnenlust wertfrei ist wie Hunger und Durst. Das Glück ist nur augenblickshaft. Es fehlt die Brücke von der Insel im Südmeer zur Insel im Nordmeer, das Anderssein hebt sich nicht auf. Doch der einzige glückliche Augenblick gibt die Gewissheit, dass die Liebe nicht eingestaltig

ist, *«sondern in mannigfachen Abarten einherwandelt und dass jede dieser Abarten gut ist.»*

Eine Abart jedoch ist nicht gut. Davon handelt die erste Geschichte: *«Der eisgraue Loipenwolf»*. Nicht Kontinente und Meere, nicht schuldlose Verstrickung oder soziale Barriere verunmöglichen eine dauernde Bindung. Zwei Menschen derselben Sprachgemeinschaft und Herkunft können nicht miteinander reden. Verzweifelt sucht der Gatte die Gattin zu erreichen; er ruft sie *«Amore»*. Eiskalt bleibt die Frau. Der alte Mann, *«der eisgraue Loipenwolf»*, vertraut dem stabreimenden Slogan *«Langläufer leben länger»* und rennt sich, um den Ehrgeiz seiner Ehefrauen zu befriedigen und sich damit ihre Liebe zu ergattern, das Herz aus dem Leibe. Sein Tod ist ein Hohn auf die zitierten Shakespeare-Verse: *«Der Liebe leichte Schwingen tragen mich. Kein steinern Bollwerk kann der Liebe wehren, und Liebe wagt, was irgend Liebe kann.»*

Mildenberger wählt internationale Schauplätze; seine Menschen sind wie ihre Sprache vergleichlich und unvergleichlich. Epochenüberblickend flicht er Zitate ein von Plato, von Shakespeare; auch die Zeiten sind vergleichlich und unvergleichlich. Seine Geschichten liegen in einem weitgespannten Beziehungsnetz ohne verlässliche, sichernde Knoten.

Sicheren Grund entbehrt auch die aktuelle Wirklichkeit, die Eva Zeller in der *«Heidelberger Novelle»* zeichnet². Sie spöttelt: *«Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde und das Heidelberger Schloss.»* In der sauberen, vielbesungenen Neckarstadt mit ihren redlichen, tüchtigen Bürgern geschieht viel Merkwürdiges. Alles und jeder ist zwar an seinem Ort. Die Komposition der

Novelle beschränkt sich auf einen überblickbaren Schauplatz und auf wenig Figuren. Es gibt drei Hauptfiguren: die Tante, der Onkel, die Nichte; oder mit andern Worten: die Biedere, der Abgeklärte, die Terroristin. Dass Regine, die Nichte, zur Terroristengruppe gehört, wird freilich erst auf den letzten Seiten aufgedeckt. Der überraschende Novellenschluss, nämlich ein Anschlag mitten in Heidelberg auf einen amerikanischen Colonel oder General, schwelt jedoch achtzig Seiten lang unter der blanken Oberfläche. Jeder Aussage über die schöne, friedliche Gegenwart, über die grossartige Vergangenheit haftet etwas Verdächtiges, Bedrohliches an. Schon nach den ersten Seiten sucht der Leser nach Zeichen, die ihm das unheimliche Gefühl erklären.

Regine, die Studentin, sitzt stundenlang am Fenster mit dem *bellum civile* auf den Knien; da hält sie Ausschau auf die Stadt mit einem Feldstecher. Zwischendurch häkelt sie. Seltsam dieses Mädchen. Sätze wie: «*Ein Starfighter schießt über das Schloss. Zwei Starfighter. Drei.*» erschienen erst rätselhaft, wenn im folgenden steht: «*Ein gelbbrauner Totengräber an einem Halm lässt sich mit einem Plumps auf die Erde fallen und stellt sich tot.*» Und wie ein Fanal wird zitiert: «*Wetzt die langen Messer/auf dem Bürgersteig/lasst die Messer flutzschen/Blut muss fliessen knüppelhageldick . . .*» Jahrzehntlang hat der Onkel nicht mehr an das Lied gedacht; bruchstückweise fallen ihm die Verse ein, als er auf verschiedenen grossen Bildschirmen in einem Schaufenster das Attentat auf den Papst verfolgt. Tyrannenmörder habe es schon immer gegeben und stets hätten sie ihre Auftritte auf grosser Bühne gehabt, kommentiert er nachträglich. Geschichte hält er für die aller-

undurchsichtigste Angelegenheit der Welt, den Wahnsinn schlechthin. Regine dagegen behauptet: «*Geschichte ist herstellbar.*»

