Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 44 (1964-1965)
Heft: 2

Buchbesprechung: Bücher
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.02.2026

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

BÜCHER

SCHWIERIGE BEDINGUNGEN?

Drei junge Schweizer Erzähler

Die literarische Situation eines Landes ist nach wie vor ein beliebtes Zeitschriftenthema. Was die deutschsprachige Schweiz betrifft, so ist zu befürchten, daß vielleicht im Augenblick kein sehr übersichtliches Bild gezeichnet werden könnte. Richtet man den Blick auf die jungen Autoren, die mit ihren Werken eben erst ins Gespräch eingegriffen haben, dann verwischen sich die Konturen, die man beispielsweise bei Zollinger, Schaffner und Walser, bei Guggenheim und Inglin, bei Kübler, bei Frisch und Dürrenmatt als Umrisse einer literarischen Situation zu erkennen glaubte. Bei aller Eigenwilligkeit und Gegensätzlichkeit lassen sich im Blick auf das Schaffen dieser Schriftsteller gemeinsame und vorwiegend schwierige Bedingungen erkennen. Ihr Weg führt zwischen volkstümelnder Harmlosigkeit und provinzieller Anlehnung an das Zeitgemäße über den schmalen Grat, auf den sich die eigenständige Leistung zurückgezogen hat. Das Unbehagen im Kleinstaat, oft auch der Widerstand gegen den Zwang der Verhältnisse, wirken sich im künstlerischen Schaffen aus und bleiben spürbar. Die heimatlichen Bedingungen sind nicht selten Gegenstand polemischer Auseinandersetzung. Eine pädagogische oder politische Leidenschaft bricht zuweilen durch. Die Schweiz erscheint als Aufgabe, auch als gefährdetes und verratenes Ideal. Das Leiden an der Heimat, die Liebe zu einem Land, dessen Wirklichkeit schmerzlich weit von seinen wahren Möglichkeiten entfernt ist, läßt sich selbst an so gegensätzlichen Künstlerpersönlichkeiten wie Zollinger und Walser nachweisen. Über die dichterische Qualität und über den Rang ihrer Werke ist damit nichts ausgesagt. Aber das, was man allenfalls als Situation, als Bedingung und Voraussetzung bezeichnen darf, ist damit doch in sehr bestimmter Weise charakterisiert.

Die Beispiele von Werken junger Schweizer Autoren, die wir hier herausgreifen möchten, könnten vermuten lassen, hierin habe sich manches geändert. Auf den ersten Blick wird zwar etwa *Jürg Federspiels* Kurzroman «Massaker im Mond» als ein gesellschaftskritisches Buch erscheinen; aber die Menschen, die uns da begegnen, ihre Vergnügungen und ihre Laster, ihre Ansichten und — vor allem — ihre Sprache, sind unwirklich, verwaschen und schemenhaft[1]. *Hugo Loetschers* Gutachten mit dem sachlichen Titel «Abwässer» läßt uns im Ungewissen, von welcher Stadt und von welchem Staat die Rede ist[2]. Und *Paul Nizon*, der in seinem «Canto» betitelten Buche nicht erzählt, sondern beschwört und besingt, mokiert sich schon auf einer der ersten Seiten über die dumme Frage des Direktors einer Akademie, der den als Schriftsteller vorgestellten Stipendiaten in Rom bei einem Abendempfang fragt: «Was haben Sie zu sagen[3]?» Es ist nicht leicht zu sagen, worin die Haltung besteht, die in jedem der drei genannten Werke zum Ausdruck kommt. Gegen bestimmte Erscheinungen machen alle drei Autoren Front: gegen das Partyglück der Neureichen zum Beispiel, gegen die Beziehungslosigkeit und Gefühlskälte, gegen Kunstgeschwätz, gegen die Illusion der blanken Fassaden. Möchten sie aufrütteln? Die Verlegenheit ist nicht gering, wenn es darum geht, die Stellungnahme Federspiels, Loetschers oder Nizons zu definieren. Dieser Prozedur entziehen sie sich, vielleicht mit guten Gründen. Sie stellen dar, sie schreiben im Vollgefühl einer Freiheit, die neu ist.

Bei Federspiel freilich ist man versucht, von Unverbindlichkeit zu reden. Sein Roman «Massaker im Mond» berichtet von jungen Leuten, verbummelten Studenten, von Mädchen, Architekten und Kaufleuten. Anja, die noch junge Frau eines Apothekers,

steht im Mittelpunkt. Der Besuch von Bars, Fahrten im Sportwagen, Ferien zu zweit, Partnerwechsel und Partys machen die dünne Welt dieser Leute aus. Die Erzählung gipfelt in einem katastrophalen Ereignis. Im eben verkauften Haus des verstorbenen Apothekers, wo der neue Eigentümer in Gegenwart der Witwe ein Fest gibt, kommt es zu einer unflätigen Szene. Katu, die Freundin Pareims, wiederholt, was dieser zu Anja gesagt hat: «Du geile, alte Kuh, hat er gesagt.» Das ist charakteristisch für den Stil, in dem die Figuren dieses Romans miteinander verkehren. Auf der Heimfahrt von dem Fest verunglückt Anja. Jürg Federspiel schreibt mit Härte, unbeteiligt und ohne inneres Feuer, aber er fühlt sich offenbar im Element, wenn es gilt, das verkommene Geschlecht zu zeichnen, die Corbat und Kruppowski, die Spekulanten und Parasiten, die lieblosen Praktiker des Amüsements. Es ist keine Gesellschaft, die man gegen den Autor in Schutz nehmen müßte. Aber vielleicht eine, die es gar nicht gibt. Was eigentlich zwingt den Autor zu der Schilderung von Zuständen, die den Leser schließlich so gleichgültig lassen wie den Erzähler? Ist es Sorge um das Heil, und um wessen Heil? Die Figur Drexlers, eines Theologiestudenten und stellvertretenden Telephonseelsorgers, bleibt Episode, Randfigur eines Geschehens, das schon darum nicht zu fesseln vermag, weil es in höchst nachlässiger Weise vor uns ausgebreitet wird. Gleich zu Beginn versichert uns der Erzähler «Im Falle Anjas, so will ich gestehen, berühren mich diese Dinge nicht.» Nämlich zum Beispiel die Frage, ob Anja, immerhin die Hauptfigur, anziehende oder abstoßende Charaktereigenschaften habe. Im Verlauf der Lektüre wird deutlich, daß in diesem Buch alles darauf angelegt ist, uns daran zweifeln zu lassen, ob den Erzähler überhaupt etwas berühre. Jürg Federspiel will seelische Stumpfheit und Grausamkeit, will das, was er etwas reißerisch «Massaker im Mond» nennt, durch den Ton und den Stil seiner Geschichte geben. Aber die Empfindungslosigkeit des unbeteiligten Beobachters erscheint hier nicht als Konsequenz dieses Stils, sondern als Pose, genau so, wie die Sprache dieses Buches in unmotivierten Gebärden und saloppem Getue ihre Vertrauenswürdigkeit einbüßt. Wir lesen da, daß einer «in das Studium eines Elektroingenieurs» stieg. Oder wir lesen: «Varender meckerte ehrlich aus dem rechtwinkligen Herzen.» Offenbar, weil es sich dabei um einen Architekten handelt...

