Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 4: Schriftsteller und Politik

Rubrik: Schriftsteller und Politik

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: 08.01.2026

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

Schriftsteller und Politik

An den Rändern des Zeitlichen

Zum Thema dieser Nummer

ANTON KRÄTTLI

Was Ignazio Silone vor mehr als zwanzig Jahren an einem Kongress des PEN-Clubs festzustellen für nötig fand, darf auch an den Anfang dieser Überlegungen gestellt werden, obgleich die Akzente heute ganz anders liegen. Er sagte, die Achtung vor den besonderen Schaffensbedingungen des Schriftstellers könne gewiss nicht auf dem Verlangen nach einer im Verhältnis zu den Mitbürgern verminderten Verantwortlichkeit im öffentlichen Leben gründen. Das bezog sich auf Fälle besonderen Versagens und war eine Absage an die esoterische Haltung der Dichter, an den Elfenbeinturm. Man stand damals unter dem Eindruck der Peinlichkeiten und der Schuld, die nach dem Krieg, als alles vorüber war, gerade auch jene Autoren belasteten, die sich der Entscheidung enthoben geglaubt hatten. Wenn etwa Hans Carossa tief betroffen und leider allzu spät die ungleichen Welten seiner schön umzirkten Kunst und der grauenhaften politischen Wirklichkeit drum herum erkennen musste, so wird an diesem einen Beispiel deutlich, wohin man mit der Vorstellung einer säuberlichen Trennung von Politik und Kultur, von hässlicher Zeitlichkeit und überzeitlichen Werten geraten kann. Es geht nicht an, den Bauern, Jägern, Fürsten, Geschäftsleuten, Offizieren und Politikern – getreu nach Schillers Ballade von der Teilung der Erde – die ganze Welt, dem Poeten jedoch den Himmel, das Reich des Schönen, Wahren und Guten zuzuweisen. Das grausame Erwachen nach dem Kriege lehrte es anders. Von bösen Mächten als Aushängeschild und kulturelles Alibi missbraucht worden zu sein, konnte und durfte keinem als Ausrede dienen. Wer es geduldet und gar genossen hatte, als Schriftsteller offiziell geehrt, in seinem Schaffen begünstigt, mit Privilegien aller Art überhäuft zu werden, musste nun erkennen (falls es ihm bis dahin verborgen geblieben war), in wessen

Dienst er gestanden hatte. Nicht «weithin über irdischem Gezwerge» und «erobernd vor dem unendlich Unbegrenzten», wie Rudolf G. Binding in einem Gedicht den Poeten zu sehen beliebte, sondern mitverantwortlich, ein Staatsbürger wie jeder andere, ohne Dispens aus Gründen der hohen Kunst und keineswegs, da mit «höheren Werten» befasst, aus dem Jetzt und Hier beurlaubt: so musste sich der Schriftsteller nach dem Kriege selber erkennen.

Was sich seither, vor allem in Westdeutschland (wie denn in Deutschland die Neigung zur politischen Abstinenz des Kulturellen vorher besonders stark gewesen war!), an «politischem Engagement» der Literatur laut und zuweilen aufsässig gebärdet, muss auf dem Hintergrund jenes Versagens gesehen werden. Eine neue Generation will die Fehler der Väter vermeiden. Die politische Aktivität der Autoren droht geradezu ihre künstlerische aufzusaugen. Ein äusserster Punkt der Entwicklung ist erreicht, wenn uns erklärt wird, Gedichte und Romane zu schreiben, sei nicht mehr zeitgemäss: Flugblätter und Manifeste müssten es sein, oder wenn Dramatiker die Bühne nur noch als ein Instrument der politischen Agitation benützen, ja am liebsten gar das politische Theater auf die Strasse verlegen.

Das ist das andere Extrem, ebenso fragwürdig wie das reine «l'art pour l'art», wie die Haltung des Dichters, der sich über die Weltläufte und über die konkreten Entscheidungen des politischen Alltags hoch erhaben fühlt. Wer Grund hat, Anstoss zu nehmen an den oppositionellen, nonkonformistischen, utopischen oder revolutionären Parolen engagierter Schriftsteller, der sollte sich fragen, ob ihm denn der weltfremde Poet lieber wäre. Und er sollte sich dabei vergegenwärtigen, dass die Abkehr von den Aufgaben öffentlicher Verantwortung, die stolz im Namen der Kunst und der Kultur erfolgt, ihrer verschleiernden und beschönigenden Wirkung zufolge weit gefährlicher ist als das Engagement, das sich offen zu erkennen gibt.

Indessen ergeben sich aus den besonderen Schaffensbedingungen, die Silone erwähnt, Schwierigkeiten, die durch das grundsätzliche Bekenntnis zur politischen Verantwortlichkeit des Schriftstellers nicht zu lösen sind. Im Jahre 1960 sprach der Nobelpreisträger Salvatore Quasimodo in seiner Rede «Il Poeta e il Politico» von der Einsamkeit und Freiheit des Dichters, die er entschieden von der Geselligkeit und Freiheit des Politikers unterschieden wissen wollte. Widerstand sei selbst in der Diktatur nicht eine Sache des Dichters, wohl aber der ethischen Verantwortung, lautet eine seiner Differenzierungen, wobei man sich natürlich fragen muss, ob damit neuerdings ein Reservat für Kunst beansprucht werden soll. Quasimodo unterscheidet übrigens ausdrücklich den Schriftsteller vom Dichter, den Verfasser von Erzählungen und Romanen von demjenigen von Gedichten, und fragt dann, ob es zwischen diesem und dem Politiker irgend eine Gemeinsamkeit geben könne. Nein, lautet seine Antwort, denn der eine befasse sich

mit der inneren Ordnung, der andere aber mit Gesetzgebung und Verwaltung. Er versteigt sich selbst zu so pointierten und unhaltbaren Antithesen wie: der Politiker wolle, dass der Mensch mutig sterbe, der Dichter jedoch, dass der Mensch mutig lebe.

Fragwürdiges Bemühen, einen Unterschied zu definieren, der vor Verfassung und Gesetz und im Blick auf die Rechte und Pflichten des Bürgers gar nicht besteht. Aber der Schlüssel zu den zunächst sonderbaren Ausführungen des grossen italienischen Lyrikers liegt da, wo er von der Einsamkeit und Freiheit des Dichters spricht, der sich eben nicht auf Dauer einfügen kann und dessen Bindung an äussere Gesetze schmerzlich, problematisch und schwierig ist. Der Anarchismus sei eine ewige Sehnsucht des geistigen, des kritisch denkenden und innerlich freien Menschen, sagt J. R. von Salis; aber er ist kein Ausweg, er ist unpraktikabel. Quasimodo hätte sagen können, der Dichter folge der Sehnsucht des innerlich freien Menschen und stosse sich darum stärker als irgend ein anderer an den gebrechlichen Ordnungen, in denen wir leben. Der Politiker aber ist ein Mensch, der bei allem Verständnis für diese Regungen stets das Praktikable im Auge hat und sich nicht auf Abenteuer einlässt. Wenn die Gefahr des Dichters darin besteht, dass er sich versteigt, dass er politische Luftschlösser baut, so kann man umgekehrt beobachten, dass der Politiker im Praktikablen sich verhärtet, dass er mögliche oder wünschbare Veränderungen voreilig als utopisch und undurchführbar abtut.

Darum besteht das Spannungsfeld zwischen der politischen Realität und dem Engagement der Schriftsteller auch dann, wenn wir dieses Engagement grundsätzlich bejahen. Viel wäre erreicht, wenn es dabei wenigstens ohne Misstrauen und Verdächtigungen – von beiden Seiten – abginge. Wir sollten lernen, mit dieser Spannung ohne Voreingenommenheit zu leben und daraus den Gewinn zu ziehen, den sie bereithält. Es ist vielleicht nicht nötig, den allgemein greifbaren Nutzen der aufs Praktikable ausgerichteten Intelligenz besonders hervorzuheben. Aber man sollte auch erkennen, dass unser Weiterleben vom «Suchen nach Wahrheit gegen dogmatisierten Besitz der Wahrheit» und vom Kampf «für den Menschen gegen seine Degradierung zum sozialen Quozienten» (die Formulierungen stammen von Hans Erich Nossack) abhängt, und hier ist es, wo das politische Engagement der Schriftsteller mit Recht einsetzt. Dass sie ihre Möglichkeiten gerade heute manchmal überschätzen und sich auf Äste hinauslassen, die nicht tragen, steht auf einem andern Blatt. Es wird davon noch die Rede sein müssen. Aber auch die Gesellschaft ist den Schriftstellern gegenüber nicht frei von Vorurteilen.

Die Auffassung ist weit verbreitet, von der Kunst sei Erbauung, Erhebung in höhere Sphären zu erwarten. Die Rebellion der Künstler gegen die Bestätigungsfunktion, die ihnen damit zugewiesen wird, ihr Kampf gegen die Fehlinterpretation des Kunstwerks als eines Mittels zur Verschönerung und Ver-

klärung der weniger erfreulichen Wirklichkeit, lässt sich auch in früheren Epochen nachweisen. In unseren Tagen sind die Absagen schwerlich noch zu übersehen, ja man kann nicht einmal mehr behaupten, dass es sich dabei um Ausnahmen handle. Namentlich in der Literatur ist der vorherrschende Ton die Attacke, die unfeierliche, nüchterne, ätzende Sprache. Schon durch die äussere Form wird bekundet, hier gehe es nicht um Höheres und Hehres, sondern um unsere Gegenwart in all ihrer Fragwürdigkeit und Unzulänglichkeit. Mit dem politischen Engagement hat diese Rebellion an und für sich nichts zu tun: sie gilt zunächst nur der sanften Gewalt, mit der die Gesellschaft die Künste in ihren Dienst stellen möchte. In diesem Dienst standen sie nie; aber in Zeiten, in denen sich eine geschlossene Kultur repräsentierte, bestand auch weitgehende Übereinstimmung zwischen Kunst und Gesellschaft. Der königliche Hofstaat des siebzehnten oder achtzehnten, das Bürgertum des neunzehnten Jahrhunderts erscheinen uns darum dargestellt und bestätigt in den Kunstwerken und in der Dichtung, die diese Epochen hervorgebracht haben. Dass eine vergleichbare Übereinstimmung heute nicht mehr besteht, ist als Feststellung nicht zu bestreiten. Aber die Schuld dafür einseitig den Künstlern und Schriftstellern zuzuschieben, gleicht der törichten Tyrannenmarotte, den Boten zu strafen, der ein Unheil meldet. Hier kann den komplexen Gründen des neuen Zustandes nicht im einzelnen nachgegangen werden. Eine Vermutung immerhin sei gewagt. Weil die moderne Welt mehr und mehr eine verwaltete Welt geworden ist, verweigern ihr die Künste mehr und mehr auch den Dienst der Repräsentation. Sie müssen es tun; denn sie sind das nicht zu Verwaltende. Übungen im Gebrauch der Freiheit nennt die Lyrikerin Hilde Domin die Gedichte, die heute entstehen.

Wir haben es demnach mit zwei Komponenten des politischen oder öffentlichen Engagements der Schriftsteller zu tun: die eine gründet sich auf äussere Erfahrungen mit einer Dichtung, die sich politischer Verantwortlichkeit entzogen hat, die andere beruht auf der Spontaneität der Kunst gegenüber der verwalteten Welt. Beide Komponenten vereinigen sich. Der Schriftsteller sieht sich, auch wenn das politisch gar nicht in klar erkennbaren Programmen zum Ausdruck kommt, in die Opposition gedrängt. Weil er ein Fürsprecher des Lebendigen gegen das Institutionelle, des Spontanen gegen das Verplante und Verwaltete ist, stösst er an. Mit diesem Anstoss aber leistet er der Gesellschaft seinen Dienst. Dies ist sein Engagement.

Eine Einschränkung freilich drängt sich sofort auf. Es ist nicht immer leicht zu unterscheiden, ob wir es mit dieser, aus der inneren Freiheit der Kunst begründeten Haltung, oder aber mit der Nachahmung eines nachgerade verbreiteten Verhaltensmusters zu tun haben. Das Verständnis für die grundsätzlichen Positionen und Zusammenhänge entbindet uns nicht von der Pflicht, in jedem einzelnen Fall zu prüfen, was uns vorliegt. Was sich allein

verbietet, ist die hausbackene Reaktion, die sich mit der Redensart vom Schuster, der bei seinen Leisten bleiben möge, hinreichend umschreiben lässt. Auch sie ist freilich nicht erst von heute. Es gibt einen Augenzeugenbericht darüber, wie Heinrich von Kleist auf dem Schlachtfeld von Aspern mit einer Gruppe von Begleitern aus Gründen, die zufällig sein mögen, der Spionage zugunsten der Franzosen verdächtigt wurde. Kleist zog zu seiner Rechtfertigung franzosenfeindliche Gedichte aus seiner Tasche und begann sie dem Trupp Soldaten vorzulesen, der die Schlachtenbummler angehalten hatte. Es sei, so schliesst der Bericht, ein halb trauriger, halb komischer Anblick gewesen, wie der Dichter da vor Soldaten und Offizieren gestanden habe und diese ihm schliesslich, nachdem sie eine Weile zugehört hatten, Vorwürfe machten, dass er sich in Politik und überhaupt in Dinge mische, die einen guten Untertanen nichts angingen. Und dies zu Kleist, von dem eines der entschiedensten Bekenntnisse zum politischen Engagement des Schriftstellers stammt: man müsse sich – so schrieb er 1809 in einem Brief – mit dem ganzen Gewicht, «so schwer oder leicht es sein möge, in die Waage der Zeit werfen».

Die Beispiele, die wir zugunsten des politisch engagierten Schriftstellers anführen können, reichen von Aischylos bis zu Brecht und von Walther von der Vogelweide bis zu Wolf Biermann. Dennoch stellt sich die Frage in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts neu, gerade weil Organisation und Institutionalisierung auch des Kulturellen so weit um sich gegriffen haben. Die Politik ist in ihrer komplizierten Verflechtung mit wirtschaftlichen, soziologischen, historischen und technischen Gegebenheiten zu einem wahren Labyrinth ausgewachsen, von dem keiner mehr sagen kann, dass er sich darin auskenne. Wenn die literarischen Exkurse auf das Gebiet des Politischen im umfassendsten Sinne über das hinausgehen, was der Schriftsteller als der Anwalt des Lebendigen, als die Stimme des Verdrängten und Bedrängten zu sagen hat, so besteht die Gefahr, dass er seine Möglichkeiten um einiges übersteigt. Die Komplizierung und Verfeinerung der politischen Zusammenhänge erfordert, dass sich der politisch Handelnde auf Spezialkenntnisse stützen kann, dass er wissenschaftliche Arbeitsgruppen zu organisieren und ihre Forschungsergebnisse zu interpretieren und zu benutzen versteht. Sofern die Schriftsteller sich nicht darauf beschränken, durch ihr Beispiel und durch ihr Werk «Übungen im Gebrauch der Freiheit» zu ermöglichen, müssen sie erleben, was Kleist auf dem Schlachtfeld von Aspern widerfuhr, und man muss dann erst noch feststellen, dass ihnen recht geschieht. Die öffentlichen Dinge sind nicht mehr leicht und auf Anhieb durchschaubar, der gesunde Menschenverstand und ein paar handliche moralische Grundsätze reichen nicht aus, sie zu durchdringen und in den Griff zu bekommen. Es geht auch nicht einfach darum, dass sich idealistische Vorstellungen und nüchterner Pragmatismus gegenüberstehen. Der poli-

tisch engagierte Autor muss darum in vielen Fällen, gerade wenn er sich auf Sachfragen (der Wirtschaftspolitik zum Beispiel) einlässt, dem Kundigen und Spezialisten als ein Dilettant erscheinen, bestenfalls ein Dilettant mit Formulierbegabung. Hier freilich, das muss man sehen, haben wir es auch mit einem der brennendsten Probleme der modernen Demokratie zu tun, etwas vereinfacht gesagt mit der Frage nämlich, wie die öffentlichen Aufgaben in Zukunft unter Wahrung des grösstmöglichen Mitspracherechts und dennoch unter Beachtung der Erkenntnisse gelöst werden können, die nur noch von Spezialisten zu erarbeiten sind. Verfügt der Schriftsteller, der sich in der breiten Öffentlichkeit zur Politik äussert, über die differenzierten Kenntnisse, die allein eine differenzierte Stellungnahme erlauben? Sieht er sich in der Lage, die Massnahmen der politischen Gremien und der Staatsmänner fundiert zu kritisieren? Oder macht er es sich zu einfach, hängt er, wie Karl Schmid es in seiner Schrift «Schwierigkeiten mit der Kunst» ausdrückt, ein Stück politische Wirklichkeit einfach ein paar Schreibmaschinenseiten lang in die Säure der moralischen Ansprüche, um dann ein schneeweiss-sauberes Skelettlein herauszuziehen? Sein Ort ist die Zone an den Rändern des Zeitlichen. Was er in die Zeit spricht, ist wichtig und der Gegenwart lebensnotwendig gerade dadurch, dass es in Beziehung zum Überzeitlichen steht. Der Schriftsteller lebt nicht ausserhalb der Geschichte; aber er lebt auch nicht ausschliesslich für sie, und seine Aufgabe ist wohl nicht die, den Zeitgenossen Ratschläge für ihren politischen Alltag zu geben. Wir werden nicht verhindern können, dass immer grössere Bereiche des Lebens der verwalteten Ordnung, der Organisation und der Technik unterstellt werden müssen. Dass Platz bleibe für den Landstreicher in uns – so sagt es Hans Boesch –, für das Kind und den Wolf: dafür ist der Schriftsteller und der Künstler zuständig. Da hat er seine Aufgabe, sein Engagement. Sein Kampf gegen die verborgenen, heimlichen Knechtschaften, die uns bedrohen, ist uns so unentbehrlich wie die umsichtige Planung der Zukunft.