Onkel und Tante verstehen ihre Grossnichte nicht, und Eltern und Geschwister, die nur am Rande erwähnt werden, verstehen Regine auch nicht. Das Mädchen fühlt sich einsam, daher sein rest- und rastloses Aufbegehren gegen alle und alles. In Mildenbergers Erzählungen ist die gemeinsame Liebe nicht lebensfähig. Eva Zeller schreibt von der unerwiderten Liebe, die in den Zerstörungstrieb pervertiert. «*Man hätte mehr mit diesem Kind reden müssen*», Sätze dieser Art wiederholen sich; es sind folgenlose Zwischenbemerkungen. Nicht nur die Liebe, auch das schlichte Einanderverstehen-Wollen fehlt. Das «*Kind*» wird zur Attentatshelferin. Tante, Onkel, die Umwelt sind perplex. Ein in der Terroristenszene geschulter Beamter erklärt den Fall, Regine ist für ihn kein Rätsel, denn «*es gibt in der jüngeren Generation auffällig viele Täter und Täterinnen, die keineswegs aus politischen Motiven handeln, das sind solche, die nur ihr privates Elend politisieren.*»

Die «*Heidelberger Novelle*» ist ein kunstreiches und spannungsvolles Gefüge von Aktualität und einem tragischen Einzelschicksal. Eva Zeller und Wolfgang Mildenberger erreichen dasselbe gestalterische Niveau. Hilde Zieglers Skizzen eignen sich bezüglich literarischer Qualität nicht zum Vergleich³. Die kurzen Prosatexte, eine Mischung aus Hochdeutsch und badiischem Dialekt, sind das, was man gemeinhin mit «*Aus Kindermund*» betitelt. Ein Beispiel: «*Meine Mutter seufzt. Frau Frank sagt: nämme Sie's nit so schwer. Jede Daag e Bibelwort. Am Morge Moses und z'obe Lukas, no isch*

me putzt un gstrieglet.» Noch ein weiteres: *«Warum brüllt Frau Bichler Frau Kirkowski so an? Warum sagt sie Flüchtlingspack? Frau Kirkowski hat ja nur gefragt, ob sie von einem der vielen Apfelbäume ein paar Äpfel pflücken darf.»*

«198 *Erinnerungen eines Kindes*» versammelt die Autorin unter dem Satz (er stammt aus einer grotesken Episode): *«Während der Verlobung wirft einer einen Hering an die Decke.»* Beim Durchblättern des Bändchens ergibt sich allmählich ein lockerer erzählerischer Zusammenhang. In zwei, drei Sätzen wird einmal Angedeutetes wieder aufgenommen. Man erinnert sich: *«Meine Mutter weint. Sie sagt: die beschte Männer sinn im Chrieg bliebe, un die gröschte Vögel sinn wieder heim cho.»* Hilde Ziegler, sie ist von Beruf Schauspielerin, schlüpft in die Rolle des kleinen und langsam heranwachsenden Mädchens und berichtet aus seinem Munde Besinnliches und Heiteres aus der Kriegs- und Nachkriegszeit im Elsass.

Alle drei Bücher handeln von der Schwierigkeit, miteinander reden zu können. Das grösste Glück auf Erden sei wenigen beschieden, denn es sei mit der Liebe verbunden, meint Miltenberger. Er bescheidet sich und spricht vom grossen Segen auf Erden, und das heisst: *«frei sein von jeglicher Depression.»* Eva Zeller würde wohl weiterfahren und sagen, der grosse Segen sei frei und bereit sein für den andern. Sie vielleicht hätte Vertrauen in eine lebenslange Liebe zwischen Gilbert Beckett und der Sarazenin.

Elise Guignard

¹ Wolfgang Miltenberger: *Flucht zum reinen Wasser. Und andere Erzählungen.* LEU-Verlag für zeitgenössische Literatur und Gegenwartskunst, Zürich 1988. —

² Eva Zeller: *Heidelberger Novelle.* Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1988. —

³ Hilde Ziegler: *Während der Verlobung wirft einer einen Hering an die Decke.* 198 *Erinnerungen eines Kindes.* Lenos Verlag, Basel 1988.