Nicht das Leiden Anjas, sondern eine hohle Scheinwirklichkeit füllt die Seiten dieses Buches. Für Federspiels Fähigkeiten ist das entschieden zu wenig. Statt ein Buch zu machen, in dem er — der Name ist gar zu bezeichnend und zu verdächtig — Popanzen wie die Kruppowskis erfindet, müßte er zur Wahrheit, zu seiner Wahrheit zurückkehren. Unverbindlichkeit führt in die Sackgasse.

Hugo Loetscher legt als erste größere Prosa nicht einen Roman, sondern ein Gutachten vor. Der Titel «Abwässer» bezeichnet den Gegenstand der Abhandlung, die wir uns von einem früheren Inspektor der Kanalisation verfaßt denken müssen. Gegen den Schluß dieses faszinierend geschriebenen Buches läßt der Autor den fingierten Verfasser gegen den Leiter des Straßenbauamtes eifern. Er habe ihm einmal gesagt, daß die Leute von der Kanalisation schließlich den Menschen nicht geschaffen hätten, «sondern daß wir ihn in Kauf nehmen müssen trotz seiner Verdauung.» Man könne wohl Autobahnen bauen, Straßen, die weit weg seien von menschlichen Behausungen, wo es schließlich genüge, daß sich die Fahrbahn wölbe, damit das Regenwasser abfließe. «Aber solange sie Straßen bauen wollen, an denen Häuser stehen, und solange Menschen in diesen Häusern wohnen, werden sie auch Einstiege in die Kanalisation bauen müssen, ob sie die Abwässer mögen oder nicht. Es ist ausgeschlossen, zwischen den einzelnen Einstiegen einen größeren Abstand als den bisher üblichen zu wählen. Bei jeder Einmündung einer Nebenleitung in eine Hauptleitung ist ein Schacht anzuordnen. Nur schon wegen der Durchlüftung.» Das Zitat mag dem Leser einen Begriff davon geben, womit er es hier zu tun hat. Es ist bezeichnend für die stilistische Schicht, in der dieses Buch angesiedelt ist. Die rein sachliche und fachliche Argumentation wiegt vor. Zugleich aber ist eine fast eifernde, missionarische Un-

terströmung immer dann spürbar, wenn darauf angespielt wird, daß «der Mensch nicht rein ist». Damit erreicht Loetscher tatsächlich, daß man sein Gutachten in seinem Doppelsinn erkennt. Das Menschliche ist durch die Abwässer vorausgesetzt, und indem ausführlich, fachmännisch und manchmal leidenschaftlich über diese referiert wird, denken wir uns das brausende, geschäftige Leben oben über den Schachtdeckeln hinzu. Eine ungewohnte, ja eine verblüffende Perspektive. Wir hören von einem Umsturz, in dessen Verlauf der Inspektor der Abwässer, der sich während des Staatsstreichs in seinen Kanälen aufhielt, verhaftet und eine Zeitlang gefangen gehalten wurde. Im Auftrag der neuen Regierung verfaßt er das Gutachten, das durch seine Fachauskünfte der Behörde ermöglichen soll, einen geeigneten Nachfolger zu bestimmen. Der Inspektor empfiehlt sich durch seine Abhandlung selbst für die Stelle.

Hugo Loetschers Buch ist eine brillant bestandene Talentprobe. Der Gutachterstil ist durchgehalten und ironisch gesteigert. Je weiter wir voranlesen, desto mehr sind wir erstaunt darüber, wie viele Anspielungen die Terminologie des Fachmanns für Kläranlagen und Kanalisation erlaubt, Anspielungen auf das verwaltete Leben, auf die Kehrseite des geschäftigen Betriebs und auf den Umstand, daß alle Kultur ein System von unterirdischen Kanälen benötigt. Vielleicht ist das, was hier vorliegt, schon Kunst. Ich möchte immerhin erwägen, ob nicht eine knappere und straffere Form die Wirkung in diesem Fall noch erhöht hätte. Das Buch «Abwässer», so wie es jetzt vorliegt, hat Längen, die etwas von Stilübung an sich haben. Aber wenn das allenfalls kleine Mängel sind, so bleibt dennoch die Sicherheit zu bewundern, mit der hier ein origineller Plan überzeugend durchgeführt wurde.