*

Mit den Beiträgen dieses Heftes versuchen wir, nicht nur betrachtend und theoretisch auf das Thema «Schriftsteller und Politik» einzugehen, sondern auch zur Auseinandersetzung anzuregen. Wir nahmen darum ganz bewusst auch Stellungnahmen auf, Beispiele sowohl dafür, wie sich der Schriftsteller zur Politik äussert, als auch – was merkwürdigerweise eher selten ist –, wie sich der aktive Politiker diesen Vorstössen gegenüber verhält. In einem ersten Teil, der zugleich den schweizerischen Aspekt der Problematik beleuchtet, kommen die Schriftsteller Herbert Meier und Hans Boesch sowie Regierungsrat Alfred Wyser zum Wort. *Herbert Meier* hat vor kurzem sein Manifest «Der Mensch steht weder rechts noch links – er geht» in Buchform ver-

öffentlicht, er hat in Reden und Diskussionen seinen politischen Gedanken und Überzeugungen Ausdruck gegeben. Sein Beitrag «Demokratie ist schwierig», der für dieses Heft geschrieben wurde, steht in dieser Reihe. *Hans Boesch*, bekannt vor allem durch seine Romane «Das Gerüst» und «Die Fliegenfalle», ist als Tiefbautechniker Verkehrsplaner auf der kantonalen Baudirektion in Aarau: ein Spezialist also, wenn man will, der die Funktionen des modernen Staates von innen kennt, auch seine Schwierigkeiten und Schwächen. Dem Aufsatz von Hans Boesch liegt ein Vortrag zugrunde, den er vor der Staatsbürger-Vereinigung Baden gehalten hat. Der Erziehungsdirektor des Kantons Solothurn, Regierungsrat *Alfred Wyser*, äusserte vor Jahresfrist an der Generalversammlung des Schweizerischen Schriftstellervereins in Solothurn Gedanken, die als Ausgangspunkt für seinen Beitrag zu diesem Heft gelten dürfen. Keiner der drei Autoren dieses Teils hat die Beiträge der andern gekannt. Wir möchten dennoch hoffen, dass sie als Ansatz eines Gesprächs verstanden werden.

Eine Sammlung von Zitaten, die Ansichten und Feststellungen vermitteln soll, leitet über zu den mehr betrachtenden und wissenschaftlichen Studien zu unserem Thema. *Peter Brang* schreibt über «Die Rechte und Pflichten der russischen Dichter» und geht dabei besonders auch auf die neusten Verhältnisse ein. *Alfred Behrmann* und *Norbert Kohlhase* fragen: «Kann das Theater die Gesellschaft verändern?» und nehmen damit Stellung zu einem gerade in jüngster Zeit viel diskutierten Streitpunkt. *Joseph Jurt* schliesst den Kreis mit einem Beitrag aus dem Bereich der französischen Literatur: «Georges Bernanos – literarische oder politische Berufung?»

Demokratie ist schwierig

HERBERT MEIER

1

Demokratie ist schwierig.

Das Stimmen und Wählen ist zwar einfach, möchte man meinen. Das eine braucht ein einziges Wort, ein Ja oder ein Nein, und das schreibt sich bald einmal. Das andere verlangt im Grunde gar nichts. Nur das Einwerfen

einer Liste mit Namen. Die Namen sind vorgedruckt, sie bezeichnen Parteimitglieder. Für Parteilose sind leere Listen vorgesehen. Auf solche Listen darf man auch Namen aus den Parteilisten einschreiben.

Das nennt man panaschieren.

Das Wort bedeutet: etwas mit bunten Streifen bemalen. Panaschee ist ein mehrfarbiges Ei.

Mehrfarbiges, Gescheckte sieht man in der Politik nicht gern. Man will, dass einer Farbe bekennt. Farbe bekennen heisst wiederum: eine grüne, rote oder schwarze oder himmelblaue Liste einwerfen, so wie sie ist, ohne handschriftliche Eingriffe ins Vorgedruckte.

Eigentlich möchte ich solche wählen, die ich kenne; und ich hätte die Freiheit, es zu tun. Aber meine Freiheit ist unwirksam. Von den Leuten, die ich kenne, sind die meisten parteilos. Wenn ich ihre Namen auf die leere Liste setze, weiss ich beim Schreiben schon: sie werden nicht gewählt. Die Handschriftlichen kommen nicht an; an kommen die Vorgedruckten, von denen ich nur wenige kenne. Den einen oder andern vom Fernsehen vielleicht, aus der Zeitung, vom Hörensagen. Ihre Gesichter stehen auf Plakaten, aber ich bin kein Hellseher. Ich kann Gesichter nicht durchschauen, wenn sie stumm bleiben.

Wer nicht in Parteien verkehrt, kennt die Leute nicht näher. Ihre Namen bleiben für ihn anonym. Wer einer Partei zugehört, kennt die Leute. Er panaschiert nicht. Er bekennt Farbe und wirft ihm bekannte Namen ein, im Namen seiner Partei.

Ich stelle mir vor, in Kiew wählt man ähnlich wie in Zürich. Man wirft eine vorgedruckte Liste ein, oder falls man Namen einschreibt, sind es vorgeschriebene Namen. Was in Zürich indessen anders ist. Hier hat man nicht nur eine Liste, sondern mehrere, wie wir auch mehrere Parteien haben und nicht nur eine. Aber Vorgedrucktes gibt es hier wie dort (nur sind in Kiew Papierkörbe für Wahlzettel verboten). Und also wird im Grunde vorgewählt und nicht gewählt. Parteilose werden in Zürich selten, in Kiew nie gewählt. In Kiew hat man keine Wahl, in Zürich eine Wahl unter Listen. Das sind so Unterschiede zwischen Ost und West.

2

Da liegt ein zerknüllter Wahlzettel auf meinem Tisch. Ich habe ihn gestern in den Papierkorb geworfen und heute wieder hervorgeholt, um mir klar zu werden, warum ich ihn in den Papierkorb und nicht in die Urne warf. Er enthält 104 Namen. Mitglieder einer Schulpflege. Ich kenne keinen einzigen der angeführten Namen.

Anonymen soll ich also meine Stimme geben. Anonym sind sie für mich, ich weiss. Aber wie soll ich es ändern? Mich ans Telefon hängen und mit ihnen Gespräche führen, um zu erfahren, wie sie denken und so? Ich dürfe welche durchstreichen und an ihrer Stelle handschriftlich andere Namen einsetzen, steht auf der Rückseite des Zettels vermerkt. Andere Namen, das würde für mich bedeuten: Leute, die ich kenne. Zum Beispiel Franz O., von dem ich weiss, dass er sich mit Fragen der Erziehung befasst und eigene Gedanken hat. Franz O. hat indessen keine Chance, auch wenn fünfzig weitere wie ich seinen Namen einsetzen würden. Er ist nicht vorgesehen, weil nicht unter den Vorgedruckten. Und wenn ich ihn nun doch einsetzen wollte? Dann müsste ich einen der Vorgedruckten durchstreichen, aber welchen? Jeder kann der Falsche und jeder der Richtige sein, da ich keinen kenne. Wenn ich also keinem Unrecht tun will, darf ich auch keinen streichen. Oder ich müsste einen Bekannten anrufen, in Zürich 9 zum Beispiel, und ihn fragen, ob er einen Polizeibeamten, namens A. P., in seinem Stadtkreis kenne. Und wenn nun mein Bekannter sagen muss, er kenne den Polizeibeamten nur dem Namen nach? Aber nehmen wir an, er kenne ihn vom Sehen und die beiden würden sich am Morgen, am Mittag und am Abend auf der Strasse grüssen, was für eine Auskunft könnte er mir dann geben? Vielleicht diese: Der Polizeibeamte ist ein freundlicher Mann.

Soll ich ihn nun durchstreichen? Einen freundlichen Mann streicht man nicht durch. Aber mancher ist freundlich und gäbe doch keinen guten Schulpfleger ab. Die Auskunft freundlich reicht nicht für ein Urteil. Und wählen heisst doch urteilen, unterscheiden.

Auch die Berufsangabe lässt nicht gleich ein Urteil zu, bestenfalls ein Vorurteil. Zum Beispiel dieses: Ein Polizeibeamter denkt kasernenhaft. Auch Schulen sind für ihn Kasernen, Zuchtanstalten. Für mich aber nicht. Also gehören in die Schulpflege keine Polizisten. Ich streiche A. P. durch. Und wenn er nun dem Bild, das ich mir mache, nicht entspricht? Wenn er ein Mann mit Einsichten wäre, die ihn zum Schulpfleger geradezu prädestinierten?

Ich möchte vorurteilslos wählen. Wie kann ich das? Es bleibt nur das: Ich muss an die Liste glauben und denen Vertrauen schenken, die sie aufgestellt haben. So würde alles einfach. Doch die Listenmacher kenne ich ebenfalls nicht. Wie soll ich ihnen also Vertrauen schenken können?

Nun. Ich kann mir sagen: Sie werden es schon recht gemacht haben, und den gedruckten Zettel ohne weiteres Hin und Her und Wenn und Aber in die Urne werfen. So erfülle ich meine Pflicht. Gewählt wird ohnehin, was gedruckt steht. Oder ich zerknülle die Liste und werfe sie in den Papierkorb. Dann versäume ich meine Pflicht. Und gewählt wird ohne mich, was gedruckt steht.

Nun wird aber zur Urne gegangen.

Ich frage mich: Wie machen die Urnengänger das? Wie machen sie, was mir so schwer fällt, wenn nicht gar unmöglich wird? Wie kommen sie durch, wo ich nicht durchkomme? Ihren Gesichtern nach, die ernst und überzeugt sind, wissen sie, wie es anzustellen ist. Und offenbar bestellen sie die richtige Schulpflege.

Demokratie ist einfach. Man geht zur Urne und wirft einen Zettel mit Namen ein.

3

Demokratie wird einfach, wenn man Parteimitglied ist. Das ist so in Kiew wie in Zürich. Man schreibt sich ein, bezahlt den Beitrag und ist drinnen. In Kiew, weil einem nichts anderes bleibt, in Zürich hingegen aus freien Stücken. Aber hier wie dort unterschreibt man eine Ideologie.

Die hiesigen Ideologien halten wir für besser als jene eine dort. Wer deshalb die hiesigen in Frage stellt, läuft leicht Gefahr, als einer von dort verdächtigt zu werden, einer, der an östlichen Drähten hängt. Wenn man wie in Prag eine Mehrzahl von Parteien will, wird man verdächtigt, an westlichen Drähten zu hangen. Die Argumentation läuft gleich. Es ist Hans was Heiri. Und doch hält sich jeder für den Hans im Glück und versteht nicht, wie Heiri es aushält. Und das Glück darf nicht abhanden kommen. Das Glück ist der Status quo. Wer daran rührt, wird von Panzern besetzt; bei uns nur von Knüppeln geschlagen.

Wer einer Partei angehört, kennt wenigstens die Leute näher. Für ihn wird das Wählen einfach. Man sagt auch, die Parteien helfen ihren Leuten, geschäftlich und so. Parteien sind Steigbügel. Nur über sie kann sich einer aufs politische Ross schwingen und durch die Wahlgänge reiten, bis er das Amt erreicht, wo er arbeitend wirken kann.

Wer keiner Partei angehört, ist im Grunde politisch draussen. Aber draussen sind viele, man ist dort nicht allein. Solche, die ehrlicherweise sich keiner Partei verschreiben können, weil sie den Doktrinen und Ideologien misstrauen. Oppositionelle an sich, «kritische Elemente», wie man sie nennt und ungern sieht; die innere intellektuelle Emigration ist dort.

Sie wird bald nicht mehr dort sein.

Denn jetzt ist sie im Aufbruch.

Die Bewegung um das ETH-Gesetz zeigt es an, zum Beispiel. In Bern schreibt man ein altes Gesetz aus dem Jahre 1854 ab und gibt es guten Glaubens als ein neues Gesetz des Jahres 1968 aus. In Zürich erwachen über

der Lektüre die Studenten und ergreifen einhellig das Referendum. Demokratie kommt plötzlich in Aktion. Aber anders. So war man es nicht gewohnt. Die Sache will es, die Sache. Die Parteien geben zwar wie immer ihre Parolen aus. Doch kann sie jetzt nur mehr Nein lauten. Denn anders verliert man das Gesicht, und wer mag das schon.

Ein neues Gesetz soll *demokratisch*, das heisst von allen Kreisen, die es angeht, erarbeitet werden.

Der Gesetzgeber thront nicht mehr. Er setzt sich unter die Leute. Parteipolitik ist hier am Ende. Kabinette und geschlossene Gehäuse stürzen ein. Die Sache selbst setzt sich durch. Die intellektuelle Bewegung mit ihr.

Demokratie wird offen.

Wo sie offen ist, ist sie nicht weniger schwierig, aber wirksam.

Die verbriefte Freiheit, mitzubestimmen, kommt ins Spiel.

4

Wann kommt sie nicht ins Spiel, diese Freiheit?

Bei uns doch immer, bei jedem Urnengang. Ja, ja – nein, nein. Ist das die ganze Freiheit? Zu verwerfen oder anzunehmen, mehr nicht?

Kann man über notwendige Dinge denn noch abstimmen? Über Formen und Modelle vielleicht, nicht über die Sache selbst. Und was ist nicht notwendig, worüber es heute abzustimmen gilt? Spitäler, Schulen, Altersheime, Strassen, Abwasserreinigungsanlagen – fraglose Notwendigkeiten. Projekte und Vorlagen können wir einsehen. Informationen werden uns ins Haus geschickt. Wir können uns ins Bild setzen.

Demokratie ist nicht schwierig.

Ein Gang zur Urne, und weiter nichts.

Ich sagte mir vor Jahren, eine Tiefbahn für Zürich ist notwendig, und stimmte ja.

Der Souverän sagte nein.

Die Tiefbahn schien ihm zu teuer. Was ihm damals zu teuer schien, bezahlt er jetzt. Das Verkehrschaos ist katastrophal. Man fährt und geht durch einen Irrgarten. Der Souverän flucht lautstark und beschuldigt die Behörden. Nichts wird gemacht, sagt er, und vergisst, dass er der Hindernde ist.

Was nun, wenn die Stadt souverän gehandelt hätte? Wenn sie jene Tiefbahn einfach gebaut hätte? Ich weiss, sie hat diese Freiheit nicht, ihr sind gesetzlich die Hände gebunden. Aber nehmen wir an, sie hätte das Notwendige tun können, wie sähe es dann heute aus? Dem Chaos wäre Stück

für Stück zu Leibe gerückt worden. Die Zustände auf den Strassen würden sich bessern. Eine andere Freiheit, eine ganz elementare, wäre wieder im Kommen: die Freiheit, sich zu bewegen. Und wer hätte den Nutzen davon? Die Neinsager von damals, der Souverän, wir, die vom Chaos Beherrschten.

Das darf indessen nicht sein. Eigenmacht über den Souverän hinweg, nein. Das wäre die reine Technokratie. Besser, der Entscheid des Souveräns bleibt heilig, und das Chaos auf den Strassen nimmt zu. Die Stadt leidet zwar an Zirkulationsstörungen; jedermann erfährt das. Es gibt Mittel, sie wenigstens zu lindern; Tafeln, Umleitungen, Einbahnstrassen; Verbote. Nehmen wir das alles auf uns. Es ist nicht leicht, voranzukommen, und vor allem, es kostet Zeit, viel Zeit. Die Zeit ist Geld, das weiss man; unser Geld, das vergisst man. Bringen wir das Zeitopfer, das Geldopfer. Bringen wir es für die Freiheit, die einmal an der Urne ausgeübte Freiheit. Und, was hat sie uns eingebracht, diese Freiheit? Sie hat die leibhaftige Unfreiheit beschleunigt.

Es wird schon seinen Sinn haben, pflegt man dann zu sagen. Wer weiss, was der Souverän hinter jener Tiefbahn gespürt hat?

Das Volk –: noch immer die Stimme Gottes?

In vielen Argumenten wirkt so etwas noch nach, unterirdisch. Als wüsste das Volk prophetisch, was ihm bekommt, jetzt und in der Zukunft.

Die Stimme des Volkes ist bei uns die Stimme eines bösen Mittelmasses. An ihm wird alles gemessen, «gut eidgenössisch». Der eigene Hag ist auch schon der ganze Horizont.

Jene Tiefbahn – ich will sie weiter nicht bemühen; sie stehe exemplarisch für ein Projekt, das über den Tag hinaus gereicht hätte. Sie war dem Souverän zu teuer. Alles, was das eingewohnte Mittelmass überschreitet: alles, was Zukunft hätte, ist ihm zu teuer.

Ich erinnere mich. Das Modell der Tiefbahn war in einem Schaukasten ausgestellt. Männer standen davor, sie verwarfen über den Millionen die Hände: Sind die verrückt! Ich sagte: Nein. Das muss kommen. Und die Männer: Wir werden dafür sorgen, dass das nicht kommt!

Das war zu einer Zeit, da man auf Plakaten Sprüche wie diesen lesen konnte: Sollen wir bezahlen, wovon unsere Nachkommen profitieren können? Es ging um die Finanzierung der Nationalstrassen. Man hatte an eine Benzinsteuer, an Strassenzölle gedacht. Benzinsteuer, Strassenzoll? Nie im Leben. Das war einmal. Der Staat soll bezahlen. Wir geben nichts für die, die nach uns kommen!

So dachte der Souverän. (Denkt er heute anders?)

Als wäre der Staat jemand anders.

Ich dachte immer, der Staat sind wir.

5

Die nachgekommen sind, gehen jetzt auf die Strasse.