Hinweise

«Tenerife» — ein Skizzenbuch von Felix Hoffmann

Felix Hoffmann, Jahrgang 1911, war vor allem ein hochsensibler Zeichner und Illustrator. Es gibt von ihm allerdings auch Glasmalereien, beispielsweise das Jesaja-Fenster im Berner Münster und die Chorfenster in der Stadtkirche Aarau. Er hat Bilderbücher, so eine Bilderbibel und zahlreiche Märchenbücher, geschaffen, die

inzwischen auf der ganzen Welt verbreitet sind. Für Jan Tschichold, in Zusammenarbeit mit ihm und später auch für die Trojanus-Presse und den Insel-Verlag, hat Felix Hoffmann bibliophile Ausgaben illustriert, sei es mit Farbholzschnitten, sei es mit Radierungen. Im Herbst 1988 ist, dreizehn Jahre nach dem Tod des Künstlers, im Verlag der *Edition Galerie 6, Aarau*, in einer einmaligen nummerierten Auflage eine faksimilierte Ausgabe des

Skizzenbuchs einer Reise nach Teneriffa von 1968 erschienen, ein Heft in gelbem Kartonumschlag, mit rotem Faden geheftet, Studien und Impressionen, mit der Feder gezeichnet, teils koloriert, teils als flüchtige Notiz festgehalten sowie zum Beispiel ein paar Ziegen, oder Badende am Strand, oder Teilnehmer eines Festes. Felix Hoffmann zeichnete die Allee in La Plaza, Bananenpflanzungen, immer wieder auch Architektur, und es ist bewundernswert, wie klar sich ihm Strukturen und Proportionen zum Ganzen fügen. Vom Fischmarkt brachte er die farbigen Skizzen von Meerfischen der verschiedensten Art nach Hause, vom Stierkampf Momentaufnahmen mit der Zeichenfeder, die in ihrer Lebendigkeit und nervösen Leichtigkeit meisterhaft sind in der Erfassung der Situation. Boote am Hafen, Fischer, Strassenleben sind weitere Motive. Im ganzen vermittelt das Skizzenbuch von Felix Hoffmann vergangene Gegenwart. Es ist das Tagebuch eines Malers und Zeichners, dessen Zeichnungen man liest wie eine spannende Geschichte.

Schauspielkunst

Die Autorin, *Georgette Boner*, war Mitarbeiterin von Michael Tschechow und selber erfahrene Regisseurin. Sie kennt neben dem europäischen auch das fernöstliche Theater, und dies nicht theoretisch, sondern durch eigene Praxis in Tokio und Indien. Ihr Buch, gewissermassen eine Summa eigener Erfahrungen, ist keine wissenschaftliche Abhandlung, sondern eine persönliche, die Subjektivität der Darstellung bewusst pflegende Dokumentation eigener Theaterarbeit und der dabei gewonnenen Einsichten (*Werner Classen Verlag, Zürich und Stuttgart 1988*).

Ein neues Lexikon der deutschen Literatur

Man wird dieses Nachschlagewerk, das auf fünfzehn stattliche Bände geplant ist und 1992 vollständig vorliegen soll, bald nur noch «den Killy» nennen: *Walter Killy* zeichnet als Herausgeber und Leiter eines Autorenteam, das aus mehr als 1000 Germanisten besteht. Der *Bertelsmann Verlag, Gütersloh und München*, hat in dieses Unternehmen nicht nur eine Menge Geld investiert, sondern stellt eine Infrastruktur modernster Art zur Verfügung. Es versteht sich, dass Lexika dieses Umfangs und mit Beiträgen so zahlreicher Mitarbeiter einer leistungsfähigen Redaktion und einer klaren Systematik, aber auch aller heute zur Verfügung stehenden technischen Mittel bedürfen. Das ist hier gewährleistet, und das Resultat ist imponierend. Die Bände 1 bis 12 sollen Autoren und Werke von A bis Z enthalten, die Bände 13 und 14 literarische Begriffe, Epochen und Gattungen sowie Artikel über Literaturwissenschaft und Buchwesen. Der Schlussband enthält das Register. Neue Wege ist man bei der Gestaltung des Bildteils gegangen, an dessen Konzeption Helmut Kindler mitgewirkt hat. Statt Bilder und Bildchen über den gesamten Inhalt zu verteilen, konzentriert man sich auf «Bildkapitel», die ausgewählten Autoren und ihrer Epoche gelten, gleichsam exemplarisch und damit über sich selbst immer auch hinausweisend. Die Illustrationen sind zum Teil farbig, und sie umfassen neben Porträts auch Dokumente, Faksimiles, Architektur und Landschaften. Von den Benutzern des Lexikons besonders geschätzt dürfte der Auskunftsdienst sein: Wer das ganze Werk besitzt, hat damit auch