Eine neu- und eigenartige Stilhaltung, die «Canto» heißen dürfe, verspricht uns der Klappentext zu Paul Nizons Buch. Wir erkennen zwei Schauplätze, zwischen denen die Darstellung wechselt: Bern, die Stadt der Kindheit, und Rom, die Stadt, die der schriftstellernde Stipendiat während seines Studienaufenthalts erobern möchte. Ein Monolog, wir könnten auch sagen: ein Zwiegespräch mit dem verstorbenen Vater, dessen Photographie an der Wand hängt, setzt auf den ersten Seiten ein und erfüllt das ganze Werk. Erinnerung und Gegenwart wirken in dieses beschwörende Reden hinein, und manchmal werden Umrisse von Gegenständen, von Menschen, von Erlebnissen sichtbar. Vor allem aber nimmt das merkwürdige Buch durch die strömende, geschmeidig sich windende Sprache ein. Stoff, Inhalt oder Handlung lassen sich kaum fassen. «Daß etwas sei und fest sei, wie wenig auch immer», darum ist Nizon seinem eigenen Bekenntnis zufolge bemüht. Aber das Resultat ist nicht Festigkeit, sondern Flüchtigkeit, unfaßbare, strömende Stimmung. Der Ort der Kindheit ist einigermaßen eingekreist; aber Rom, die Stadt, deren Eroberung eigentlich das Ziel dieses Buches ist, weicht zurück, so sehr auch die Sprache sich andrängt und die Impressionen durchdekliniert, die den Stipendiaten in Rom treffen. Manchmal treten wir auf festeren Boden, etwa wenn da von Dirighini und Gulotti erzählt wird, die essen und über Kunst reden. Da platzt mir der Rock, bekennt der Erzähler dazu, da muß ich aufspringen, den Tisch umwerfen, den Kellner ohrfeigen. Das ist eine dieser zornigen Gebärden, die zuweilen sichtbar werden, man weiß nicht genau warum und wogegen, aber es bleibt immerhin eine Szene, ein Stück Leben. Zwischen den kurzen Abschnitten, in denen die Straße, ein Zimmer, eine Frau, ein Gespräch unter Künstlern schärfer erfaßt werden, dehnen sich weite Partien des gleitenden Ungefährs. Freiheit von allen Bindungen, der Versuch zu leben, als ob es die Zeit nicht gäbe: in dergleichen Forderungen wird spürbar, was Nizon anstrebt mit diesem Buch. Man muß ihm zugestehen, daß er eine eigene Melodie, eine eigene Sprache gefunden hat, eine eigene Virtuosität des Flanierens und Schreibens, reizvoll und fragwürdig in einem.

*

Was bedeutet das im Hinblick auf die literarische Situation, von der wir ausgegangen sind? Allzu weitreichende Schlüsse verbieten sich. Vermutungen und — sagen wir es

offen — Befürchtungen sind zulässig. Da sind Talente, junge Schriftsteller, die zu schreiben verstehen, die erzählen können und ihr Handwerk erproben. Bei Federspiel freilich stützt sich das positive Urteil auf den Erzählungsband «Orangen und Tode». Der Roman «Massaker im Mond» ist mißglückt, und ich möchte fast vermuten, der Autor habe sich in diesem Fall der Illusion hingegeben, er sei den schwierigen Bedingungen entwachsen. So, wie er sich jetzt gibt, müssen wir feststellen, daß er in bedenklichere Gefangenschaft geraten ist: in die Masche. Das signalisiert die Gefahr, die den notwendigen und tapferen Aufbruch zu neuen Gestaltungen einer sich wandelnden Wirklichkeit bedroht. Weder Loetscher noch Nizon sind dieser Gefahr erlegen. Noch sind sie unterwegs. Die Abkehr vom verpflichtenden Lebenskreis, das Streben nach einer Art von absoluter Prosa und — als deutliche Tendenz spürbar — der Verzicht auf Stellungnahme sind symptomatisch.

Anton Krättli

[1] Jürg Federspiel: Massaker im Mond. Roman, Verlag R. Piper & Co., München 1963. [2] Hugo Loetscher: Abwässer, ein Gutachten. Verlag der Arche, Zürich 1963. [3] Paul Nizon: Canto. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1963.

DER KRITISCHE ERZIEHER MARCEL REICH-RANICKI

Im Herbst 1963 rief Walter Höllerer, der unternehmungslustige Germanist an der Technischen Universität Berlin, die deutschsprachigen Kritiker zu einer Monstre-Tagung in die alte Hauptstadt. Nicht alle, doch viele kamen. Über das Thema «Maßstäbe und Möglichkeiten der Kritik» wurde brillant und schlicht gesprochen, wurde geistvoll und vehement gestritten. Wer die Reden und Diskussionen nachlesen will, der sei auf das März-Sonderheft der von Höllerer herausgegebenen Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* verwiesen. Er wird sich bei der Lektüre amüsieren und ärgern, wird zustimmen und den Kopf schütteln, er kann sich bei viel Ernst und manchem freiwillig oder unfreiwillig Heiteren gut unterhalten.

Zur gleichen Zeit, da sich dies Festival des kritischen Geistes abspielte, erschien im Buchhandel das Werk eines der prominenten Tagungsteilnehmer. Und wer exemplarische kritische Maßstäbe kennen lernen, wer die Möglichkeiten einer vorzüglichen Literaturkritik sehen möchte, dem bietet sich das Buch «Deutsche Literatur in West und Ost» von *Marcel Reich-Ranicki* an[1].

Reich-Ranicki theoretisiert wenig. Was er in seiner Einleitung über das Amt des Kritikers sagt, könnte leicht überlesen werden. Wohl lehnt er es ab, seine «literarkritischen Grundsätze und Maßstäbe» darzutun, verweist auf die einzelnen Kapitel, die seinen Stil nach getaner Arbeit erkennen lassen, doch sind die ersten Sätze beachtenswert: «Er (der Kritiker) diskutiert mit dem Autor, und er unterhält sich mit dem Publikum. Er hört nicht auf, die Frage zu stellen: Woher kommen wir, wo sind wir, wohin wollen wir? Zwei Ziele schweben ihm vor: bessere Bücher und bessere Leser. Mithin ist der Kritiker immer — ob er es anstrebt oder nicht, ob er es zugibt oder leugnet — Moralist und Erzieher.» Hier ist vieles zusammengefaßt; die doppelte Verantwortung des Literaturkritikers: gegenüber dem Dichter, mit dessen Buch er sich auseinandersetzt, gegenüber dem Leser, dem er ein Buch vorstellt, darstellt und den er auf Gutes und Schlechtes aufmerksam macht. Dann: die Frage nach dem woher, wo und wohin ist keineswegs nur eine innerliterarische Frage, sie verweist auf das Engagement, das der Kritiker — ob er es zugibt oder leugnet — immer wieder aufzeigt. Doch zuerst geht es Reich-Ranicki ganz propädeutisch um bessere, das heißt informierte Leser.