Und der Souverän denkt: Knüppel aus dem Sack!

Das Parteitheater zieht nicht mehr.

Das Strassentheater scheint zu kommen. Aber Theater bleibt Theater, im Kabinett und auf der Strasse. Es ist nicht ausgemacht, dass es kritisch und verändernd wirkt.

Es wird zum Ritual, so oder so.

Dort, wo Ritual und Politik noch eines und wirksam sind, in der Landsgemeinde, bewundern wir die Urform der Demokratie. Wir bewundern sie als Folklore und sehen zu wenig, dass die moderne Landsgemeinde vor dem Bildschirm stattfindet. Die *grosse Landsgemeinde*, die zu einem dauernden Prozess werden muss. Hier fallen dann Entfremdungen zwischen «Staat» und «Volk», zwischen den Behörden und uns wie von selbst. Das Anonyme bekommt einen Namen und rückt in erfahrbare Nähe. Vorlagen und Modelle können anschaulich erörtert und dargelegt werden.

Aufklärung findet statt.

Einsichten können erweckt werden.

Beispielhaft in diesem Sinne war die Information über die Amnestie. Ein Bundesrat schickt jedem einen verständlichen Brief ins Haus. Er setzt sich vor die Kamera und beantwortet Fragen aus dem Volk. Ein jeder ist angerufen. Der *Bund*, der anonyme, abstrakte, bekommt ein Gesicht. Das Gesicht des verantwortlichen Mannes, der für eine Sache einsteht und sich stellt. Das war konkrete Politik.

Denn Politik bedeutet:

Einsichten schaffen in das, was für das Ganze notwendig ist, und dann das Notwendige gemeinschaftlich tun. Nur aus Einsicht kann der Souverän souverän entscheiden. Alles andere ist Mythe. Und Mythen führen zu Katastrophen.

6

Demokratie ist schwierig.

Denn sie ist die eine grosse Möglichkeit der Selbstorganisation und – der Selbstverwirklichung eines Volkes. Ein dauernder Prozess also. Ein Befragen und ein Verändern der konkreten Verhältnisse auf Zukunft hin. Austausch und Gespräch. Ein Anhören und Aufklären der Stimmen, nicht nur die sonntägliche Abgabe der Stimme.

Aber offenbar hat sich die Schweiz ein für allemal selbstverwirklicht, im vergangenen Jahrhundert. (Von dort bezieht man noch heute die «neuen» Gesetze.) Im gegenwärtigen Jahrhundert lebt sie nur technologisch, geistig kaum. Dabei fängt das neue Jahrhundert in dreissig Jahren bereits an.

Es ist möglich, dass sie das gegenwärtige noch erreicht mit der jungen intellektuellen Bewegung. Ihr ist Demokratie nicht die stille Sanktion einer Ameisenexistenz, der zwar Freiheiten verbrieft sind, die aber nicht wirksam werden. Sondern Demokratie ist ihr die eine Möglichkeit der menschlichen Entfaltung eines jeden in der Gesellschaft, ohne Ansehen seines «Standes». (So meinten es auch die Tschechen.)

Das Wort politisch hat jetzt einen genauen Sinn. Es heisst menschengerecht. Es meint den legitimen Anspruch des einzelnen an den Staat und an die Gesellschaft. Politik heisst – mitbestimmen. Es wird jetzt nichts mehr unbefragt hingenommen und als gegeben erachtet.

So wird Demokratie noch schwieriger. Aber nur so hat sie Zukunft, auch hierzulande.

Damit sind wir allerdings weit von Kiew. In Kiew wird zwar Vorgedrucktes gewählt wie in Zürich. Aber Gesetze zum Beispiel werden dort nicht gemeinschaftlich erarbeitet von denen, die es betrifft. Ein demokratischer Prozess ist dort nicht möglich. Verbrieft ist die Zensur, nicht die Freiheit wie bei uns. Nur tragen wir diese Freiheit zu oft wie einen alten Brief in der Tasche und nehmen ihn nur hervor, wenn im Osten irgendwo die Panzer auffahren. In Kiew haben sie nicht einmal diesen Brief in der Tasche. Sie möchten, was wir haben. Wir haben es aber nur, wenn wir es tun. Das heisst, die Freiheit ergreifen und mit ihr und aus ihr handeln.

Es wird über uns befunden und entschieden in dem Masse, wie wir es zulassen.

Demokratie, die schweizerische, das ist die direkte, ist die Probe aufs Exempel: wie weit es her ist mit dem mündigen Volk.

Demokratie, so verstanden, ist am schwierigsten.

Der moderne Staat und der Schriftsteller

HANS BOESCH

Die heile Welt ist eine Hobbywelt

Wenn wir in den Schulbüchern unserer Kinder blättern, sehen wir uns weit ins 18. oder 19. Jahrhundert zurückversetzt. Da steht der Schreiner brav mit dem Hobel an der Werkbank, da bäckt die Mutter Brot, und der Bauer bricht sein Land mit dem Spaten um; wenn's hoch kommt, liess sich der Landmann von Gottfried Keller oder Segantini modernisieren: dann hat er Ochs und Gaul vor den Pflug gespannt, und die Zipfelmütze dreht über den Hügeln von Seldwyla friedlich im Wind.

Im Schulbuch wird beharrlich die «heile Welt» gezeigt. Man kann sich fragen weshalb. Das Hauptmerkmal der «heilen Welt» ist: Sie ist einfach, und sie ist klar geordnet. Auch ein Drittklässler kann sie überblicken. Ein Hobel ist ein Hobel. Ein Spaten ist ein Spaten. Und ein Tisch ist ein Tisch. Jedes Werkzeug, jedes Ding hat seine eigene, eindeutige, nur ihm bestimmte Form; Verwechslungen sind ausgeschlossen.

Dazu kommt – und das ist entscheidender: Jedes Werkzeug erfüllt eine allein nur ihm zugemessene Funktion. Das Werkzeug, seine Form und seine Funktion bilden eine Einheit. Der Hobel hobelt, der Spaten gräbt um; besser gesagt: mit dem Ding, das aussieht wie ein Hobel, wird gehobelt, und mit dem andern Ding, das aussieht wie eben nur ein Spaten aussieht, gräbt man die Erde um. Mehr noch: Jedes Werkzeug ist einem Berufsstand fest zugeordnet. So ist der Hobel nicht vom Schreiner, der Spaten nicht vom Bauer wegzudenken. Das Werkzeug ist zum Wahrzeichen eines Standes geworden, zum Symbol einer Gruppe. Mancher Berufsstand hat sich um ein Werkzeug herum erst gefestigt und entwickelt, hat mit ihm seine Eigenheit gefunden und sich dabei gleichzeitig abgegrenzt gegenüber andern Ständen und Gruppen. Er ist zur Innung geworden.

Und diese Inn-ung, dieses In-sein in einer Gruppe wurde um so augenfälliger, je deutlicher die Abgrenzungen gegen aussen wurden. In einer derart klar abgegrenzten Einheit war der einzelne geborgen. Hier fand er die Verlängerung des Schürzenzipfels seiner Mutter.

Schon allein dieser Umstand mag kinderliebende Schulbuchredaktoren für die handwerklich-zünftige Art der Weltgestaltung einnehmen. Vermut-

lich aber ist der andere Umstand, der nämlich, dass die Welt des 18. und 19. Jahrhunderts gerade ihrer ausgeprägten Gruppenbildung wegen so gut überblickbar wurde, der Hauptgrund dafür, dass die Schulmänner sich der Handwerkerwelt gegenüber einer geradezu unverbrüchlichen Treue befleissigen. Man denke: Jede Gruppe lässt sich als Einheit fein säuberlich schubladisieren, und jede Gruppe bringt ihr Etikett in Form eines Berufszeichens und Symbols, eines Hobels etwa oder eines Spatens, auch grad mit. Man braucht dieses Etikett nur zu nehmen und auf die Schublade zu kleben – und schon ist die Ordnung hergestellt. Die ganze Welt lässt sich einteilen, kein Rest bleibt übrig, alles kommt an seinen Platz. Eine erzieherisch vorzügliche Einrichtung. Man begreift, wenn die Herzen der Schulmeister (und auch die der Zeughausverwalter, Apotheker und Uhrmacher) höher schlagen, begreift, wenn sie den Einbruch der modernen Barbarei in ihre schubladengerechte, normierte und präparierte «heile Welt», in das gepflegte und systematisch aufgebaute Herbarium missbilligen und wenn sie standhaft an ihrer Schulbuchwelt festhalten. Dieses Festhalten kann damit begründet werden, dass jede andere Interpretation der Welt das Aufnahmevermögen der Drittklässler übersteige, die schöne Lüge demnach ein pädagogisches Erfordernis und also gerechtfertigt sei.

Auch wenn man sich dem Urteil der Fachleute beugt, muss man sich doch fragen, ob die Lebensphilosophie für Drittklässler, diese Erziehung zum einfachen und heilen Leben nicht die Gefahr einer Erziehung zum einfachen Denken beinhalte. Und man wird weiter fragen, ob der Erfolg dieser Erziehung sich nicht etwa darin manifestiere, dass ausgewachsene Politiker und Rechtsgelehrte allen Ernstes an das Fortbestehen der schubladengerechten «heilen Welt» des 18. und 19. Jahrhunderts glauben und daher logischerweise sich selbst und allen andern geradezu verzweifelt das Nachdenken über die tatsächlichen Gegebenheiten und Forderungen unserer Zeit ersparen wollen.

Verfilzung anstelle der Abgrenzung

Das Zeitalter der Innung ist vorbei. Es lassen sich keine in sich geschlossene Gruppen mehr umreissen, die selbstgenügsam in ihrer kleinen, runden, klar abgegrenzten Welt leben, etwa:

Erst der Baum,
dann das Holz,
dann der Hobel,
dann der Schreiner, der hobelt,
dann das fertige Möbel,
dann das kaufende Paar.

oder:

Erst die Erde,
dann der Spaten,
dann der Bauer, der umbricht,
dann die Frucht,
dann die Esser.

Der Spezialist hat die kleinen, runden Welten, die Autarkien aufgerissen; er wirkt in alle hinein und quer durch alle hindurch. Wohl hat der Schreiner auch heute seine eigene Maschine, und der Bauer hat eine andere. Doch dreht in beiden Maschinen dasselbe Zahnrad, entwickelt vom Zahnradspezialisten, der nur seine Zahnräder kennt, der nichts vom Elektromotor weiss, der die Maschinen antreiben wird, nichts vom Fundament, auf dem die Maschinen stehen sollen. Der Zahnradspezialist liefert zwar nur einen winzigen Teil der beiden Maschinen; seine Lieferung ist aber entscheidend; ohne seinen Beitrag käme keine der Maschinen zum Laufen. Er gibt seine Zahnräder für viele Fabrikate, streut sie sozusagen durch die ganze Industrie. Und obschon er nur diesen winzigen Teil des Ganzen beherrscht, steht und fällt das Ganze doch damit (weil dieser Teil ins Grosseganze eingebaut ist), etwa so, wie eine beliebig grosse Mauer mit jeder eingebauten Schicht Ziegel steht oder fällt.

War für die frühern Jahrhunderte das Abgeschlossene, Insichgeschlossene, das Runde bezeichnend, so ist die Verflechtung, die Horizontale in den Vertikalen das ausgeprägteste Merkmal unserer Zeit. Jeder ist von vielem etwas, jeder macht von vielem etwas, doch nirgends ist er ganz. Er ist Knecht und Herr zugleich. Diese Erscheinung ist derart alltäglich geworden, dass wir sie kaum beachten.

So arbeitet einer in der Fabrik, muss sich also selbstverständlich der Fabrikleitung fügen, gleichzeitig besitzt er aber eine Aktie, mit der er auf diese oder auf eine andere Fabrikleitung Einfluss nimmt. Oder er ist irgendwo eingemietet, ist demnach nur geduldet, gleichzeitig besitzt er ein Bankbüchlein, das die Immobiliengesellschaft stützt.

Nichts ist mehr einfach. Früher konnte man die Burg stürmen und dem Feudalherren den Kopf abschlagen, und man war (vielleicht) frei. Heute schlagen wir uns selbst den Kopf ab. Denn der neue Bankenfeudalismus, Industriefeudalismus herrscht wohl über uns – und zwar bezeichnenderweise anonym –, gleichzeitig sind wir selbst zu Feudalherren geworden.

Man kann diese Lage so umschreiben:

Das linke Bein meines Stuhls gehört Müller.
Müllers Kochtopf gehört Meier.
Meiers Hundhaus gehört Sulzer.

Sulzers Dachtraufe gehört Schmidheiny.
Schmidheinys Startpiste gehört Zürich.
Ein Ziegel von Zürichs Elektrizitätswerk gehört mir.
Das linke Bein meines Stuhls gehört Müller.
Müllers Kochtopf ... etc.

Die Verfilzung ist perfekt. Kaum ein Faden in diesem Filz lässt sich mehr von seinem Anfang bis an sein Ende verfolgen. Und immer mehr wird der Filz zum Urwald, der uns überwuchert, und in dessen Halbdunkel wir uns mühsam, pygmäenhaft klein hinbewegen.

Alles ist diffus geworden, anonym. Nichts ist mehr klar umrissen, nichts ist handfest. Der Schreiner, der kaum mehr mit dem Hobel arbeitet, steht an einer Maschine, die ein Puzzle aus Dutzenden von Spezialteilen darstellt. Er beherrscht weder das Puzzle im einzelnen, noch die Spezialisten, die ihre Teile beitragen. Diese Maschine ist für ihn wie ein Isolator. Die Technologie, die wirtschaftliche und wissenschaftliche Organisation, die diese Spezialisten und Spezialteile erst möglich machten und deren Zusammenspiel garantierten, sind wie ein dicker, intellektueller Filz mit in die Maschine verpackt worden. Dieser Filz isoliert. Der Schreiner hat nicht mehr wie einst durch den Hobel (der eine Art verlängerter Arm war) «Tuchfühlung» mit dem Material, das er verarbeitet. Die Maschine und ihre «intellektuelle Isolationsschicht» haben sich zwischen ihn und das Material geschoben. (Dasselbe lässt sich beim Bauern beobachten. Die Maschine trennt ihn von der Erde. Er ist längst nicht mehr «schollegebunden». Er ist entwurzelt wie alle andern auch.) Aber nicht allein dies beunruhigt; der Umstand, dass sich die Funktion der Maschine nicht mehr an ihrem Äussern ablesen lässt, bereitet Unbehagen. Die Maschine kann der Form nach ebensogut eine Presse wie eine Hobelmaschine sein. Der Nichtfachmann findet das aus Distanz kaum heraus. Mehr noch: Der Form nach könnte diese Maschine auch ein moderner Back- oder Einbrennofen, ein Computer oder ein Aktenschrank sein. Funktion und Form entsprechen sich nicht mehr. Nichts ist mehr augenscheinlich. Die Wahrzeichen der Berufsstände, die Symbole haben ihre Bedeutung verloren. Sie können keine Ordnungsaufgabe mehr erfüllen. Die einfachen Werkzeuge sind nicht mehr Kristallisationspunkte einer Innung. Sie wurden weggeschoben aus unserem Alltag, hinüber in die Hobbywerkstatt, in die Welt der Träumereien. Wir leben nicht mit ihnen. Sie sind uns so fern, wie die Hobbywelt fern ist, die unsere Schulbücher zeigen.

Erziehung zum politischen Sonntagsmaler

Im ersten Band des neuen Schweizer Lesebuches, das 1966 bei Sauerländer in Aarau erschien, sind unter den Stichworten Technik, Maschine, Motor,

Arbeit total 21 Beiträge zu finden. Nur in 8 von ihnen geht die Auseinandersetzung mit unserer Umwelt deutlich über die Idylle hinaus, und nur 3, Steinbecks «Traktor», Dreisers «Fliessband» und Radetzkis «Baum in der Mauer» zeigen das Spannungsfeld an, von dem hier die Rede ist. Das sind somit 3 Geschichten von 146, oder 5 von total 523 Textseiten.

Den Kindern ist dieses Schulbuch durchaus zu gönnen. Man wird auch einräumen müssen, dass durch die getroffene Akzentsetzung die Liebe zu den kleinen und einfachen Dingen gefördert wird. Umgekehrt darf man sich nicht wundern, wenn mit dieser Erziehung zum Behagen in der Hobbywelt gleichzeitig der Kern des Unbehagens an unserer wirklichen Welt gelegt wird. Das kann ganz ohne Wertung festgestellt werden. Dem jungen Menschen wird ein Paket von Sehnsüchten und Ansprüchen mitgegeben, die nicht befriedigt werden oder deren Befriedigung er als Sonntagsmaler, Miniweltenbummler und in der Hobbywerkstatt suchen muss. Auch wenn er ein noch so eifriger Techniker wird, die Sehnsucht nach der «heilen Welt» bleibt. Und nicht selten schlägt sie in Unmut um, weil die Welt des Alltags der Hobbywelt so gar nicht entspricht.

Dass eine Politik, die auf einer Hobbywelt gründet, auf der Welt des 18. oder 19. Jahrhunderts, und die von Hobbyisten, von politisierenden Sonntagsmalern «gemacht» wird, den Anforderungen unserer Zeit nicht mehr genügen kann, dürfte somit selbstverständlich geworden sein. Und wenn wir vor der Tatsache stehen, dass die seinerzeit für die Handwerkerwelt solid und vorzüglich massgeschneiderte Rechtsordnung zur Zwangsjacke geworden ist, in allen Nähten platzt und trotz der vielen Flicken die chaotisch-pubertären Entwicklungen ganz einfach nicht mehr zu decken vermag, müssten wir die Gründe für dieses Versagen auch einmal in unserer Erziehung zum selbstzufriedenen und selbstgerechten politischen Dilettantismus suchen.