das Recht erworben, den Literatur-Auskunftsdienst während fünf Jahren ohne weitere Kosten in Anspruch zu nehmen. Zur Legitimation liegt dem Lexikon eine Art Wertpapier mit Coupons bei, die als Gutscheine benützt werden können, wenn man den Auskunftsdienst benutzen möchte, pro konkrete Frage ein Gutschein.

Walter Sautter – eine Bild-Monographie

Der Maler Walter Sautter ist 1911 in Zürich geboren, wo er nach seiner Ausbildung und nach einem Aufenthalt in Paris als selbständiger Künstler tätig ist. In seinen Ateliers in Zumikon und in Tegna, auch in den USA und bei Reisen im Mittelmeerraum, vorwiegend auch in Griechenland, ist ein reiches Werk entstanden, neben Landschaften vor allem Bildnisse, Porträts wie das von Max Frisch, J. R. von Salis oder auch das seines Kollegen Rudolf Zender. Im Bildteil der Monographie sind diese Werke nebst vielen andern farbig reproduziert. J. R. von Salis hat zu dem Band ein Vorwort geschrieben. Von Richard Häsli ist eine Charakteristik der Kunst Sautters wiedergegeben: «Verinnerlichte Welt» ist der Titel des Abschnitts aus einer Besprechung in der NZZ. Über den Freund und Kollegen äussert sich sodann Bruno Bischofberger, und Carlo Mettauer schliesst die Textbeiträge mit einer Impression aus dem Café Schwarzenberg in Wien ab, das Walter Sautter in einem stimmungsvollen Gemälde dargestellt hat. Der Band, für dessen Satz und Druck Castaldi in Feltre zeichnet, ist eine Edition der *Galerie 6 in Aarau*.

Shakespeare von A bis Z

Die Summe des Wissens über die Welt, eingeschlossen ihre Geschichte und die Erkenntnisse der Wissenschaften, ist Gegenstand der Enzyklopädie. Shakespeares Werk ist eine Welt für sich, und darum ist der Gedanke von *Rolf Vollmann* nur folgerichtig, auch ihm sei eine Enzyklopädie einzig angemessen. «*Shakespeares Arche*» heisst das Lexikon, das er geschaffen hat, und es enthält tatsächlich ein «*Alphabet von Mord und Schönheit*», wie der Untertitel verspricht. Es beginnt mit einer Aufzählung aller Stücke, wie sie in der Folio-Ausgabe aufgeführt sind, und es ergänzt die deutschen Titel mit knappen Inhaltsangaben. Beispiel «Hamlet»: «Ein gebildeter Prinz, von einem spukenden Vater, einer geilen Mutter und einem mörderischen Onkel aus der Bahn geworfen, verspielt Liebe, Freundschaft, Reich und Leben.» Kann man's knapper und treffender sagen? Ausführlicher natürlich ist die Inhaltsangabe, sie nimmt allein siebeneinhalb Seiten ein, schön nach dem Aufbau in Akten gegliedert. Und natürlich hat der Titelheld ein eigenes Stichwort. Er wird da vorgestellt als Mann von dreissig Jahren, als Zauderer von etwas geschwollener, in der Argumentation nicht ganz so starker Rhetorik. Das ganze Panoptikum des Shakespeare'schen Personals ist in dem Lexikon alphabetisch geordnet, dazu so wichtige Einzelheiten wie die, dass «Haifischgaumen» in «Macbeth» ein Hexenbrüheningrediens ist. Äusserlich prachtvoll gestaltet: ein Buch der *Greno Verlagsgesellschaft, Nördlingen 1988*.