Der Untertitel des Buches schränkt ein: «Prosa seit 1945.» Die Begrenzung auf die

Prosa, an die sich der Verfasser nicht durchwegs hält, hat (aufs Ganze der Diskussionen gesehen) komplementären Charakter. Die Prosa wird oft vernachlässigt: man vergleiche nur, wievielmehr über die Dramen Dürrenmatts geschrieben wurde als über die Romane von Max Frisch, wie oft anhand eines lyrischen Gedichtes von Marie Luise Kaschnitz oder Hans Magnus Enzensberger erklärt wurde, was moderne Dichtung ist, und wie selten anhand der Prosa von Wolfgang Koeppen.

Zumal weist sich Reich-Ranicki in den dreizehn Porträts der bekanntesten westlichen deutschsprachigen Erzähler als ein meisterhafter Interpret der künstlerischen Prosa und scharfsichtiger Darsteller der erzählenden Persönlichkeit aus. Auf zweieinhalb Seiten wird der Roman «Spätestens im November» von Hans Erich Nossack geschildert — und alles Wesentliche über die «moderne Fassung jener Geschichte von der ehebrecherischen Francesca da Rimini» ist gesagt: die Übersetzung des Stoffes «ins Sozialkritische einerseits, ins Märchenhafte andererseits». Die Verwandlungen, die eine solche Geschichte durchmacht, wenn sie als «Kontrastmotiv zu der funktionalisierten Welt des deutschen Wirtschaftswunders» verwendet wird, und die bis zur Parodie des alten Motivs führen. Reich-Ranicki faßt zusammen: «Der Liebesroman der fünfziger Jahre ist nicht eine elegische Weise von Glück und Tod zweier Menschen, sondern eine Klage über den Verschleiß der Seelen, eine Studie jener psychischen Störung, die man gemeinhin ‚Beziehungslosigkeit' nennt.» Konkreter ließe sich der Sinn des Romans nicht ausdrücken.

Vielleicht wird der Liebhaber von Nossacks spröder Prosa hier und dort Reich-Ranickis Gesamtbild noch ergänzen wollen — bei der Darstellung von Wolfgang Koeppen erübrigt sich ein solches Bestreben. Reich-Ranicki kennt sich in den Helden Koeppens, diesen «melancholischen Amokläufern» so gut aus wie in der literarischen Tradition, die Koeppens Prosa beeinflußt. Er hat das Gespür für die Sinnlichkeit dieser Sprache, für des Dichters «Liebe zum Leben», und er erkennt dessen Bemühung «um eine Sinndeutung der erlebten Gegenwart mit ausschließlich epischen Mitteln». Er interpretiert das Mosaik des Romans «Tauben im Gras», die Kühnheit des Experimentes «Das Treibhaus» und die mathematische Exaktheit der Konzeption «Tod in Rom». Die kritische Liebe zu diesem Autor wird spürbar — nicht minder die Gerechtigkeit, selbst dort, wo sie der Liebe widerspricht. Fragwürdigkeiten, wie der Charakter des neurotischen Helden Keetenheuve («Das Treibhaus»), werden aufgedeckt. Hier wie anderswo.

Man mag den Aufsatz über Koeppen als besonders vollendet empfinden, doch stehen ihm die Studien über Böll und Andersch, Frisch und Gaiser kaum nach. Nicht nur, daß Reich-Ranicki Geglücktes und weniger Geglücktes unterscheiden kann — es gehört nicht viel dazu «Sansibar oder der letzte Grund» über «Die Rote» zu setzen, ein Niveau-Gefälle zwischen Bölls frühen Kurzgeschichten und seinen späten Romanen zu konstatieren —, vielmehr: Reich-Ranicki erfaßt den Grund des einzelnen Versagens; er spürt die leichte Abweichung zu Beginn, erkennt etwa den Zusammenhang zwischen Anderschs Vorliebe fürs Rein-Ästhetische und der Beschönigung des Romans «Die Rote».

Moralist und Erzieher — gegenüber dem Leser? dem Autor? man muß ergänzen: auch gegenüber dem Kollegen, dem Rezensenten. Gerd Gaiser macht es seinen Widersachern leicht. Ein lustiger Verriß über dessen Anti-Wirtschaftswunder-Romanze «Schlußball» ist rasch geschrieben, da sich dieser Roman stellenweise wie seine eigene Parodie geriert. Doch Reich-Ranicki läßt es sich nicht leicht machen. Natürlich hat er recht, wenn er die faschistischen Grundzüge dieses gewandten Erzählers aufzeigt, aber er begründet sein Urteil: und wenn dies schließlich in dem Satz «Sein Werk dient nicht der Wahrheit» zusammengefaßt wird, so weiß der aufmerksame Leser, warum dem so ist.

Wenn sich der Kritiker mit dem halbwegs Gelungenen nicht zufrieden gibt, bei dem, was ihn anspricht, die ganze Vollkommenheit fordert, dann ist er auch befähigt, im Mißlungenen die Begabung und die Mög-

lichkeiten des Autors zu erkennen. Als Beispiel sei auf Reich-Ranickis Besprechung von Martin Walsers «Halbzeit» hingewiesen.

Doch den stärksten Eindruck hinterlassen die Aufsätze über Uwe Johnson und Ingeborg Bachmann. Indem Reich-Ranicki den Zusammenhang zwischen Johnsons Roman «Mutmaßungen über Jakob» und den Forderungen des sozialistischen Realismus der DDR darstellt, gewinnt das Werk eine neue Perspektive: die Nicht-Stimmigkeit der Welt, die Johnson so eindringlich und situationsgebunden beschwört, hat ein literarisches Pendant: indem Johnson Typen der DDR-Romankunst verwendet, wird die Unmenschlichkeit der Literaturtheorie und des Regimes, das sie aufstellt, entlarvt. Ich glaube, man kann Johnsons Leistung erst ganz ermessen, wenn man um diese literarischen Zusammenhänge weiß.