Vom Unbehagen zur Angst

Obschon das Märchen von der entwicklungshemmenden Industriefeindlichkeit des Staates unermüdlich kolportiert wird, ist klar, dass Staat und Industrie eng zusammenarbeiten. Jeder Wirtschaftswissenschafter kann beliebig viele Beispiele nennen. Hier soll nur eines für die vielen stehen und zeigen, wie die Verflechtung und damit die Abhängigkeit Staat – Industrie augenscheinlich bis in den Fabrikationsprozess hineinwirkt und diesen entscheidend mitbestimmt: Infolge der Spezialisierung müssen eine grosse Anzahl von Teilprodukten innerhalb des Fertigungsprozesses verschoben werden. Diese Verschiebung findet auf der Strasse oder mit der Bahn statt. Beide Verkehrsträger werden also zur Fabrikationsstrasse, ähnlich etwa dem Förderband in der Fabrik selbst. Fällt der öffentliche Verkehrsweg aus, so ist das

einer schwerwiegenden Panne an einer wichtigen Maschine gleichzusetzen. (Üblicherweise lassen sich allerdings auf unserem dichten Verkehrsnetz Ausweichmöglichkeiten finden. Die allgemeine und rasch überhand nehmende Verstopfung der Strassen behindert aber den Produktionsapparat doch und lässt ihn teurer werden.) Der öffentliche Verkehrsweg ist also nicht mehr aus dem Fabrikationsprogramm wegzudenken. Der Staat, der bei uns für die Verkehrsträger zu sorgen hat, hat direkt am Produktionsprozess teil.

Im Einzelfall mag es der Fabrikleitung noch möglich sein, auf die Verwaltung und über sie auf den Zustand der Verkehrs- respektive Fabrikationswege einzuwirken. Sobald sich aber grössere und allgemeine Aufgaben stellen, arbeitet sich jede Initiative an der beinah undurchdringlichen Verfilzung zwischen privater und öffentlicher Sphäre stumpf.

Verwirklichung und Unterhalt der Kommunikationsträger, zu denen unter anderem auch Telephon und Starkstromleitungen gehören, bedingen, dass mit Dutzenden oder Hunderten von Anstössern, Gemeinden, Kommissionen etc. verhandelt werden muss. Die hochgezüchtete Gemeindeautonomie und der gut ausgebaute Schutz des Privateigentums machen diese Verhandlungen extrem schwierig. Die technische Aufgabe entzieht sich dem Techniker, er hat keine Möglichkeiten der Einwirkung auf das Zeitprogramm mehr, immer mehr auch werden die nichttechnischen Kosten bestimmend. Politische Behörden und Gerichte, beide vom Volk gewählt, entscheiden über Termine und Entschädigungen (oft auch über die Wahl mehr oder weniger befriedigender technischer Kompromisse; das Vertrauen in den eigenen, obrigkeitlichen «gesunden Menschenverstand» ist oft schlechterdings beneidenswert).

Vielleicht kann sich auch der Laie ein Bild davon machen, welch ein Dschungel von Bindungen, Querverbindungen und Fallstricken zu durchdringen ist, bis ein Stück Strasse gebaut werden kann (der Bau selbst ist das absolut Einfachste), wenn er weiss, dass zum Beispiel das Organigramm für das Stellen einer gewöhnlichen Strassensignaltafel, das die Abteilung Verkehrsplanung des aargauischen Tiefbauamtes für den internen Gebrauch ediert hat, rund fünfzig Schritte, das heisst Rückfragen, Kontrollen, Kreditgesuche etc. aufzeigt, die zu machen sind, bis eine Tafel steht. Zieht man zudem in Betracht, dass mit den Verhandlungen infolge erzwungener Änderungen der Trassierung oft von vorn begonnen werden muss, dass zwischen den ersten Vorarbeiten und der Realisierung Jahre verstreichen und das Personal wechselt, so kann man sich nur wundern, wenn der letzte Sachbearbeiter noch weiss, was der erste meinte; dies besonders dann, wenn derselbe Sachbearbeiter eine ganze Menge solcher Aufgaben in verschiedenen Reifestadien überwachen und fördern soll. Der Beamte ist ganz einfach überfordert. Er vermag die Verfilzung auch mit dem besten Willen nicht mehr zu durchdringen.

Wie viel ratloser muss der Bürger vor dieser undurchdringlichen Masse stehen? Was Wunder, wenn sich sein ohnehin latentes Unbehagen gerade an diesem besonderen Exempel der Verfilzung, am Dienstleistungsstaat entlädt?

Die Verfilzung im Arbeitsprozess, in der Wirtschaft, zwischen Industrie und Staat und in der Bürokratie bewirkt eine Isolation des Individuums an sich. Es rennt wie in einer gepolsterten Zelle gegen den Filz an, ohne weiterzukommen. Und die Zelle wird immer kleiner; mit andern Worten: der Filz wird ständig dichter. Es mangelt an Luft.

Im gleichen Zeitraum, in dem unsere Hobbywelt an den Rand der Arbeitswelt gedrückt wurde, gingen in unserer Wohnlandschaft bedeutende Strukturänderungen vor sich. Das kleine bäuerliche Eigen starb. Der Bauer wurde zum landwirtschaftlichen Unternehmer, sein Hof wurde Fabrik. Dem Schreiner wurde die Werkstatt zu klein. Er brauchte Platz für die Maschinen, Platz für Werkstrassen, Lagerplätze, Automobile. Die Bauparzellen wurden zu eng. Die Betriebe sprengten die Grenzen, stiessen gegeneinander, verkeilten sich. Nicht anders als in unsern zu eng gewordenen Strassen die Platzbedürfnisse für den einzelnen Verkehrsteilnehmer mit dem Automobil anwuchsen, bis die Automobile sich verkeilten und immobil wurden. Der Wohnraum wurde in Wohnquartiere gepresst und sprengte diese letztlich doch. Die Gemeindegrenzen wurden zu eng. Die Gemeindeautonomie ist ein Anachronismus geworden. Die politischen Bezirke sind längst Anachronismen und wirken zufällig, sie decken sich nicht mehr mit den kulturellen und wirtschaftlichen Gegebenheiten der Regionen. Selbst die Kantonsgrenzen wirken hemmend. Vielerorts sollten sie neu gezogen werden, aufgehoben werden. Die Rhetorik der Kirchturmpolitiker kann nicht mehr über die Einsicht hinwegtäuschen, dass die alten Jacken zu eng geworden sind.

Die Besiedlung ergiesst sich in die Landschaft hinaus. Wir wissen nicht, ob die vielen Wucherungen gesunde Pubertätspickel sind oder ob sie Krebs bedeuten. Wir stehen vor einem Siedlungsbrei, der von Winterthur bis Basel und Solothurn reicht, vor einem Super-Oerlikon, dem die Zentren fehlen, die Nervenzentren. Der Verfilzungsprozess ist auch hier augenfällig, mit ihm die Strukturänderung, die rasch zur Strukturlosigkeit führt. Der Verlust der Innung, des Innenseins, der Geborgenheit auch in geistigen Belangen wird unverkennbar. Wird diese Heimatlosigkeit, die wir eifrig mitzüchten helfen, jene Jugendbanden bringen, die wir von Amerikas Städtebrei her kennen und die das Wohnen in den stillen Quartieren lebensgefährlich machen? Oder werden wir uns an den Brei gewöhnen? Wir wissen es nicht. Immerhin sind wir nicht mehr überzeugt, dass uns ein bisschen Waldrand auf alle Zeiten gegen die Zivilisationskrankheiten immun behalten wird. Und wie alle Krankheiten fürchtet der Bürger auch diese.

Das grosse Unbehagen des Bürgers wird vollends in Angst umschlagen, wenn er einsehen wird, dass er gar kein «Bürger» mehr ist. Vom Sesshaften ist er zum Nomaden geworden. Das ist die bedeutendste Änderung in unserer Zeit überhaupt. Nicht nur ist der Boden zur Ware geworden, also austauschbar (wer soll ihn noch verteidigen?), wir haben ihn «unter den Füssen verloren». Wir leben auf Luftkissen, wir sind entwurzelt. Die Häuser bauen wir auf Stelzen. Irgendwo im zwanzigsten Stockwerk über Grund wohnen wir, schweben am Liftseil. Wir sind mobil. Die Völkerwanderung zeigt sich nicht nur während der Ferienzeit, sie wird auch in der Entvölkerung der Bergtäler, in den Fremd-(Gast?-)Arbeiterströmen offenbar.

Vorläufig verdrängen wir diese Ängste. Aber sie sind doch da. Das beweisen die in Mode gekommenen Einsiedler im Dschungel der Grossstädte, die Zurück-zur-Natur-Bewegungen, die Anbetung des «einfachen Lebens» durch die Hippies, die damit demonstrieren, dass sie echte Nachzügler des Bürgertums sind (und nicht etwa die Vorhut einer neuen Gesellschaft). Und es ist erheiternd zu beobachten, dass es dieselben Leute sind, die sich besonders progressiv gebärden und mit ihren Maschinenstürmereien – auch wenn der Sturm einer Verwaltungsmaschinerie gilt – bestätigen, dass sich hinter dem modisch-romantischen Aufputz des Anarchisten liebe und besorgt-eifrige Kleinbürger verbergen.

Kaffeesatz ist alles

Der Staat als Dienstleistungsbetrieb unterscheidet sich in ein paar wesentlichen Punkten kaum vom Industriekonzern. Kein Industriekonzern kommt hone Organisation, ohne Hierarchie, ohne die damit zusammenhängenden Kompetenzausscheidungen und ohne Autorität aus. Weitsichtige Planung nach aussen und nach innen sowie periodische Überprüfung der Betriebsstruktur und der Betriebsabläufe sind eine Selbstverständlichkeit. Zudem hat man erkannt, dass sich die Macht dort konzentriert, wo die Spezialisten sind. Es wäre zu untersuchen, weshalb man sich bei uns sträubt, den Dienstleistungsstaat im Hinblick auf diese Kriterien zu testen. Will man vielleicht gar keinen Dienstleistungsstaat, obschon man ihn längst hat? Wird durch das Schreckgespenst, das «Macht der Verwaltung» heisst, in jedem Eidgenossen unverzüglich der in Reserve gehaltene Wilhelm Tell mobilisiert, der den Gesslerhut von der Stange haut? Braucht das Wort «Hierarchie» nur geflüstert zu werden, um in uns ganze Heerzüge imaginärer Schwyzer und Appenzeller wachzurufen, die durch die Lande stürmen und die Landvögte ausräuchern? Sind wir doch verkappte, unversöhnliche Anarchisten?

Es ist zu vermuten: ja. Und wir dürfen ruhig eingestehen, dass uns das mit heimlichem Stolz erfüllt. Und tatsächlich: bisher ging alles leidlich. Bis noch

vor wenigen Jahrzehnten klappte alles sogar prima. Gesetze und Leben waren aufeinander abgestimmt. Wir waren – besonders bis zur Jahrhundertwende – für die damaligen Zeiten ungeheuer fortschrittlich, so sehr, dass die armen, alten Monarchien wie morsche Riesenschlachtschiffe neben unserem nagelneuen Schnellboot herschwammen. Wir konnten uns sonnen, uns ein bisschen an Deck ausstrecken und zusehen, wie die Schlachtschiffe aus dem Leim gingen.

Es ist zu befürchten, dass wir uns ein bisschen lang sonnten, zu ausgiebig, ein halbes Jahrhundert lang: Erster Weltkrieg, grosse Krise, Zweiter Weltkrieg, Nachkriegszeit. Als ein paar Ewig-Unbequeme die Meinung äusserten, es wäre an der Zeit, unser Schnellboot zu überholen, wurde ihnen von Hauspropheten und Politikern, die gewohnt sind, die Zukunft aus dem Kaffeesatz zu lesen, schulterklopfend versichert, auch nach dem Zweiten Weltkreig werde die Krise sich bestimmt noch einstellen. Und dann, in dieser zweiten Krise, würde auch unser altes Schnellboot wiederum und untrüglich zu den Ganzschnellen gehören.

Die Krise kam nicht. Im beharrlichen Warten darauf hatten wir vorerst gar nicht bemerkt, dass unser Schnellboot nicht mehr besonders schnell war. Schlimmer: wir staken mitten im Nebel. Wir wussten nicht, fuhren wir überhaupt, wussten nicht, wo wir waren, und wussten nicht, trieben wir auf eine Klippe oder auf einen Eisberg zu. Im unerschütterlichen Vertrauen auf die Aussagekraft unseres altbewährten Kaffeesatzes hatte man auf die Anschaffung einer Radareinrichtung verzichtet. Wozu brauchten wir auch zu wissen, was mehr als zehn Nasenlängen voraus war? Alle Voraussicht ist Utopie, sagt der Real- und Kaffeesatz-Politiker. Und er hat noch immer recht behalten (behauptet er). Jetzt allerdings, so mitten im Nebel, rennt man doch etwas verschreckt herum. Ein paar Meterchen vorauszusehen, das täte wahrhaftig wohl. Aber wozu hat man die Mannschaft, die Beamten und Behörden? Die sollen den Finger in die Luft halten und den Wind prüfen! Man schimpft ein wenig auf die Schlamperei auf der Kommandobrücke (plötzlich besinnt sich der Schweizer und Demokrat darauf, dass auch er eine Kommandobrücke hat), auf die arroganten Kerle «dort oben», die tatsächlich die Stirn haben zu behaupten, weder mit einem angefeuchteten Zeigefinger noch mit Kaffeesatz lasse sich im Augenblick viel Gescheites anfangen. Das Schimpfen beruhigt, wie üblich; und schliesslich hat jeder seinen warmen und handgestrickten Pullover, seine Zipfelmütze aus dem Konsum oder aus dem BGB-Lädeli bei sich und erträgt auch den Nebel. Gerade im Nebel, redet man sich zu, ist ein langsames Schnellboot besser als ein schnelles.

Ohne Radar! heisst die Parole. Man weigert sich, geeignete Leute so auszubilden, dass sie in der Lage wären, unser Boot zu lenken.

Es ist noch nicht lange her, da hat ein Landesvater ausländischen Gästen

gegenüber stolz erklärt, wir hätten keine Schule für Politiker und höhere Beamte, weil das Volk mit einem gewissen Recht den Berufspolitikern und Berufsstaatslenkern misstraue. Auch in diesen Belangen sei eben das Miliz-System das Ein-und-Alles.

Selbst wenn man die Aufrichtigkeit dieser Erklärung nicht bezweifelt, kann doch ihre erschütternde Naivität nicht übersehen werden. Hier wird nämlich nichts weniger behauptet als das: Es sei jedem Hirtenknäblein möglich, mit ein paar Handgriffen, die ihm aufgrund eines ebenso selbstverständlichen wie urdemokratischen Gottesgnadentums ganz einfach angeboren sind, stets zur rechten Zeit und am rechten Ort die Staatsmaschinerie auf Touren zu bringen oder zu stoppen, das heisst, unser Schnellboot zwischen den heimtückischsten Eisbergen durchzurangieren oder die Eisberge gar – falls Not am Mann – elegant überspringen zu lassen. Bei uns hat, so darf man daraus folgern, nicht nur jeder den Marschallstab im Tornister, sondern auch die wetterfeste Kapitänsdächlikappe auf, vor der alle Fährnisse der Zeit ungesäumt und respektvoll zu weichen haben.

Jeder kann alles, bei uns. Des Volkes Stimme ist Gottes Stimme. Wenn es in den Därmen des Volkes rumort, wird gemäss einem unumstösslichen aufklärerisch-gläubigen Grundsatz dieses Rumoren zu einem staatspolitischen Geistesblitz empor-sublimiert, der unserer Mutter Helvetia als weithin sichtbarer Strahlenkranz, als sozusagen zukunftsträchtiges Alpenglühn von der Stirn scheint und sie dazu inspiriert, zum Beispiel statt des P 16 die Mirage zu wählen.

Wir wollen uns noch immer glauben machen, die Fragen «Aareschiffahrt ja oder nein», «Seetalbahn ja oder nein» seien gleich leicht zu beantworten wie die Frage, die der Bergbauer vor hundert Jahren zu beantworten hatte und die entsprechend etwa lautete: Soll der Alpweg links oder rechts an der Hütte vorbeigeführt werden?

Im Glauben an das göttliche Rumoren im Bauch des Volkes lassen wir dieses Volk – und das sind wir – in oft wahrhaft souveräner Ignoranz Entscheidungen treffen, deren Auswirkungen entsprechend un-göttlich sein können und ein neuerliches Bauchgrimmen verursachen. Dem Kaffeesatzpolitiker beweist das allerdings wenig. Ihm ist jedes Rumoren recht und eine Offenbarung. Er kniet ununterbrochen neben seinem Volk und hält das Ohr an dessen Bauch. (Bei manchen seiner Kollegen sollen sich infolge des hingebungsvollen Herumhorchens besonders grosse und weiche Ohren herausgebildet haben.) Und es gehört durchaus zum Bild unserer Demokratie, wenn sich ein paar Gazetten zu Bauchrednern dieses Volkes aufschwingen und ein demgemäss wohltönendes Gebrumm von sich geben.

Doch werden uns ganze Diskotheken von Bauchgrimmen und aller Kaffeesatz der Welt nicht davor bewahren, dass wir uns früher oder später mit den Problemen unserer Zeit (die keine zünftige mehr ist) auseinander-

setzen müssen, und zwar nicht nur gefühlsmässig, sondern sachlich und mit entsprechender, erst noch zu erwerbender, vielleicht mühsam zu erwerbender Sachkenntnis. Nur wenn wir die Problemkreise gründlich kennen, können wir auf taugliche Neuregelungen und Lösungen hoffen.