Eine literarische Größe, die man erkannte, durch einen Kritiker erklärt zu bekommen, ist äußerst angenehm. Und die Schreiberin dieser Zeilen findet Reich-Ranickis Ansichten vor allem dort sehr beachtlich, wo sie diese von vorneherein teilte: im Falle Koeppen so gut wie im Falle Andersch, bei Gaiser wie bei Frisch. Einzelne Beurteilungen mögen divergieren — so glaube ich, daß die spezifische Spielart des rheinischen Katholizismus Heinrich Bölls Eigenart und Schwächen erklärt; Reich-Ranicki geht auf dies Moment zu wenig ein. Doch in einem überzeugte mich der Kritiker gegen mein eigenes Vorurteil: in jenem Aufsatz über die Lyrik und Prosa Ingeborg Bachmanns, der zweifellos zuerst schockierend wirkt. Man lese ihn zweimal und dazwischen schlage man in den Lyrikbändchen Frau Bachmanns nach: ja, Reich-Ranicki hat recht mit seiner Kritik an den vagen Formulierungen, an der Diskrepanz zwischen schüchterner Gebärde und Weltumarmung, gedämpfter Stimme und Verzweiflung. Und er tut gut daran, die Fragwürdigkeit aufzuzeigen: am Treffpunkt verhaltener Innerlichkeit mit dem Grauen der Welt sollte kein Tempel für Apoll stehen.

Die deutsche Literatur im Osten? Ein großartiges Essay über Arnold Zweig verweist in die Vergangenheit, wir haben die Literaturkritik verlassen und sind Zeugen einer literarhistorischen Würdigung, die wohl das beste Stück des Bandes ausmacht. Doch die Tragödie der östlichen Schriftsteller, der verratenen Verkünder einer verratenen Revolution, wird deutlicher bei der Betrachtung der Werke Anna Seghers', Willi Bredels, auch der jüngeren: Stephan Hermlins und Franz Fühmanns. Das künstlerische Scheitern im Zuge der Gleichschaltung, das Verstummen des Lyrikers Hermlin oder die Fragwürdigkeiten der späten Epik von Frau Seghers wirken um so eindrucksvoller, je mehr es Reich-Ranicki gelingt, ihre frühere Begabung, ihre noch vorhandenen Fähigkeiten darzutun. So dunkel die Töne klingen, der prinzipielle Unterschied zwischen ihnen und den reinen Parteidichtern bleibt erhalten. Und man ist Reich-Ranicki dankbar für die notwendige Information angesichts von Versen wie jener vollendeten Strophe Stephan Hermlins:

«Verlassen von Blumen und Tieren
Schlägt um uns das Meer
Des Schweigens. Und wir frieren
Und ängstigen uns sehr.»

Schon dieser kurze Überblick dürfte gezeigt haben, welchen Gewinn der Leser aus der Lektüre Reich-Ranickis zieht. Doch wichtiger als das sehr klare und gewöhnlich richtige Urteil im Einzelfall scheint mir der Standpunkt des Kritikers zu sein, entscheidend wichtig gerade angesichts mancher Gefahren moderner Literaturbetrachtung.

Peter Demetz hat in einer Besprechung im Märzheft des «Merkur» eine geistige Verwandtschaft zwischen den Ansichten Marcel Reich-Ranickis und den Theorien (nicht Ansichten) von Georg Lukács konstatiert. Diese Feststellung ist mit Einschränkungen richtig; überspitzt ließe sich sagen: Was bei Reich-Ranicki zu spüren ist, wirkt wie ein Lukács ohne Hegel, zumindest ohne die landläufigen Vorstellungen von dessen dialektischer Methode. Eine ganz bestimmte Ansicht über die ästhetische Bedeutung der Wahrheit, über die Moral im Verhältnis zur Dichtung verbindet Reich-Ranicki mit dem großen Ästhetiker.

Die Wahrheit, eine sehr konkret verstandene und wenig metaphysische Wahrheit wird zum Schlüsselbegriff. Das Verdikt über Gaiser «Sein Werk dient nicht der Wahrheit» meint etwas Direktes: die Vorstellungen Gaisers vom deutschen Menschen in dieser Welt — nach dem Zusammenbruch des Nazi-Regimes, im florierenden Wirtschaftswunder, unter der Belastung der Vergangenheit — dienen nicht der Wahrheit der Situation: verlogene Bilder erscheinen dort, wo die Wirklichkeit zum Bild werden müßte. Als Drang nach künstlerischer Wahrheit läßt sich das Bemühen Koeppens bezeichnen, «eine Sinndeutung der erlebten Gegenwart mit ausschließlich epischen Mitteln» zu schaffen. Und in diesem Sinn wird auch das Postulat Bölls übernommen nach der «Einheit von Gewissen und Moral», in diesem Sinn wird der Schein-Ästhetizismus ebenso abgelehnt wie eine vage, undeutliche Innerlichkeit.

Sicher — Reich-Ranicki unterscheidet scharf zwischen gut gemeint und Kunst. Seine Kritik an Günther Weisenborn macht dies deutlich. Dennoch steht seine Inhaltsästhetik im Gegensatz zu Gottfried Benn und dessen vielfachen Erben, zu deren Schar in der Zwischenzeit noch die soziologisch ambitionierten Interpreten der Moderne kamen, die den beschädigten Menschen durch einen beschädigten Satzbau darstellen wollen. Nicht daß Reich-Ranicki um die Möglichkeiten der Form, um die Notwendigkeiten neuer Spielarten nicht wüßte. Seine Sympathie für Koeppen und die hohe, fast zu hohe Einschätzung von Bölls formalistischem Roman «Billard um halb zehn» machen dies offenkundig. Aber die Form leitet sich sehr konkret aus dem Inhalt, nicht aus irgendeiner undeutlichen Abstraktion der menschlichen Lage ab. (Gerade Johnsons Romane werden hier beispielhaft: die Sprache in ihrer Dunkelheit, der Satzbau, der sich über die Dinge hinstreckt, ohne klar zusammenzuraffen, diese Nebelstimmung der Kunst entspricht einer bestimmten Lage; nichts ist transportabel. Das ist der Bürger der DDR — seine Unsicherheit, seine Unmöglichkeit, zu einer Helle zu kommen. Uwe Johnsons bewußtes formales Geschick bringt zum Ausdruck, was der Mensch als Inhalt leidet.)