Bewältigen oder resignieren

Es ist denkbar, dass der Bürger vor dem Übermass an Ansprüchen, die an ihn gestellt werden, in die Apathie ausweicht. Er kann sich sagen, seine Mitsprache sei sinnlos geworden; da ihm der Überblick fehle, würden «die dort oben» ohnehin tun und lassen, was ihnen beliebe. Oder er kann sich vor den Entscheidungen fürchten. Er kann zum Schluss kommen, er sei in einer bestimmten Sachfrage überfordert. Und weshalb eigentlich sollte nicht auch er überfordert sein, wenn selbst die Sachbearbeiter keinen Ausweg mehr wissen?

Besonders auch der junge Intellektuelle kann an der allgemeinen Verfilzung, gegen die er vergeblich anrennt, verzweifeln. Vielleicht wird er resignieren, vielleicht einfach profitieren, vielleicht aber weicht er in die Anarchie aus und findet, hier helfe nur noch eins: Anzünden. (Er wird aber – unter der Voraussetzung, dass sich der Hunger auf der Welt nur mit Hilfe des technischen Fortschritts eindämmen lässt – zugeben, dass dieses Anzünden keine Lösung bringt. Mit dem verhassten Filz, der scheinbar unfähigen Organisation, die trotz Überfluss dem Hunger nicht beikommt, ihren Hierarchien und Autoritäten, mit der Bürokratie würde unbedingt auch die rein technische Organisation, die für das Fahren der Eisenbahnzüge, das Anlegen der Frachtschiffe sorgt, zerstört werden. Und über die lahmgelegten Züge, die leeren Frachtdampfer würde eben gerade der Hunger seinen grossen Einzug halten. Ohne die vielgehasste Organisation würde unweigerlich das Faustrecht da sein. Wo Leute zusammenleben müssen, heute, ist eine Organisation unumgänglich, und jede Organisation, selbst wenn sie von Engeln geschaffen wäre, kommt nicht ohne die Krankheit der Bürokratie durch. Entscheidend ist, dass diese Krankheit erträglich bleibt.)

Für die Behörden ist die Versuchung gross, alles «beim alten zu lassen» und sich schon vor Teilproblemen in die Gutachter-Gläubigkeit zu flüchten, das Gutachten ähnlich einem Kruzifix vor sich herzutragen und derart gewappnet ins schauerliche Dunkel der Zukunft vorzudringen.

Die Ratlosigkeit wird nicht kleiner werden. Erst wenn wir gelernt haben, wie unsere Aufgaben zu umschreiben sind, können wir an Lösungen (in dem Fall: Erleichterungen) denken. Um die Probleme auch nur mit einer minimalen Aussicht auf Erfolg angehen zu können, müssen wir uns gründlich vorbereiten; dazu benötigen wir gute Ausbildungs- und Nachbildungsmög-

lichkeiten. Gerade solche fehlen uns weitgehend. Sie müssten dem Politiker, den Behörden und dem Beamten zur Verfügung gestellt werden, auch jedem andern, interessierten Bürger natürlich. (Dass jeder Bürger in der Volksschule und während der Ausbildung, später in der Erwachsenenbildung entsprechend neue, sich nicht mit der Beschreibung einer Hobbywelt begnügende Lehrpläne durchlaufen sollte, darf vorausgesetzt werden.)

An neuen Ausbildungsstätten wären Leute zu schulen, die sich wieder eine Übersicht zu erarbeiten vermögen, die vor allem dazu eingesetzt werden müssten, den undurchdringlich gewordenen Filz in unserer Staatsmaschinerie zu lichten, so weit zu lichten, dass nicht nur der Beamte wieder durchzudringen vermöchte, sondern auch jeder beliebige andere Bürger. Und es ist vorauszusehen, dass diesem Entfilzen, selbst wenn es nicht in allen Teilen gelingen sollte, ein grosses, erleichtertes Aufatmen folgen würde.

Eines jedoch steht fest: unsere alte, gute, direkte Demokratie werden wir nie wieder haben können wie sie war. Sie ist dem modernen Dienstleistungsstaat ganz einfach nicht mehr angemessen.

Was hat der Schriftsteller damit zu tun?

Vielleicht gelang es zu zeigen, dass der Schriftsteller den Staat nicht wesentlich anders sieht, als irgend einer seiner Mitbürger ihn sehen kann. Und wie jeder andere muss der Schriftsteller überfordert sein, wenn man von ihm verlangt, dass er ein Wundermittel nenne, mit dem sich dieser Staat, der in nichts von unserem täglichen Leben mehr zu trennen ist und sich auch in vielen Teilen nicht wesentlich davon abhebt, ideal gestalten lässt. Sobald man den Schriftsteller in eine Aufgabe für oder gegen den Staat einspannen will, besteht die Gefahr, dass man ihn zum Illustrator einer Idee oder Ideologie herabwürdigt und also missbraucht. Er wird zum Werbetexter. Umgekehrt muss der Schriftsteller sich davor hüten, ständig auf seine Narrenfreiheit zu pochen. Gibt man sie ihm, so wird er nur zu gern zum Hofnarren deklassiert, der zwar als einer der wenigen die Wahrheit sagen darf, den man aber auch nicht mehr ernst nimmt, wenn er seine Sache noch so ernst meint.

Das einzige Engagement, das für den Schriftsteller nach wie vor in Frage kommen darf, ist: Menschlichkeit (und soweit erreichbar: Wahrheit). Auch er kann sich irren. Irrtum ist ihm zuzugestehen wie jedem andern auch. Doch hat er gegen das Schlagwort, das Modewort anzugehen. Dazu ist er da.

Nur provinzielle Eiferer können jedes politische Modewehwehlein von ennet dem Rhein nachäffen. Sie übernehmen unbesehen Schlagworte und schlagen sie breit. Wer vom modernen Staat reden will, darf nicht nur Polizei, Militär und Gerichte betrachten. (Alle Vorsicht, die diesen Institutionen gegenüber geboten ist, soll uns nicht dazu bringen, gebannt ihrer Faszination

zu erliegen. Der Hund besteht nicht nur aus dem Gebiss.) Und wer noch heute in jedem Beamten den federkielschwingenden Schimmelreiter sieht, der beweist, dass er alten Clichés aufsitzt, die ganz in die Schulbuch- und Hobbywelt gehören, von der hier die Rede war. Solche Leute haben sich noch nie die Mühe genommen – oder waren sich zu gut dazu –, in der Verwaltung oder in einer Behörde zu arbeiten. Hätten sie das getan, so hätten sie etwas von der Verzweiflung spüren müssen, mit der dort oft gegen die kaum mehr zu bewältigenden Hindernisse angekämpft wird. Sie hätten die Ohnmacht der modernen Staates, dieser verfilzten, allseits angetriebenen und zugleich gebremsten Maschinerie, diesen Kräfteverschleiss an unerfüllbaren Forderungen und Anachronismen spüren müssen.

Der Schriftsteller hasst die Macht, denn er weiss, sie ist indifferent und zerstört das Individuum. Er steht (heute fast immer) auf der Seite des Schwächeren, der Ohnmacht. Gerade deshalb müsste ihn die Einsicht, dass der vermeintlich mächtige Staat ein in vielen Teilen hilfloser Staat geworden ist, nachdenklich stimmen.

Selbstverständlich wird er den schwachen einzelnen gegen das Anonyme, die Staatsmaschinerie verteidigen. Gleichzeitig muss er aber einsehen, dass das Anonyme überall ist, nicht nur beim Staat. Er weiss, dass, je leichter die äussere Kommunikation wird, die innere, menschliche um so schwerer zu vollziehen ist. Der Filz, der uns vom Grund, vom «einfachen Leben» isoliert, ist durch uns hindurch gewachsen. Und hier kann ein Schriftsteller seine Aufgabe darin sehen: zu entflechten, transparent zu machen, sichtbar zu machen, bewusst zu machen. Er wird auf die Gefahren hinweisen. Denn nur wenn wir sie kennen, werden wir je ein menschenwürdiges Leben führen. Der Schriftsteller wird darauf dringen, dass die Akzente neu gesetzt werden, dass die Strukturen neu durchdacht werden.

Der Technik, der Organisation werden grosse Gebiete überlassen werden müssen, wenn wir weiterleben wollen. Daneben sind aber grössere der Freiheit, dem Landstreicher in uns, dem Kind und dem Wolf offen zu halten.

Der Schriftsteller ist vielleicht der einzige Nichtspezialist geblieben. Deshalb auch muss ihn die Entfremdung, die das Spezialistentum mit sich bringt, besonders beunruhigen. Aber gerade weil er der Nicht-Spezialist ist, sollte er die Probleme nicht nur von einer Seite sehen können, nicht nur aus einem einzigen Blickwinkel. Zwar soll er nicht wie ein Gott über den Dingen schweben, sondern soll wie jeder andere die Dinge in Augenhöhe behalten; aber er soll um die Dinge herumgehen und sie samt den Kulissen von hinten besehen.

Manch ein Schriftsteller leidet an der Einsicht, dass die Freiheit begrenzt ist, dass sowohl der Anarchist wie der Protz des Manchesterliberalismus, jeder Egoist überhaupt, die Freiheit extrem ichbezogen versteht, und dass diese Freiheit für die andern Unfreiheit bedeutet. Und er leidet an der Erfah-

rung, dass junge Rebellen, sobald sie die alte Macht zerschlagen haben, unweigerlich ein neues Machtgebäude errichten, und dass diese jungen Rebellen durch ihre eigene Macht korrumpiert und damit zu Despoten werden, die eine neue Rebellion verdienen. Trotzdem wird er sich dazu erziehen müssen, den Mut nicht zu verlieren. Er wird lernen, dass seine Verantwortung eine Mitverantwortung ist, eine ständige Last. Und er wird somit kaum ein prophetischer Donnerer sein, sondern eher ein kleinlauter Bürger, der weiss, dass uns nur die ununterbrochene Arbeit am Staat und damit an der Gesellschaft, an uns selbst, vor einer modernen Knechtschaft bewahren kann.

Nach einem Vortrag, gehalten vor der Staatsbürger-Vereinigung Baden am 29. März 1969

Engagement und Spielregeln

ALFRED WYSER

Das Generalthema, dem die vorliegende Ausgabe der «Schweizer Monatshefte» gewidmet ist, enthält offenbar die Prämisse, dass zwischen der Politik und dem Schriftsteller ein Polaritätsverhältnis bestehe. Ob und inwiefern die Prämisse stimmt, kann nur am Beispiel eines freiheitlichen Staatswesens untersucht werden. Denn wenn die Geschichte nicht aus längst vergangenen Zeiten raffiniertere Methoden zu obrigkeitlicher Ausschaltung missliebigen Widerspruchs verriete, so wüssten wir doch spätestens seit 1933, da Herr Goebbels bei der Staatsoper in Berlin die Bücher von vierundzwanzig deutschen Schriftstellern verbrannte und hernach die Literatur auf bestürzend rationelle Weise «betreuen» liess, dass die Diktatur eine Polarität zwischen Politik und Schriftsteller nicht verträgt. Daraus darf man fürs erste ruhig folgern, die Ausschaltung dieser und jeder Polarität bedeute den Untergang eines *freiheitlichen* Staates. Am Beispiel Tschechoslowakei wird der Vorgang neustens wieder augenfällig demonstriert. Einer freiheitlichen Staatsidee verpflichtet sein, heisst also, unsere Prämisse nicht nur anerkennen, sondern jederzeit zum Stimmen bringen wollen.

Wer Träger eines freiheitlichen Staates sein will, muss in dessen vielfachen polaren Spannungsfeldern einen Standort wählen. Es ist richtig und wichtig, in der Demokratie von politischen Spielregeln zu sprechen. Wer mitspielen

will, muss seine Rolle ernst nehmen. Die Rolle des Parlamentariers ist von anderer Position aus und mit andern Akzentuierungen zu spielen als diejenige des Regierungsmannes. Nicht selten kann und muss der Regierungsmann verwerfen, was er selber als Parlamentarier früher einmal forderte. Reden wir bei solchen Feststellungen nicht leichthin von Taktik! Das demokratische Kräftespiel muss nicht nur deshalb funktionieren, damit sich nicht an einem oder einzelnen Polen zuviel Macht konzentriert, sondern auch weil keiner die ganze Weisheit besitzen kann – und Teilweisheiten sind noch lange keine totalen Dummheiten, nur weil sie nicht miteinander übereinstimmen.

An den extremsten Rollenstandorten, sozusagen an den Endpunkten einer Diagonale unserer politischen Szenerie, agieren vermutlich der Experte und der Bürger; dieser in der Rolle des leider zumeist erst im Zeitpunkt der «Peripetie» des Stücks – kurz vor der «Katastrophe» – auftretenden Souveräns. Hat er nicht eigentlich den schwierigsten Part, indem er den Irrtum in der Weisheit und die Weisheit im Irrtum der ihm angebotenen Lösungen gegeneinander abwägen und das wahrscheinlich weniger Verhängnisvolle – vielleicht sogar die Stimmenthaltung – wählen soll?

Das ist ein Schema, das, auf den Einzelfall bezogen, die Wirklichkeit der Demokratie, unserer Demokratie, vergewaltigt. Von einem gewissen Grad politischen Aktivseins an wechselt man nämlich in diesem Staat je nach dem, was für ein politisches Geschäft zur Diskussion steht, immer wieder seine Rolle, und «Souverän» ist der erwachsene, stimmberechtigte Mann ohnehin stets. Das gilt um so mehr, wenn wir Politik umfassend als *res publica* verstehen, was im Rahmen unseres Themas als geboten erscheint. In diesem Schema fehlt im übrigen der Träger der absoluten Opposition. Fügen wir ihn noch ein – als den reinen, politischen oder religiösen Anarchisten, in der einzig möglichen Erscheinungsform also, in der ihm als Vertreter des absoluten Nein erheblichere Argumente als Borniertheit zugestanden werden müssen! Oppositionelle anderer Art bedürfen keines besonderen Standortes. Jede andere Opposition nämlich, auch die prinzipiell gegen die etablierte Gesellschaftsordnung und Staatsform gerichtete, muss, solange der Staat von den entscheidendsten demokratischen Merkmalen geprägt ist, keineswegs an einen einzigen Standort gebunden sein. Sie ist lediglich je nach Standort anders und mit mehr oder weniger Aussicht auf Erfolg zu praktizieren. Wer die bestehende Ordnung prinzipiell bekämpfen will, hat gut zu bedenken, ob er in der Rolle des ämterlosen politischen Aktivisten oder zum Beispiel als Parlamentarier eher zum Ziel gelangt. Den grundsätzlich Kritischen unter den Rollenträgern indessen kann die Demokratie an keinem Standort entbehren.

In unserem Staat ist kein Stimmberechtigter ohne politische Rolle; er kann ihr überhaupt nicht entrinnen, weil er auch noch durch seine Stimm-

enthaltung die politischen Entscheidungen mitbeeinflusst. Welche Rolle soll der Schriftsteller wählen? Soll er versuchen, sich völlig von der Politik fernzuhalten, als einzige Verantwortung jene der «passiven Mitentscheidung» zu tragen und völlig der Kunst zu leben? Ob das heute möglich ist? Ob es je einmal möglich war? Ist nicht auch der Poet, der eine «heile Welt» besingt, an die er glaubt, Mitgestalter der Gesellschaft? Letzthin las ich irgendwo, Sätze, Begriffe, ja das Wort selber seien autoritär. Wer also schreibt und ein Forum findet, übt danach Autorität aus. Weniger apodiktisch und mit der nötigen Skepsis gegenüber der heute laut brandenden antiautoritären Welle darf wohl vertreten werden, dass der Schriftsteller in jedem Fall eine pädagogische Instanz ist – selbst wenn er in seinem Metier unbeholfenes und seichtes Kunsthandwerk hervorbringt. Auch so nämlich, und vielleicht weit folgenschwerer, als wir wissen, werden gesellschaftliche und letzten Endes politische Leitbilder geformt und wirksam. Der Schriftsteller übernimmt im Augenblick, da er publiziert, pädagogische und damit politische Verantwortung. Diese Verantwortung, sofern der Schriftsteller sie nicht als eine solche des offenkundigen, politischen Engagements verstanden wissen will, besteht für ihn dennoch als Gebot künstlerischer Wahrhaftigkeit und der Beherrschung seines Werkzeugs, der Sprache.

Dem gleichen Anspruch muss zunächst auch der Schriftsteller genügen, der bewusst pädagogische Instanz sein will, also das politische Engagement wählt. Versagt er nämlich als Romancier, Essayist oder als Vertreter irgendeiner literarischen Form vom Künstlerischen her, so verliert auch sein politisches Engagement an Resonanz und Überzeugungskraft. Er mag in solchem Fall dann noch so oft und kampfeslustig vom Olymp ins Feld Agon hinabsteigen und in die politische Tagespolemik eingreifen, er wird bei denjenigen, die sich in ihrer Rolle als Politiker selber hohe Anforderungen stellen, weniger als ernstzunehmender *arbiter rerum publicarum*, denn schlicht als Agitator befunden werden, der allenfalls von Leuten seines Zuschnitts auf der Seite der Politiker «zu gebrauchen» wäre...

Soll der Schriftsteller überhaupt mit der Waffe künstlerischer Verarbeitung des gegenwartsbezogenen politischen Stoffes oder der tagespolitischen Journalistik seinem Engagement Genüge tun? Soll er wirklich «in dem ding syn» oder nicht besser draussen bleiben, um freier, kleinlichem Verdacht und allfälliger politischer Diskriminierung weniger ausgesetzt pädagogische Instanz spielen zu können? Dabei muss direktes Eingreifen in die Tagespolitik noch keineswegs bedeuten, dass er auch gleich Parteimitglied oder Parlamentarier werden soll. Die Frage ist vielmehr, ob nicht auch der Schriftsteller, und er vor vielen andern, die Möglichkeiten direkten politischen Mitgestaltens ergreifen oder gar von seinem Engagement her suchen soll. Gewiss, solcher Standortwechsel hin und her ist mit Fussangeln mancher Art gespickt. Aber hat nicht auch die Rolle des draussenstehenden

Räsonierenden ihre Tücken? Sehen wir vorerst hier zu! Der engagierte Schriftsteller ist nicht von der Art, dass er Folgen seines Werkes zum vornherein erst für die Nachwelt erhofft. Auf einen Kranz für seinen Leichnam legt er kaum grossen Wert, es sei denn vielleicht, der Lorbeer gelte einem jung gefällten Geistesheros der Revolution ... Dieser Ruhm steht ihm in unserer Demokratie einstweilen kaum in Aussicht. Es ist für ihn schwer genug, bei der auch den überdurchschnittlich Aufnahmefähigen bedrängenden Inflation des Wortes Gehör zu finden, Wirkung zu haben. Hält sich nun der Schriftsteller völlig ausserhalb des Bereichs konkreten politischen Mitgestaltens, so muss er damit rechnen, dass auf sein Wort hin «mit Sicherheit nichts geschieht». Es widerfährt ihm das gleiche Schicksal wie demjenigen, der sein Engagement durch ein Arrangement mit der Politik ersetzt und damit verraten hat. Das kleine Zitat im vorletzten Satz ist genau genommen auf den zweiten Fall gemünzt; es stammt aus einer Vorschau *Peter Bichsels* zur Aufführung der «Weisswäscher» in Zürich. Peter Bichsel wird mir gestatten, seine Worte in diesem Zusammenhang nach meinem Sinn ein wenig anders zu verstehen. Es drängt sich nämlich eine weitere Parallele in bezug auf die Folgen beider Verhaltensweisen auf. Wer in *splendid isolation* gegenüber dem, was der Politiker aktive Mitverantwortung am demokratischen Staat nennt, engagierter Schriftsteller sein will, aber auch der andere, der die Distanz zur Politik verliert, ihr Gefangener wird, weil ihn die Natur nicht für beides geschaffen hat – beide laufen sie Gefahr, entweder in den Stand der verächtlichen Narrenfreiheit «erhoben» oder als Popanz einer politischen Richtung missbraucht zu werden.

Die beiden extremen literarischen Unfallgefahren für den engagierten Schriftsteller kennzeichnen, weil sie so nahe beieinander liegen, seine prekäre Position auf der politischen Bühne, von der er eben doch nicht wegzudenken ist. Aber Narrenfreiheit ist nicht unabwendbar, wenn des Schriftstellers politisches Wort kühle Distanz vom nur Polemischen wahrt und ein Engagement verrät, das auf sicherer, an Bezügen reicher und auf intellektuell respektable Weise verarbeiteter Information beruht. Tritt der Schriftsteller so ausgerüstet als Mitspieler in einem politischen Stück auf, das er aus eben der gemeinten kühlen Distanz für gewichtig genug werten mag, dann wird ihn «die Gesellschaft» – die Mitspieler auf den andern Standorten – auch nicht sogleich «erdrücken, wenn er sich mit ihr einlässt», wie *Friedrich Dürrenmatt* annimmt. Die Auseinandersetzung, die Erfüllung unserer Prämisse der notwendigen Polarität zwischen Schriftsteller und Politik, nun vielleicht besser: Politiker, sie wird politisch fruchtbare Folgen haben, wenn auf beiden Seiten jene hohe Art von Toleranz Gesetz ist, die nicht aus seichten Gefühlen und geistiger Bequemlichkeit kommt, sondern wohl gerade aus dem Bewusstsein, dass in einem demokratischen Staat die Rollen notwendigerweise verschieden sein müssen.

Freilich gleicht diese Auseinandersetzung, die auch Formen eigentlicher Zusammenarbeit, anregender gegenseitiger Information und Konsultation beispielsweise, annehmen darf, für beide Teile wohl immer wieder einer Gratwanderung. Für beide steht, weil sie politische Instanzen sind und damit – ob man's wahrhaben will oder nicht – auch Autorität verkörpern, die Anerkennung, ja nur schon die Duldung solchen Rollenverständnisses durch die andern Partner in Frage. Ein einziges Beispiel mag den Sachverhalt erhellen: Eine Regierung, die einem Schriftsteller einen Preis zuerkennt, obwohl oder gerade weil er ihr «Schwierigkeiten bereiten will» und das auch anlässlich der Übergabefeier für die Zukunft in Aussicht stellt, wird ihrerseits Schwierigkeiten wegen solcher Politik von dorther riskieren, wo man die Meinung nicht teilt, dass die Politik einen solchen literarisch-politischen Rollenträger nötig habe. Der Schriftsteller wiederum muss damit rechnen, vor seiner Zunft ins Zwielicht zu geraten.

Aber – und damit sei das kleine Gedankenspiel um mögliche und unmögliche Rollen des Schriftstellers im politischen Kräftespiel beendet: der «Sturm der Welt» braucht das Talent nicht zu zerstören, wenn der Charakter der Doppelrolle gewachsen ist. Es wird sich in diesem Fall, so es echt ist, auch immer wieder in der Stille weiterbilden, bereichert durch die Begegnung mit der Wirklichkeit der Politik. Und diese selbst und ihre Träger werden von der Begegnung nicht unbeeinflusst bleiben.

Ansichten und Feststellungen

Er schreibt, weil er muss

Der Schriftsteller schreibt vielleicht, weil er muss, aus rein inneren Gründen. Indem er seine Arbeit publiziert, wendet er sich aber an ein Publikum. Schriftstellerische Leistung wird damit zu einem Faktor der Beeinflussung menschlichen Denkens und Empfindens. In welcher Richtung? Der Schriftsteller kann freiheitliche und gemeinschaftsbildende Impulse stärken, er kann aber auch darüber spotten, er kann erbauen, unterhalten, strafen oder freisprechen, er kann seine Leser zum Weinen oder zum Lachen oder zum Gähnen bringen, er löst Resignation oder Lebenslust aus – je nachdem, und seine Wirkung wird im allgemeinen um so stärker sein, je mehr er sich mit seiner Schriftstellerei dem vollkommenen Kunstwerk nähert. Immer aber wird das, was er auszusagen hat, eine Mitteilung sein. Der Schriftsteller teilt mit. Mit wem? Mit der Öffentlichkeit. Er teilt seinen Wortschatz mit der Öffentlichkeit, mit dem Publikum, und da das

Wort – wie wir wissen – ein Anfang ist, bliebe der Schriftsteller Anfänger, wenn er das, was diese Welt aus seinen Worten macht, wie sie sie aufnimmt und versteht, ausschliesslich dieser Welt und nicht auch ein wenig sich selber ankreiden wollte. Kein Mensch verlangt vom Schriftsteller, dass er – wie Camus formulierte – «unaufhörlich in der politischen Arena herumgaloppiert». Aber dass der Schriftsteller, indem er publiziert, aus seiner Welt heraustritt, und auf diese Welt wirkt, das stellt doch bereits eine Relation her zwischen Wirkungsgrad und Mitverantwortung. Künstlerische Durchdringung dieser Welt ist immer zugleich Veränderung dieser Welt, sogar die rein diagnostische Beschreibung schafft, Bert Brecht zufolge, «therapeutische Veränderung der Wirklichkeit von heute», widerlegt jedenfalls die Möglichkeit dauernder Abkapselung von dieser Welt.

Friedrich Salzmann, «Die Verantwortung des Schriftstellers in seiner und in dieser Welt», Tatsachen und Meinungen, Verlag Ost-Institut, Bern 1968.

Man kann es weder verbieten, noch befehlen

Dem modernen politischen Engagement der Schriftsteller kommt man mit Emotionen nicht bei; man kann es weder verbieten, noch befehlen. Solche Sprach- und Geschmacksregelungen sind gleich brüchig, wenn sie von der progressiven, wie wenn sie von der konservativen Seite kommen. Man muss zunächst ohne Voreingenommenheit zu verstehen versuchen, was der Denkweise und dem literarischen Willen der Brecht, Grass, Enzensberger, Frisch, Peter Weiss, Böll, Biermann zugrunde liegt; das ist die Voraussetzung für das Urteil.

Karl Schmid, «Schwierigkeiten mit der Kunst», Schriften zur Zeit, Artemis Verlag, Zürich 1969.

Kunstgewerbe mit politischem Inhalt

Jetzt wird verständlich, warum wortgewaltige Schriftsteller wie Hans Magnus Enzensberger statt schriftzustellern den hanebüchensten Unsinn über Volkswirtschaft und Sozialstruktur sagen, warum Kabarettisten dummes Zeug über Probleme wie Kohlenkrise von sich geben. Intellektuell ist der Gehalt der Aussagen etwa so bedeutsam, wie die Ausführungen einer sportlich uninteressierten Oma über die Schwierigkeiten deutscher Olympia-Athleten mit der Höhenluft von Mexiko: Künstler und Oma haben sich etwas angelesen und geben das Angelesene unter Verwendung von einigen Fachwörtern mehr schlecht als recht wieder.

Wenn Schriftsteller wie Martin Walser, Sänger wie Franz-Josef Degenhardt, Kabarettisten wie Wolfgang Neuss oder ein Intendant wie Monk Worte benutzen, die sich wie Soziologie anhören, oder

Themen ansprechen, die sonst als politisch zu verstehen sind, dann meinen sie etwas anderes: Was Kunst will, ist mit den Mitteln der Kunst nicht mehr mitteilbar, ja, Kunst will überhaupt nichts mehr. In diesem Sinne soll Kunst als Inhalt tot sein und nur noch Kunstgewerbe: die möglichst wirksame Mitteilung eines Sachverhalts, der von Soziologen oder Nationalökonomen festgestellt wird.

Kunst als Kunstgewerbe mit politischem Inhalt ist ein Aspekt der provozierenden Selbstdarstellungen dieser Tage – aber kein zentraler Aspekt. Ginge es Enzensberger um die Inhalte von Soziologie oder Henze um die Mitteilung von Ergebnissen der politischen Wissenschaft, so könnte man für solche Höchstbegabungen der Kommunikation ein Erwachsenenstudium vorsehen. Das wäre dann allerdings eine interessante Idee. Die von Nietzsche erhoffte fröhliche Wissenschaft wäre mit uns.

Fröhlich wäre die durch modernes Kunstgewerbe vermittelte Wissenschaft aber nur, ginge es nach den Todeserklärungen der verschiedenen Kunstarten durch die Künstler selbst wirklich um Politik und Sozialwissenschaften. Es geht den sich politisch gebärdenden Künstlern aber um etwas anderes: um die Fortführung der durchaus konventionellen Anliegen von Kunst und Religion lediglich in der Sprache der Sozialwissenschaften und der Politik. Diese Agitprop-Künstler missverstehen sich selbst: Sie vermeinen einen wesentlicheren Inhalt mitzuteilen als den der Kunst und sprechen in Wirklichkeit immer noch über die Anliegen von Kunst und Religion – allerdings mit den Mitteln eines der experimentellen Kunst und der modernen Reklame abgeschauten Kunstgewerbes.

Erwin Scheuch in „Die Zeit",
Nr. 45, 8. November 1968.

Poesie passt nicht ins Konzept

Die Verfechter der Innerlichkeit sind allzumal reaktionär. Politik möchten sie als Spezialität, die am besten den Fachleuten überlassen bliebe, von allem andern menschlichen Handeln reinlich abscheiden. Der Poesie raten sie, bei jenen Leisten zu bleiben, über die sie von ihnen geschlagen wird, also beim höhern Streben und bei den ewigen Werten. Solche Enthaltsamkeit wird mit der Verheissung zeitloser Gültigkeit prämiiert. Hinter diesen hochtrabenden Verkündigungen verbirgt sich eine Verachtung der Poesie, nicht geringer als die des landläufigen Marxismus. Die politische Quarantäne, die über sie im Namen der ewigen Werte verhängt werden soll, dient nämlich selber politischen Zwecken: ihnen soll das Gedicht, gerade dort wo seine Gesellschaftlichkeit geleugnet wird, hinterrücks dienstbar gemacht werden, als Dekoration, als Paravant, als Ewigkeitskulisse. Einig sind sich beide Seiten, sind Weidlé und Lukács (beispielsweise) sich darin, dass Poesie, als das was sie an sich selber ist, und besonders moderne Poesie, stört, nicht ins Konzept passt, weder ins eine noch ins andere, weil sie niemands Magd ist.

Hans Magnus Enzensberger,
«Einzelheiten», Suhrkamp
Verlag, Frankfurt a.M. 1962.

Zeitbezogen und politisch unbrauchbar

Der Schriftsteller findet seinen Platz in der Gesellschaft somit weder in der Hörigkeit zum Staat noch in der Abkehr von ihm. Er ist weder Zuchtmeister der Nation, écrivain-guide, noch der in sich zurückgezogene Konstrukteur von literarischen Modellen, die ohne Bezug auf die Wirklichkeit sind. Ohne das Zeitgemässe, also Politische in einer Dichtung, bliebe das Kunstwerk wirklichkeitsfremd und blind; ohne das zeitlos Gültige, also Künstlerische, bliebe die Dichtung blosses Tagewerk und damit stumm. Die Dichtung fordert deshalb sowohl den Bezug zur Zeit als auch eine gewisse politische Unbrauchbarkeit, einen «Untauglichkeitskoeffizienten» (Kemp), der ihren Abstand zu den allzu dringlichen Forderungen der Gegenwart ausmacht. Literatur und Politik sind in dieser Sicht, wie Harry Pross es formuliert, gesellschaftliche Emanationen, die zueinander in Beziehung treten und ständiger Wandlung unterworfen sind: «Wer immer, pro oder contra, versuchen würde, die beiden Sphären von dieser gemeinsamen Bezogenheit abzulösen, würde nicht weit damit kommen. Vollends erweist sich der viel besprochene Dualismus von Literatur und Politik angesichts der gegenwärtigen geschichtlichen Tendenzen als ein pures Missverständnis. Beide Sphären sind miteinander frei oder unfrei. Ihre Zukunft ist gemeinsam.»

Norbert Kohlhase, «Dichtung und politische Moral», Nymphenburger Verlagshandlung, München 1965.

Auf Menschen gegründet

Frage: Mr. Faulkner, hat Ihrer Ansicht nach der Schriftsteller einen Platz in der Politik?
Antwort: Ja, aber er wird niemals für einen solchen Posten vorgeschlagen werden. Ich bin davon überzeugt, dass es für die Fähigkeiten eines R. L. Stevenson einen Platz in unserer Politik oder Wirtschaft gegeben hätte, doch wie lange es noch dauern wird, bis wir endlich zugeben, dass Amerika zwar ein grossartiges Land ist, wir es uns aber einfach nicht länger leisten können, in der bisherigen Weise weiterzumachen, bei der für Menschen wie Stevenson kein Platz ist, vermag niemand zu sagen. Aber ich glaube, dass wir im Laufe der Zeit noch dahin gelangen werden, die Tatsache zu akzeptieren, dass der menschliche Geist eine Wahrheit an sich darstellt, die sich nicht aus der Welt schaffen lässt. So weit werden wir aber erst sein, wenn wir unsere letzten natürlichen Hilfsquellen erschöpft haben. Das einzige, das uns dann bleibt, ist eine riesige Bevölkerungszahl. Wir haben unsere Gold- und Kupfervorkommen bereits aufgebraucht, ebenso den grössten Teil der Holzvorkommen, und wir haben damit den amerikanischen Biber ausgerottet. Von nun an wird der Mensch die Stelle des Bibers übernehmen, und ich sehe bereits dem Tage entgegen, an dem die Paläste und ungeheuren Vermögen der Fifth Avenue sich auf Menschen gründen werden, gerade so wie seinerzeit die Astors und Vanderbilts ihren Reichtum auf

Biber gründeten; die nächsten Astors und Vanderbilts werden dann Leute sein wie Mr. Meany, Dave Beck oder Reuther.

Gwynn-Blotner, «Gespräche mit Faulkner», Fretz & Wasmuth Verlag, Zürich 1961.

Für das Lebendige – gegen das Institutionelle

Literatur ist deshalb revolutionär, weil sie immer für das Lebendige gegen das Institutionelle eintritt. Immer für die Gegenwart gegen die Vergangenheit. Immer für das Suchen nach Wahrheit gegen dogmatisierten Besitz der Wahrheit, immer für die Frage gegen die gebrauchsfertige Antwort. Immer für den Menschen gegen seine Degradierung zum sozialen Quozienten. Und so weiter. Es bedarf da gar keiner pathetischen Worte. Durch dies ihr selbstverständliche Engagement, und zwar nur dadurch, wirkt Literatur auch politisch revolutionär, obwohl ihr nichts wesensfremder ist, als nach altmodischen Kategorien wie links und rechts, kapitalistisch oder sozialistisch beurteilt zu werden, Politiker und Pragmatiker nennen das Anarchismus. Nun gut, eine Kategorie mehr. Wenn den Menschen gegen die Apparatur verteidigen Anarchismus bedeutet, wollen wir das als Ehrentitel akzeptieren.

Hans Erich Nossack, «Die schwache Position der Literatur». Vortrag im Rahmen der Berlinstiftung für Sprache und Literatur, Frühjahr 1962.