Diese Einstellung zur Kunst aber ermöglicht auch die Würde der Kritik, die Reich-Ranicki zu Beginn seines Buches formulierte. Indem der Kritiker Moralist ist, wird er zum Erzieher. Indem das Fehlen der Wahrheit und der Mangel an Kunst in einem Zusammenhang stehen, der sich allerdings nicht schlicht kausal gibt, wird das Aufzeigen von Kunstfehlern und Brüchigkeiten zu einer erzieherischen Aufgabe. Ob der jeweils betroffene Schriftsteller darauf reagiert? Diese Frage bleibt offen. Doch soviel steht fest: Reich-Ranicki hat das beste und wichtigste literarkritische Buch geschrieben, das sich mit der deutschen Literatur der Nachkriegszeit auseinandersetzt.

Elisabeth Endres

[1] Marcel Reich-Ranicki: Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945. Verlag R. Piper & Co., München 1963.

DIE PROBLEMATIK DES TAGEBUCHS

Das Tagebuch ist eine literarische Erscheinung, die von der Kritik vernachlässigt und noch nie in einem größeren Zusammenhang erörtert worden ist. Deshalb könnte ein Buch über das Tagebuch ein Ereignis und eine wirkliche Bereicherung der kritischen Literatur bedeuten, sofern wirklich das zur Sprache gebracht und mit Ernst verfolgt würde, was das Kernproblem aller Tagebuchliteratur ist: die Subjektivität. *Gustav René Hocke* hat die im Thema liegenden Möglichkeiten und Verpflichtungen nicht wahrgenommen; sein Buch ist neu zu schreiben[1].

Hocke nennt seine Studie «Beiträge zur Geschichte des europäischen Subjektivismus» (S. 9) und beschreibt sein Vorhaben so: «Für uns sollen weniger die psychologischen Typen der Schreibenden interessant

sein als — von der Vielfalt im Zusammenklang der europäischen Tagebücher ausgehend — das Herausarbeiten der *Konstante*, des spezifisch *europäischen Charakters* in den wesentlichen, von Europäern geschriebenen Tagebüchern » (S. 36). Die beiden hervorgehobenen Begriffe der Konstante und des Europäischen hat Hocke von seinem Lehrer Ernst Robert Curtius übernommen. Curtius bemühte sich, «in Texten verschiedener Herkunft Elemente von identischer Struktur aufzudecken», die dann «als Ausdruckskonstanten der europäischen Literatur» aufgefaßt werden. Die Erfolge dieser Bemühung sind bekannt; in unserem Zusammenhang ist es wichtiger, auf die Gefahren der Methode hinzuweisen, denen Curtius selbst zwar besser als seine Nachahmer ausgewichen ist, die sich aber doch in seinem Werk bereits abzeichnen. Der Satz: «Valérys Bedeutung liegt nicht in seinen Gedanken, sondern in seinem Beispiel: er spannte die im Symbolismus verfeinerte poetische Materie wieder in das Gesetz strenger Form» ist weniger wegen seiner sachlichen Fragwürdigkeit als deshalb ein Fehlurteil, weil hier der Dichter nicht von innen, sondern von außen her und nach außen hin gerechtfertigt und wohl auch deshalb mißverstanden wird. Die Gefahr der Curtiusschen Literaturbetrachtung besteht darin, daß dem Allgemeinen das Besondere, der Konstante das Einmalige zum Opfer zu fallen droht.

Diese in der Methode bereits angelegte Gefahr wird bei Hocke deshalb besonders groß, weil sie den Kern seines Themas betrifft. In der Tat ist das Tagebuch der Ort des Privaten, Besonderen und Persönlichen, wo die Wege, Windungen und Verschlingungen eines Denkens sich abzeichnen und in, ja fast noch *vor* dem Augenblick der Verfestigung faßbar werden, in der das Sprechen Literatur wird. Jede Deutung hat von dieser notwendigen Subjektivität des Textes auszugehen, das heißt: sie muß ihn von innen her verstehen, seine Richtigkeit im Sinne einer inneren Konsequenz nachzuweisen versuchen und in zunächst bejahender Hingabe an das Fremde die Geschichte des erzählten Bewußtseins nacherleben. Anders gesagt: es geht nicht an, die Aussagen des Textes zu objektivieren und von einer Allgemeinheit her zu beurteilen, die ihnen nicht zukommt. Der Text ist kein Gegenstand, den man ergreift oder beiseite schiebt, sondern in ihm lebt der Mensch, der spricht. Im Bereich der Literatur — und des Tagebuchs im besonderen — ist jedes objektive Urteil unsachlich, weil die «Sache» das Subjekt ist. Ein Tagebuch ist die Geschichte eines Subjekts und kann nur als solche verstanden werden.