Literatur der Zeitgenossenschaft

Ich stünde nicht an zu sagen, es sei die deutsche Nation heute eines halben Dutzends selbst zweitrangiger «Engagierter» eher bedürftig als eines neuen Rilke oder Benn. Heute: so kurz nach der Stunde Null nämlich; die Nation: nicht die Liebhaber der Belletristik, nicht die Dichtung an und für sich. Wir sind in der Schweiz etwas zu oft ungeschoren davongekommen, etwas zu wohlgebettet und zu sehr in den puritanischen Codex verliebt, als dass wir an den vietnamischen Arien des Peter Weiss, den Ausfällen des Günter Grass, den zahlreichen politischen Fehlurteilen der Gruppe 47 vorbei und durch sie hindurch das sehr bewegende Neue wahrnähmen, was sich da in schwierigen Versuchen zu bilden anschickt: eine *Literatur der Zeitgenossenschaft*. Zeitgenossenschaft der Literatur. Politische Wachheit der Intellektuellen. Menschliche Gewissenhaftigkeit von solchen, die sich auf den Status des Künstlers berufen und die Türe zur Gesellschaft schliessen könnten. Aber sie tun es nicht.

Karl Schmid, «Schwierigkeiten mit der Kunst», Schriften zur Zeit, Artemis Verlag, Zürich 1969.

Man kann auf ihn schiessen, aber man trifft ihn nicht

Die erste Hälfte des Jahres 1968 ist in unser Geschichtsbewusstsein als «Prager Frühling» eingegangen. Seine faszinierenden Kennzeichen waren der Aufbruch von Schriftstellern, Philosophen, Dichtern, Studenten und ein Volk, das ihnen unbedingte Gefolgschaft leistete. Hier gab es keine Krawalle und Provokationen, keinerlei Gewalt, es war eine Erhebung allein mit den Waffen des Geistes. Sie erschütterte ein übermächtiges, von einer Weltmacht installiertes Polizeiregime, sie erzwang einen Regierungswechsel, bewirkte eine tiefgreifende Umwälzung und Humanisierung des ganzen öffentlichen Lebens. Als im August diese Weltmacht selber eingriff, um alles rückgängig zu machen, erlebte sie zu ihrer Überraschung, dass dieser Geist unangreifbar war. Man kann auf ihn schiessen, aber man trifft ihn nicht. Zwar kann langandauernder Terror die äussere Solidarität erschüttern, doch zieht sich dann der Geist in die uneinnehmbare Zitadelle jener zurück, die wissen, dass ihr leiblicher Tod ihn vollends unsterblich macht.

Peter Lotar, «Geist gegen Gewalt», in «Prager Frühling und Herbst im Zeugnis der Dichter», Kandelaber Verlag, Bern 1969.

Das Wort ist ein Wühler

Ich denke auch nicht, dass man von «direkter» Veränderungskraft der Literatur sprechen kann. Die Wege des Geistes sind geheimnisvoll. Das Wort ist ein Wühler. Die Sprache ist eine Waffe. Die grossen Dichter und Denker sind ihrer Zeit voraus. Bis die Zeit sie eingeholt hat und ihre Gedanken Gemeingut werden. Keine Veränderungskraft der Humanisten? Und die Reformation? Keine Veränderungskraft der Aufklärung? Und die Französische Revolution? Haben die grossen Russen des 19. Jahrhunderts nicht dazu beigetragen, den Zarismus zum Einsturz zu bringen? Ist nicht auch von bedeutenden Autoren des 20. Jahrhunderts manches in Frage gestellt worden, Gesellschaftliches, Moralisches, Politisches? Wird *nach* Frisch und *nach* Dürrenmatt nicht doch in der Schweiz ein wenig anders diskutiert werden als vor ihnen? Otto F. Walter spricht von «Qualität», von «Rang», von «Kaliber» – man sagte früher auch «Klasse» und «Format». Besteht nicht eine Wechselbeziehung zwischen diesen Eigenschaften und der Wirkungsmöglichkeit (um nicht zu sagen Veränderungskraft) eines Werkes der Literatur?

J. R. von Salis, «Unser Land als Gegenstand der Literatur. Zur Kontroverse zwischen Max Frisch und Otto F. Walter», in «Schwierige Schweiz», Orell Füssli Verlag, Zürich 1968.

Gegen geistige Gewehrgriffübungen

Aber hier möchte ich nun mit der Kritik nicht am Schriftsteller, der sich bemüht, einsetzen, sondern an der Gesellschaft, die ihm sein Amt unnötig erschwert. Dies erfolgt in doppelter Weise – einmal dadurch, dass man ihn ungenau und zu billig etikettiert, abstempelt und einreiht. Ich kann das Kriegselend in Vietnam nicht beklagen, ohne dass mich die halbe Gesellschaft als Antiamerikaner verdächtigt. Lehne ich mich gegen ein Unrecht innerhalb unserer Landesgrenzen auf, dann ist das Schwächung, wenn nicht Untergrabung unserer Institutionen, was mich in die Nonkonformisten mit Linksdrall einreiht. Und lobe ich in einer Erst-August-Rede die Vorzüge der Demokratie, dann bin ich bereits ein billiger Antikommunist. Noch nie war das menschliche Denken so auf Reflexe eingefuchst, wie in unseren Tagen. Geistige Gewehrgriffübungen macht der Schriftsteller aber nicht gerne mit. Er möchte nach innen horchen und selber denken.

Friedrich Salzmann, «Die Verantwortung des Schriftstellers in seiner und in dieser Welt», Tatsachen und Meinungen, Verlag Ost-Institut, Bern 1968.

Mach' doch was!

Wie Stahl seine Konjunktur hat, hat Lyrik ihre Konjunktur.
Aufrüstung öffnet Märkte für Antikriegsgedichte.
Die Herstellungskosten sind gering.
Man nehme: ein Achtel gerechten Zorn,
zwei Achtel alltäglichen Ärger
und fünf Achtel, damit sie vorschmeckt, ohnmächtige Wut.
Denn mittelgrosse Gefühle gegen den Krieg
sind billig zu haben
und seit Troja schon Ladenhüter.
(Mach doch was. Mach doch was.
Irgendwas. Mach doch was.)
Man macht sich Luft: schon verraucht der gerechte Zorn.
Der kleine alltägliche Ärger lässt die Ventile zischen.
Ohnmächtige Wut entlädt sich, füllt einen Luftballon,
der steigt und steigt, wird kleiner und kleiner, ist weg.

Günter Grass, Ausschnitt aus dem Gedicht «Irgendwas machen», abgedruckt in «Ausgefragt», Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1967.

Von den Rechten und Pflichten der russischen Dichter

PETER BRANG

Es gibt «keine Literatur, die einen derart öffentlichen Charakter gehabt hätte, wie die russische», zugleich aber auch «kaum ein gesellschaftliches Leben, in welchem Literaturprodukte so grosse Erregungen, Wendungen ausgelöst hätten, wie in Russland zur Zeit des klassischen Realismus». Selbst wenn man heute, nach dem Polnischen Oktober von 1956 und dem Prager Frühling des Jahres 1968, die Ausschliesslichkeit dieser Behauptung in Zweifel ziehen möchte, die *Georg Lukács* 1948 im Vorwort zu seinem Buch über den «Russischen Realismus in der Weltliteratur» aufgestellt hat, so bleibt doch ein hervorstechendes Merkmal der russischen Literatur jenes besondere Spannungsverhältnis, in welchem die Grossen unter den russischen Dichtern seit jeher zu ihrer Gesellschaft gestanden haben – in ihm liegen bis zum heutigen Tage Glanz und Elend der russischen Literatur beschlossen. Nicht zufällig war es ein russischer Dichter, der in seinem jüngst erschienenen Werk einer der Romanfiguren die Bemerkung in den Mund legen konnte: «Ein grosser Schriftsteller [...] ist doch so etwas wie eine zweite Regierung. Darum hat auch keine Regierung je die grossen Schriftsteller geliebt, sondern nur die kleinen.» Nicht zufällig ist eben dieses Werk, *Alexander Solschenizyns* Roman «Im ersten Kreis der Hölle», zur Erstveröffentlichung im Ausland gelangt und nicht in jenem Lande, in dem es entstand. Nicht zufällig auch kennt gerade die Geschichte der russischen Literatur berühmte Episoden, die Solschenizyns Bemerkung über den Dichter als eine «zweite Regierung» rechtfertigen. Als *Lev Tolstoj* 1901 wegen seines Romans «Auferstehung» exkommuniziert worden war, sagte Tschechovs Verleger Suvorin: «Wir haben zwei Zaren, Nikolaus II. und Tolstoj. Dieser kann jenen stürzen und umgekehrt.»

Mehr als anderswo fühlten sich in Russland die Dichter seit den Anfängen der neueren russischen Literatur im frühen 18. Jahrhundert immer wieder dazu aufgerufen, sich um die öffentlichen Dinge zu bekümmern. Die Grösse der Aufgabe, die die russische Gesellschaft sich seit den petrinischen Reformen stellte – das «Einholen und Überholen Westeuropas» –, und all die Schwierigkeiten, die der Verwirklichung dieses Zieles entgegenstanden, die Probleme, die sich aus den Reformbemühungen selbst ergaben: die tiefe

soziale Spaltung der Nation mit der Entfremdung zwischen den in patriarchalischen Lebensformen verharrenden Volksmassen und dem Adel, der vielfach nur die Äusserlichkeiten der westlichen Kultur nachäffte, statt sich ihre inneren Werte anzueignen; das Ringen um das Selbstverständnis der russischen Nation, wie es im Kampf zwischen den Slawophilen und den Westlern seinen Ausdruck fand; die bis 1861 dauernde Leibeigenschaft mit all ihrer Verletzung der Menschenwürde; später die Industrialisierung mit dem Elend der Arbeiterschaft; das weltgeschichtliche Ereignis der Oktoberrevolution – das alles forderte die Dichter gebieterisch zur Stellungnahme heraus. Es kam hinzu, dass unter den jeweils herrschenden autokratischen oder diktatorischen Regimen, bei dem Mangel eines öffentlichen politischen Lebens, bei dem Fehlen einer freien Presse die Literatur mit ihren verschiedenen Mitteln der indirekten Aussage und ihren Formen der Verhüllung am ehesten die Möglichkeit zur Äusserung kritischer, revolutionierender und wegweisender Gedanken besass. Die Literatur übernahm Funktionen, die in anderen Ländern der Publizistik zukamen; ja sie wurde recht eigentlich zum Parlament der Russen und ist das virtuell aus einsichtigen Gründen bis heute geblieben.

So hat denn Russland eigentlich auch nur zwei Epochen gekannt, da seine führenden Schriftsteller sich nicht unbedingt zum Engagement verpflichtet fühlten: das erste Drittel des 19. Jahrhunderts, die Puschkinzeit, die *Alexander Blok* eben deshalb einmal «die einzige Kulturepoche im Russland des letzten Jahrhunderts» genannt hat, und die Zeit der modernistischen Strömungen, des Symbolismus, des Akmeismus und des frühen Futurismus, von der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges.

Bekenntnis zum Engagement

Schon der erste Dichter der nachpetrinischen russischen Literatur, der Satiriker *Antioch Kantemir*, sagt von sich, dass er alles, was er schreibe, aus seiner staatsbürgerlichen Verpflichtung heraus schreibe. *Michail Lomonosov*, Dichter und Naturwissenschafter zugleich, eine enzyklopädische Gestalt, wie nur das 18. Jahrhundert sie noch hervorzubringen vermochte, führt 1761 ein «Gespräch mit Anakreon», wobei er mit Entschiedenheit eine persönlich-intime Thematik der Dichtung ablehnt. Statt der Geliebten, die Anakreon verherrlicht sehen will, möchte er seine geliebte Mutter, Russland, besungen wissen, als eine vor Gesundheit strotzende Schönheit, mit kräftigen Muskeln und voller Brust, in Purpur gekleidet, mit einem Zepter, das der Welt Gesetze diktiert und allem Streit der Völker ein Ende gebietet.

Lomonosovs Streitgespräch mit Anakreon begründete eine Tradition der Auseinandersetzung zwischen anakreontischer und staatsbürgerlicher, zwischen intimer und heroischer Thematik der Dichtung, die bis in die 1820er

Jahre, bis in Puschkins Jugenddichtungen reicht. Die Dichter der frühen Puschkinzeit haben sich in der Regel zu Anakreon bekannt. Es gehörte damals recht eigentlich zum guten Ton, sich nicht für politisch-patriotische Themen zu interessieren; befreundete Dichter wie *Žukovskij*, *Batjuschkov*, *Vjazemskij* und *Puschkin* schoben einander scherzend die Aufforderung zum Engagement wie einen Schwarzen Peter zu. Doch um 1823–1825 schreibt *Rylejev*, einer der Dekabristen, die 1826 hingerichtet wurden, ein berühmtes Bekenntnis nieder. Seine Dichtungen seien wohl kunstlos, indessen finde man in ihnen lebendige Gefühle: «Ich bin kein Dichter, aber ein Staatsbürger» (ja ne poet, a graždanin). Diese Worte finden 1856 ihr Echo in *Nekrasovs* Gedicht «Der Poet und der Staatsbürger»: Ein Dichter brauchst du nicht zu sein, Staatsbürger zu sein bist du verpflichtet (poetom možeš' ty ne byt', no graždaninom byt' ob'jazan). Schon hier haben wir es mit dem Motiv der Opferung des Dichters und der Kunst für die Gesellschaft zu tun, das wir später auch bei *Majakovskij* wiederfinden, dort etwa, wo er «Mit aller Stimmkraft» sagt, dass er «bebenden Herzens dem eigenen Lied auf die Kehle getreten» sei, und den Nachkommen zuruft: «Für Euch, die Ihr gesund seid und gewandt, hat der Poet den Schwindsuchtspeichel aufgeleckt mit der gerauhten Zunge der Plakate.» So haben auch *Gogol* und *Lev Tolstoj* in einer späten Phase ihre Kunst bewusst auf dem Altar des Dienstes an der Gesellschaft, an ihrer sittlichen Erneuerung geopfert.

Während der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurde der russischen Literatur durch die kleine Gruppe der Moskauer Schellingianer das Ideal einer zweckfreien, nur dem Dienst am Schönen verpflichteten Kunst vermittelt, das auch *Alexander Puschkin* in einigen programmatischen Gedichten der späten zwanziger Jahre vertreten hat. Freilich dürfen wir nicht vergessen, dass gerade Puschkin fast zur gleichen Zeit den Dichter und seine Berufung auch im Bilde des alttestamentlichen Propheten sah, der auf göttlichen Befehl die Menschenherzen in Brand setzt. Es ging Puschkin offenbar, wie seine dramatische Szene «Mozart und Salieri» und andere Werke erkennen lassen, nicht so sehr um die Reinheit der Kunst, als um ihre Freiheit, um das Recht des Dichters auf völlig freie Wahl seiner Themen. Wenn Puschkin und seine Dichtung für die spätere russische Geistesgeschichte zum Symbol des l'art pour l'art geworden sind, so ist das in erster Linie dem bald nach seinem Tode beginnenden Einfluss der radikalen Literaturkritik zuzuschreiben, die Gogols Werke mit ihrer satirisch-grotesken Darstellung der nikolaitischen Wirklichkeit als Muster einer engagierten Dichtung betrachteten. Diese Literaturkritik sah in Gogol und in der «Gogolschen Schule» die einzige wahrhaft zeitgemässe, dem Entwicklungsstand der russischen Gesellschaft entsprechende literarische Richtung und stellte sie der Puschkinschen Dichtung als dem Ausdruck einer vergangenen Epoche gegenüber.

Der Tätigkeit dieser sogenannten «demokratischen Kritik» vor allem,

die sich von den «schicksalhaften vierziger Jahren» bis in die Zeit der grossen Reformen der sechziger Jahre, von *Belinskij* über *Tschernyschevskij* und *Dobroljubov* bis zu *Pisarev* immer mehr radikalisierte und sich schliesslich zu einem rein utilitaristischen Verständnis der Kunst verstieg, ist es zuzuschreiben, wenn die Literaturkritik in Russland damals zu einer öffentlichen Macht geworden ist. Die russischen Leser wurden dazu erzogen, in den Schriftstellern Propheten und Lehrer zu sehen, Führer auf dem Weg zu einem besseren, gerechteren Leben. Die Schriftsteller erlangten dadurch ein ungewöhnliches Ansehen, eine ganz exzeptionelle Stellung im Leben der Nation. Sie sahen sich freilich auch deren Forderungen gegenüber: Kritik und Publikum begannen eine Art innerer Zensur auszuüben, mit der die Dichter zu rechnen hatten. *Turgenev* zum Beispiel schrieb seine Werke mit einem ständigen Seitenblick auf seine Leser.

Protest gegen Dienstverpflichtung durch die Gesellschaft

Freilich wurden gegen diese Tendenz zur «Dienstverpflichtung» des Dichters immer wieder Proteste laut. Sie kamen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts meist von den wenigen damaligen Repräsentanten der «reinen Lyrik», Dichtern wie *Fet*, *Majkov*, *Tjutschev* und *Aleksej K. Tolstoj*, die die «Puschkinsche Tradition» fortzuführen bemüht waren und sich dadurch dem Hauptstrom der russischen Literatur entgegenstellten. Es ist bezeichnend, dass Aleksej Tolstoj einem seiner programmatischen Gedichte 1867 den Titel «Gegen die Strömung» gab.

Sehr viel lauter wurde der Protest bei den Modernisten der verschiedensten Richtungen zu Beginn unseres Jahrhunderts. «Alle Schriftsteller», so klagt der junge *Majakovskij* 1914 in seinem wenig bekannten Essay «Zweierlei Tschechov», «hat man zu Herolden der Wahrheit, zu Plakaten der Tugend und der Gerechtigkeit gemacht.» «Nekrasov reihte seine Verszeilen auf den Faden der staatsbürgerlichen Ideen, Tolstoj hat von ‹Krieg und Frieden› an im Bauernbastschuh sich auf dem Acker abgestrampelt, Gorkij hat sich von seinem Marko zu den Minimal- und Maximalprogrammen hinbegeben. Allzu grässlich muss wohl das Stöhnen derer sein, die sich auf den Getreidefeldern bücken, allzu scharf das Bild der Not, die die Sehnen auf Fabrikwerkbänke aufspult, wenn man jeden Mann der Kunst sich in das Schleppseil derer legen lässt, die ihre Arbeit auf die Basare des Nutzens schleppen.»