«Eines der subjektivsten Tagebücher» (S. 19) stammt von Benjamin Constant. Was erfahren wir über ihn? Zunächst, daß das Tagebuch für ihn — wie für andere — der Ort ist, an dem er seine Hoffnungen und Absichten niederlegt und sein Leben plant (S. 25). Sein Ich-Kult wird mit der deutschen Romantik in Zusammenhang gebracht (S. 67), was richtig und wichtig ist, aber von Hocke in einem halben Satz erledigt wird. Überdies ist Constants Tagebuch «ein besonders getreuer Spiegel» für die «intellektuelle Liebesromantik» und für die «intellektuelle Frivolität» seiner Zeit (S. 127ff.). Wie anderswo spielt das Verbergen und Chiffrieren eine gewisse Rolle (S. 168), und das Tagebuch hat stark politischen Charakter. Selbsterniedrigung und Selbsterhöhung (S. 297), Schwermut und Skepsis (S. 379ff.) sind nachzuweisen, die Philosophie kommt zu ihrem Recht, und zuletzt läuft alles auf den in seiner Unschuld entwaffnenden Satz hinaus: «Zum Transzendenten hatte er jedenfalls kein unmittelbares Verhältnis» (S. 382). Alle diese Aspekte werden aus dem motivierenden Zusammenhang, in dem sie erscheinen, herausgerissen und als Belege für «konstante» Tagebuchmotive verwendet. Constant ist also für Hocke ein Lieferant für bestimmte Motive, nicht aber das, was er wie alle anderen Dichter ist und worauf seine Legitimation als schreibender und tagebuchschreibender Mensch beruht: ein einmaliges und besonderes denkendes Wesen. Für Hocke ist der Dichter nicht Subjekt, sondern Objekt.

Die Grundlage für Hockes «Beitrag zur Geschichte des europäischen Subjektivismus» ist also die Mißachtung des Subjekts. Die Vergegenständlichung des Subjektiven kommt einer Zerstörung des Subjekts gleich, und der

Subjektivismus ist ein solcher ohne, gegen und über das Subjekt hinweg. Hockes Ansinnen haftet so etwas durchaus Monströses an: sein «europäischer Subjektivismus» ist eine auf dem Friedhof der Subjekte errichtete Konstruktion, ein Frankenstein-Ungeheuer sozusagen, das, aus Stücken großer Selbstdenker mühsam zusammengenäht, ein synthetisches Gespensterleben führt. Der Subjektivismus ohne Subjekt ist die Ausgeburt eines von Grund auf unklaren Denkens, das bei jedem Schritt in den Abgrund fällt, den es sich selbst aufreißt, indem es das zerstört, worauf es hätte aufbauen sollen.

Die Unsauberkeit des Ansatzes entzieht allen Postulaten Hockes den Boden. Man braucht dabei nicht einmal an die unangebrachten Exkurse über das Konzil, die europäische Einigung und ähnliche Aktualitäten zu denken, sondern Hocke hebt sich auch dort selbst auf, wo er zur Sache spricht. Diese potenzierte Selbsttäuschung wird aus dem folgenden Zitat deutlich: «Hegel und Marx haben, als feindliche Brüder, die menschlichen Offenbarungsquellen des Subjektiven, der einsamen, liebenden, der a-historischen unmittelbaren Welterfahrung in einer für uns heute unerträglichen Weise verachtet. Die Geringschätzung des leidenden, nichthistorischen Menschen in den kalten Abstraktionen Hegels wie in den brennenden Analysen von Marx sind Ausdruck eines anämischen Altruismus, eines in seinen Seins-Gleichgewichten gestörten, unweisen Denkens. Es hat das ursprüngliche Ethos Europas entweder verflüchtigt oder erstarren lassen» (S. 451). Das Ethos Europas, von dem die Rede ist, wäre die «Hinwendung zum Nächsten».

Abgesehen von der unnötig pompösen Verkleidung der Aussage haben solche Urteile etwas geradezu Empörendes, wenn sie aus der Feder eines Kritikers fließen, der wie Hocke die Mißachtung des literarischen Textes als «Offenbarungsquelle des Subjektiven» zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen wählt. Müßte nicht die Hinwendung zum Nächsten zuallererst darin bestehen, daß man versuchte, Hegels Werk als die Äußerung eines *Menschen* zu verstehen? Das System ließe sich dann von innen her und als eine Leistung rechtfertigen, die mit einer Geringschätzung des Menschen überhaupt nichts zu tun hat. Aber Hegel ist in keiner Hinsicht Hockes Nächster, wie überhaupt der Graben zwischen ihm und den Autoren, mit denen er sich befaßt, nirgends auch nur ansatzweise überbrückt ist. Für Hocke ist die Literatur ein Steinbruch, den man nach Belieben und Bedarf zu persönlichen Zwecken abbaut. Deshalb ist auch alles, was zutage gefördert wird, Stein — man könnte auch sagen: kalte Abstraktion.

Am Ende steht ein Satz aus einem Tagebuch. Er umschreibt in großartiger Klarheit das Problem, das sich sowohl dem Tagebuchschreiber als auch seinem Interpreten immer wieder stellt: «Die meisten Menschen sind subjektiv gegenüber sich selbst und objektiv gegenüber allen andern, furchtbar objektiv zuweilen — ach, die Aufgabe ist gerade, objektiv gegenüber sich selbst zu sein und subjektiv gegenüber allen andern.» Der Satz ist ein willkommener Anlaß, auf die Neuausgabe von Sören Kierkegaards Tagebüchern hinzuweisen, von der bisher zwei Bände erschienen sind[2]. Was ein Tagebuch ist, wird hier besser spürbar als dort, wo der Abstand zu sich selbst ebenso fehlt wie die Achtung vor der Subjektivität des anderen.

Hans-Jost Frey

[1] Gustav René Hocke: Das europäische Tagebuch, Limes-Verlag, Wiesbaden 1963. Die Einwände gegen das Buch sind grundsätzlicher Natur. Als Materialsammlung ist es durchaus brauchbar. Das gilt vor allem für die Bibliographie, zum Teil auch für die mehr als 500 Seiten umfassende Anthologie, die den zweiten Teil des Bandes ausmacht.

[2] Sören Kierkegaard: Die Tagebücher. Ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes. Eugen-Diederichs-Verlag, Düsseldorf 1963. Das Zitat stammt aus Band II, S. 143.

THEODOR W. ADORNO: MOMENTS MUSICAUX

Adornos neueste Publikation ist eine Sammlung von sechzehn Aufsätzen aus der Zeit zwischen 1928 und 1962 und nennt sich zusammenfassend «Moments musicaux[1]». Nicht umsonst ist diese Überschrift gewählt worden: Wie das Moment musical die musikalische Kleinform des 19. Jahrhunderts ist und sich keinem größeren Bezug mehr unterordnet, so ist auch diese Sammlung eine Folge von Miniaturen. Es findet sich eine thematische Vielfalt, die bei Adorno ungewöhnlich ist. Dies macht gerade den Reiz dieser Publikation aus. Die Summe von drei Dezennien spiegelt sich in den verschiedenen Schichten: Manches hat sich zu späteren Publikationen geweitet, manches hat sich aus dem rein musikalischen Bereich herausgeschält und sich zu Aphorismen verknappt, wie sie etwa «Minima moralia» enthält; einiges hat sich von späteren Entwicklungen abgesetzt und sich damit bereits zu einem Historischen abgekapselt. «Ein Gesichtspunkt war, ob ein Aufsatz vielleicht bewahrt werden sollte um der Wirkung willen, die er ausübte; auch, ob erstmals Motive angemeldet sind, die erst später durchgeführt wurden und denen etwas von der Durchschlagskraft der ersten Formulierung zukommt.»

Analytisches steht neben mehr Physiognomischem. So ist der Aufsatz über «Schönbergs Bläserquintett» eine Einleitung zu einer umfänglichen analytischen Arbeit, welche zwar verloren gegangen ist. Diese Untersuchung soll aber — obwohl es sich um eine der ersten größeren dodekaphonen Kompositionen des Wiener Meisters handelt — gerade nicht der Aufdeckung der Zwölftonstrukturen gewidmet gewesen sein, sondern vor allem mit der Bloßlegung der im traditionellen Sinn thematisch-formalen Bezüge sich befaßt haben.

«Zur Physiognomik Kreneks» — obwohl erst 1957/58 geschrieben — befaßt sich auffallenderweise nur mit der Frühzeit dieses österreichischen Komponisten. Nicht ohne Grund: Sie war zweifellos auch die ergiebigste seiner Musikerkarriere; Krenek als der große Bilderstürmer, dessen früher Ruhm — als kaum Zwanzigjähriger — in unserem Jahrhundert wohl einzigartig ist. «Heute, da alle neue Musik fatal respektvoll angehört wird und kaum mehr ihrer wohlinformierten Zuhörerschaft das Gleichgewicht raubt, fällt es schwer, sich die Aggression vorzustellen, die von den Werken des jungen Krenek, seinen beiden ersten Symphonien, dem ersten Streichquartett, etwa auch der von Skandal begleiteten Toccata und Chaconne für Klavier, ausging. ... Solche Panik ging seitdem wohl von keiner Musik mehr aus, übrigens, merkwürdig genug, auch nicht von späteren Wiederholungen der Symphonie.»

Kaum je ist über den französischen Komponisten Zutreffenderes so knapp und in solchen Bezügen ausgesagt worden wie in «Ravel» aus dem Jahre 1930: «Nicht Strauß, der stets wieder eilends zu seiner vitalen Naivität heimkehrt; nicht Busoni, der's dachte und unternahm, aber nie in Musik selber rein ausformte: Ravel allein ist der Meister der klingenden Masken. Kein Stück aus seiner Hand ist buchstäblich gemeint, wie es dasteht; keines aber bedarf zur Erklärung eines anderen außerhalb seiner selbst: in seinem Werk haben Ironie und Form zu glücklichem Schein sich versöhnt.»

«Zur Partitur des ‚Parsifal'» zeigt auf, wie das letzte Werk Wagners einerseits die konsequente Fortsetzung der Ring-Tetralogie ist, andrerseits aber das Gesamtwerk gewissermaßen schöpferisch überblickt und einbegreift. Erstaunlich sind die Zusammenhänge, die sich ergeben nicht nur zur unmittelbar deutschen, sondern auch zur französischen Generation nach Wagner bis zu der Schule, die auf keinen Fall mehr etwas mit ihm zu tun haben wollte: dem Neoklassizismus.

Der umfänglichste Aufsatz dieser Sammlung ist der «Über Jazz» aus dem Jahre 1936. Diese Arbeit — wie die ihr unmittelbar folgenden «Oxforder Nachträge» — sind vor den Erfahrungen Adornos im amerikanischen Exil entstanden. «Was in der ursprünglichen Konzeption versäumt ward oder noch nicht gesehen werden konnte, ist in dem

‚Fetischcharakter' aus den ‚Dissonanzen', der Jazzarbeit aus den ‚Prismen' und dem Kapitel über leichte Musik aus der ‚Einleitung in die Musiksoziologie' nachgeholt.»

Die Sammlung ist eingefaßt von zwei Arbeiten über den späten Beethoven — «Beethovens Spätstil» und «Verfremdetes Handwerk. Zur Missa Solemnis». Diese soll als Teil eines schon seit 1937 projektierten, aber bis heute erst bruchstückhaft realisierten philosophischen Werkes über Beethoven genommen werden; jene hat Spuren hinterlassen im VIII. Kapitel des «Doktor Faustus». Beide Aufsätze legen dar, wie wenig glatt von einem Spätstil bei Beethoven gesprochen werden kann. Mag aus dessen späten Quartetten — zwar, wie Adorno zeigt, auch nur bedingt — dieser Begriff abgeleitet worden sein, so lassen sich gerade die beiden traditionellerweise als «Hauptwerke» fixierten Neunte Symphonie und Missa Solemnis nicht darin einstufen, indem sie technisch auf Stufen des mittleren oder gar frühen Beethoven zurückgreifen oder — wie im großen Sakralwerk — Praktiken der alten Niederländer einbeziehen, die in ihrer Statik der eigentlichen Dynamik Beethovens widersprechen.

Es ist das Merkwürdige dieser Aufsätze, daß sie sich kaum gerecht zusammenfassen lassen. Ihre Textur ist von einer solchen Dichte, daß jede Beschreibung stets nur einen Aspekt wiederzugeben vermag. Sie scheinen bereits die Konzentration ihrer selbst zu sein.

Rolf Urs Ringger

[1] Theodor W. Adorno: Moments musicaux; edition suhrkamp 54, Frankfurt am Main 1964.