Auch die Gestalt der westeuropäischen Dichter war von der russischen Literaturkritik des vorigen Jahrhunderts nach diesem Idealbild des zum politischen Engagement bereiten und verpflichteten Schriftstellers modelliert worden. Deshalb glaubte zum Beispiel *Alexander Blok* 1919 gegen das traditionelle russische Heine-Verständnis als gegen eine «liberale Legende» pro-

testieren zu müssen, die diesen deutschen Dichter geradezu in einen Freund des einfachen Volkes (narodoljubec) verwandelt habe; auch die neue Richtung in der russischen Poesie – das heisst der Modernismus – habe, so meinte Blok, immer noch nicht die Kraft besessen, jenes «staatsbürgerliche» Verhältnis zu dem deutschen Dichter abzuschütteln, «das ich, ein wenig wortspielend, unseren angeborenen, echten, sehr wohlgeborenen und reinen, aber eben doch – *Schmutz* nennen möchte».

Ähnlicher Protest gegen das obligatorische Engagement findet sich auch bei der den Symbolismus ablösenden Richtung, bei den Akmeisten. «Keine Veränderung in das Sein hineintragen und sich nicht mit der Kritik an ihm befassen», so verkündeten sie polemisch.

Nach dem Ende des Bürgerkrieges, 1922, verteidigte der neunzehnjährige Dichter und Kritiker *Lev Lunc* in seinem Manifest «Warum wir Serapionsbrüder sind» noch einmal leidenschaftlich die Unabhängigkeit der Kunst: «Qualvoll und allzu lange wurde die russische Literatur von der öffentlichen Meinung dirigiert. Es ist an der Zeit zu sagen, dass eine kommunistische Erzählung talentlos sein, dass sie ebenso gut auch Genialität besitzen kann... Wir glauben, dass literarische Phantastereien eine Art Wirklichkeit sind. Wir wollen keinen Utilitarismus. Wir schreiben nicht für die Propaganda. Die Kunst ist real wie das Leben selbst, und wie das Leben selbst ist sie ohne Ziel und ohne Sinn: sie existiert, weil sie existieren muss.» Mit fast den gleichen Wendungen hatte einst *Puschkin* diese höhere Realität der Kunst verkündet, ihre Rechtfertigung durch ihre Existenz und ihr Recht auf einen Gegenstand ihrer freien Wahl: «Warum», so fragt in den 1833–1835 geschriebenen «Ägyptischen Nächten» der Improvisator, «warum kreist der Wind in der Schlucht, hebt das Blatt, trägt den Staub, während in unbeweglicher Feuchte das Schiff gierig seinen Hauch erwartet? Warum fliegt der Adler von den Bergen herab und an den Türmen vorbei schwer und furchtgebietend auf einen verwitterten Baumstumpf? Fraget ihn! Warum liebt die junge Desdemona ihren Mohr, so wie der Mond die Finsternis der Nacht? Weil Wind und Adler und des Mädchens Herz kein Gesetz kennen. So auch der Dichter.»

Ein Novum: Dienstverpflichtung durch den Staat

Als Lunc sein Manifest für die Serapionsbrüder schrieb, konnte man nur ahnen, dass der russische Dichter bald ein Gesetz kennenlernen würde – und dass er sich in einer recht nahen Zukunft nicht nur den Forderungen der Gesellschaft, sondern auch den Dekreten der Regierung gegenübersehen könnte. *Alexander Blok* hat es vorausgeahnt – in seinem Essay «Über die Bestimmung des Dichters», den er am 13. Februar 1921, wenige Monate vor

seinem Tod, im Petrograder Haus der Schriftsteller aus Anlass des 84. Todestages von Puschkin vortrug. «Über Puschkins Totenbett», so sagte Blok damals, «hörte man das kindliche Lallen Belinskijs. Dieses Lallen schien uns der höflichen Stimme des Grafen Benckendorff ganz entgegengesetzt, ganz feindlich zu sein. Es scheint uns das auch heute noch zu sein. Es wäre uns allen allzu schmerzlich, wenn es sich erweisen sollte, dass es nicht so ist.» Benckendorff war von 1826 bis 1844 Chef des Korps der Gendarmen, das heisst der Geheimpolizei, und Leiter der sogenannten III. Abteilung der Kaiserlichen Kanzlei gewesen, deren spezielle Aufgabe die Überwachung des literarischen Lebens bildete; sein Name ist, nicht zuletzt dank der Bespitzelung und Bevormundung, die sich Puschkin von ihm gefallen lassen musste, zu einem Symbol der Unterdrückung des Geistes durch die Bürokratie geworden. Blok glaubte Beamte am Werk zu sehen, «die sich anschicken, die Poesie in irgendwelche eigene Kanäle zu leiten, die Anschläge auf ihre geheime Freiheit schmieden und sie an der Erfüllung ihrer geheimnisvollen Mission hindern möchten».

Alexander Bloks Ahnungen eilten der Entwicklung um dreizehn Jahre voraus, denn erst 1934, mit der Gründung des Schriftstellerverbandes auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller, wurden die Dichter vom Staat zur bedingungslosen Loyalität verpflichtet, auf eine bestimmte Thematik und sogar auf eine bestimmte künstlerische Methode – den Sozialistischen Realismus. Das war etwas Neues. Denn im bisherigen Verhältnis des Staates zur Literatur hatte es zwar dann und wann ein Werben des Staates um die Dichter gegeben, aber keine Dienstverpflichtung. So hatte etwa Peter der Grosse einst gehofft, das Theater in den Dienst seines Reformwerks stellen, es zu einer Erziehungsanstalt für seine Bürger machen zu können; deshalb verlangte er von einer in Petersburg gastierenden ausländischen Schauspieltruppe, dass Stücke «von nicht mehr als drei Akten» gespielt würden, «ohne Liebesintrige, nicht zu traurig und nicht zu ernst und doch nicht zu komisch». Katharina II., selbst von literarischem Ehrgeiz besessen, führte mit dem Schriftsteller *Nikolaj Novikov* einen satirischen Zeitschriftendialog, den sie dann jedoch in dem Augenblick durch Zensurverbot abbrach, als er zu gefährlich zu werden drohte. Nikolaus I. liess, ein Jahr nach dem Dekabristenaufstand, den in der Verbannung lebenden Puschkin durch einen Feldjäger nach Moskau holen; da der Dichter sich nach einem freimütigen Gespräch von der Persönlichkeit des neuen Zaren beeindruckt zeigte, soll dieser ihm gesagt haben: «Jetzt bist du mein Puschkin» (Teper' ty moj Puškin). Puschkin indessen erwies sich, ungeachtet einer freien, nur vor dem eigenen Gewissen verantworteten Loyalität, nicht als des Zaren Puschkin. Die Zumutung, nach einer Reise zur Kaukasusfront im Jahre 1829 als russischer Kriegsberichterstatter zu fungieren und die Siege der russischen Waffen zu verherrlichen, wies Puschkin mit Schärfe zurück.

Die offiziöse Publizistik nahm ihm dies sehr übel – und mit der Abwehr ihrer Vorwürfe dürfte denn auch zum Teil die Entstehung gewisser «schellingianischer» Gedichte Puschkins zusammenhängen. An Puschkins damaliger Haltung hat später der erste Theoretiker des russischen Marxismus, *Georg Plechanov*, seine These entwickelt, dass in Zeiten, da, wie unter Nikolaus I., die Reaktion die politische Bühne beherrscht, der Rückzug eines Schriftstellers auf die Position der reinen Kunst als ein Positivum zu werten sei, indem die Kunst auf diese Weise davor bewahrt werden könne, den Interessen einer restaurativen geschichtlichen Formation zu dienen.

Die Unfreiheit als Muse

Wenn es der zaristischen Regierung auch nicht gelingen wollte, sich die grossen Schriftsteller dienstbar zu machen, so suchte sie sie doch an einer Gefährdung der bestehenden Staatsordnung mit allen Mitteln zu hindern. Durch strenge und dabei nicht selten lächerliche Zensurmassnahmen, durch die politische Überwachung, die Verbannung und gelegentlich auch die Verurteilung der Schriftsteller zu Zwangsarbeit griff sie in das literarische Leben ein. Der Literatur hat das oft, aber nicht immer zum Schaden gereicht. Mitunter gewannen die Schriftsteller Einblick in Lebenssphären, mit denen sie sonst nicht in Berührung gekommen wären (man denke nur an *Puschkins* und *Lermontovs* Krim- und Kaukasus-Dichtungen und an *Dostojevskijs* «Memoiren aus einen Totenhaus»). Entscheidend war, dass die Schriftsteller meist auch in der Verbannung schreiben durften und dass ihnen die Druckmöglichkeit nicht ganz genommen wurde. Nicht selten gelangten sie dank zaristischer Order, die sie gewaltsam aus den Zerstreuungen der grossen Welt entfernte, in jene schöpferische Einsamkeit, die für das Schaffen unerlässlich ist. Puschkin hat während des Zwangsaufenthaltes auf dem elterlichen Gut Michajlovskoje vom August 1824 bis zum August 1826 nicht nur das Drama «Boris Godunov» geschrieben, sondern auch den grössten Teil der Verserzählung «Die Zigeuner», die «Szenen aus dem Faust», den «Grafen Nulin», etwa 90 Gedichte und das dritte und vierte Kapitel des «Eugen Onegin». Schon 1822 hatte Vjazemskij in seiner Rezension von Puschkins «Gefangenem im Kaukasus» bemerkt: «Die Unfreiheit ist, wie mir scheinen will, die inspirierende Muse unserer Zeit».

Mitunter zeigte das Zarenregime die Tendenz, die Werke der grossen Schriftsteller zu seiner Selbstrechtfertigung zu benutzen – so wie auch der fortschrittliche Teil der russischen Gesellschaft sich seinerseits immer wieder bereitfand, bedeutende Dichter mit dem Rufe «Denn er war unser» vor den Karren der eigenen Ziele zu spannen, und zwar nicht selten, wie zum Beispiel im Falle *Gogols*, ungeachtet ihres lebhaften Protests.

Verbeamtung der Dichter

Die Neigung zu einer Usurpierung der Schriftsteller durch den zaristischen Staat, die Tendenz, ihr wahres Bild mit «Chrestomathienglanz» zu überdecken, rief den Zorn des jungen *Majakovskij* hervor: «Sobald nur die politische Schärfe irgendeines Schriftstellers sich glättet, so wird seine Autorität nicht mittels des Studiums seiner Werke, sondern mit Gewalt aufrechterhalten. In einer der Städte des Südens kam vor dem Vortrag ein ‹Beamteter› zu mir und erklärte: ‹Seien Sie sich darüber im klaren, dass ich Ihnen nicht erlauben werde, abfällig über die Tätigkeit der Obrigkeit zu sprechen, nun so von Tschechov, Puschkin – und überhaupt» («Zweierlei Tschechov», 1914). Gegen solche Verbeamtung des Schriftstellers hat Majakovskij sein ganzes kurzes Leben lang gekämpft, und es ist eine Ironie des Schicksals, dass gerade er später von Stalin kanonisiert und mittels massiver Strafandrohung propagiert wurde, «zwangsweise eingepflanzt wie zur Zeit Katharinas die Kartoffeln» *(Pasternak)*: «Majakovskij war und bleibt der beste, begabteste Dichter unserer Sowjetepoche. Es ist ein Verbrechen, seinem Gedächtnis und seinem Werk teilnahmslos gegenüberzustehen» (1936). Nikolaus I. war seinerzeit weniger gewaltsam vorgegangen. Er hatte *Krylovs* Fabeln, die zum grössten Teil mit Bezug auf bestimmte Vorfälle in zaristischen Hof- und Regierungskreisen geschrieben waren, dadurch entpolitisiert, dass er sie in die Schulbücher aufnehmen liess.

Während der zwanziger Jahre hat sich die sowjetische Literatur, trotz der düsteren Ahnungen Alexander Bloks, noch in relativer Freiheit entwickeln können. Sie verfügte über reichen, nach Gestaltung drängenden Stoff in dem Erlebnis des Bürgerkrieges und in den Realitäten und Utopien des Aufbaus einer neuen Gesellschaft, die den neuen Menschen hervorzubringen hoffte; sie besass einen weiten Spielraum für Experimente auf dem Gebiet der Form.

Die politische Führung, vollauf mit der Konsolidierung des jungen Sowjetstaates beschäftigt, schenkte den Fragen des kulturellen Lebens zunächst wenig Beachtung, ähnlich wie einst Peter der Grosse die Lösung der politischen, militärischen und wirtschaftlichen Probleme als vordringlich erachtet hatte. Erst 1925 gab die Partei eine Resolution heraus, die keinen Zweifel daran liess, dass sie inskünftig die Oberaufsicht auch über das literarische Leben führen und besonders der inhaltlich-ideologischen Seite der Literatur ihre Aufmerksamkeit schenken werde. Doch lehnte sie es auch damals noch ab, irgendeiner derjenigen literarischen Gruppen oder Organisationen, die sich als proletarisch oder kommunistisch bezeichneten, ein Monopol einzuräumen. Sie warnte einerseits vor einem «Kapitulantentum», das heisst vor einer liberalen Duldung beliebiger Erscheinungen des literarischen Lebens, andererseits aber auch vor einer «kommunistischen Überheblichkeit» (komčvanstvo), die mit Kommandotönen die Literatur dirigieren

wollte, und vor einer «administrativen Einmischung in die literarischen Angelegenheiten». Die Bindung der Partei in ihrer Gesamtheit «an irgendeine Richtung auf dem Gebiet der literarischen Formen» erschien zu jener Zeit noch nicht opportun. Wiewohl diese Resolution den Schriftstellern noch einmal gewisse begrenzte Freiheiten zu verbriefen schien, machte ihr Wortlaut doch deutlich, dass dies nur aus taktischen Gründen und auf Zeit geschah; die Resolution war ein Markstein auf dem Wege zur Auflösung aller bestehenden Schriftstellergruppen im Jahre 1932 und zur Schaffung eines einheitlichen Verbandes der sowjetischen Schriftsteller.

Seit dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongress von 1934 waren die Schriftsteller in den Staat integriert. Sie erhielten vom Staat das Recht auf eine gesicherte Existenz und mussten sich dafür verpflichten, diesem Staat durch das Verfassen «parteilicher» Werke zu dienen. Wer sich zu diesem Bündnis mit der Macht nicht bereitfand oder ihr nicht als ein vertrauenswürdiger Bundesgenosse erschien, wurde aus der Literatur ausgestossen. Die Zahl der Schriftsteller, die aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen oder aber nie in ihn aufgenommen wurden und die dann während der Zeit des «Personenkults» die Haft, die Deportation und vielfach auch den Tod erleiden mussten, hat man nach dem XX. Parteikongress von 1956 mit mehr als 600 angegeben. In der seit 1962 erscheinenden «Kleinen literarischen Enzyklopädie» wird ein solches Einzelschicksal stereotyp mit der Wendung «ungesetzlich Repressionen unterworfen» (nezakonno repressirovan) bezeichnet; bei zahlreichen Namen schliesst sich, wie bei *Isaak Babel*, *Artem Veselyj*, *Osip Mandel'stam* und *Boris Pilnjak*, der Hinweis auf die inzwischen erfolgte «posthume Rehabilitierung» an. Vielen von diesen Schriftstellern wurde die Rolle des Märtyrers aufgezwungen, andere übernahmen sie bewusst, indem sie sich unbeugsam zeigten, wie zum Beispiel Osip Mandel'stam, der schon 1928 sich darüber im klaren war, dass er der Revolution mit seiner Dichtung Gaben bringe, «derer sie vorerst nicht bedarf». Der Schriftstellerverband liess die Verfolgung seiner Mitglieder und der übrigen Schriftsteller zu, und gerade unter Hinweis auf die schwerwiegenden Folgen dieses seinerzeitigen Versagens fordert heute *Alexander Solschenizyn*, dass der Verband endlich, wie es die Statuten vorschreiben, die Rechte seiner Mitglieder schütze.

Denjenigen Schriftstellern, die nicht zu Märtyrern wurden, blieb jener Rückzug in das Schweigen, den *Pasternak* und *Anna Achmatova* wählten. Erst nach Stalins Tod, in einer Epoche, der *Ilja Ehrenburg* mit seinem Roman «Tauwetter» den Namen gegeben hat, eröffnete sich neuerdings die Möglichkeit zu einer durch literarische Verhüllung gemilderten Darstellung heikler Gegenstände. Indessen war der Schriftsteller auch jetzt noch gezwungen, über viele Fragen zu schweigen, die ihn bewegen. Wenn *Lenin* 1905 in der Abhandlung «Parteiorganisation und Parteiliteratur» die zaristische Epoche

als «die verfluchte Zeit der äsopischen Reden, der literarischen Knechtschaft, der Sklavensprache, der geistigen Leibeigenschaft» bezeichnete und der Hoffnung Ausdruck gab, das russische Proletariat werde diesem Zustand bald ein Ende setzen, so hat er sich gerade hierin getäuscht. Es ist paradoxerweise gerade diese Abhandlung von Lenin gewesen, die später zur Magna Charta für die Parteilichkeit der Literatur erklärt wurde und den Vorwand dafür liefern musste, dass die sowjetische Literatur seit den dreissiger Jahren um jenen Vorzug gebracht wurde, der die russische Literatur des 19. Jahrhunderts trotz aller Zensurbehinderung ausgezeichnet hatte, um ihren Verismus, ihre unbestechliche und unerbittliche Wahrheitsliebe. Die Literatur wurde der Möglichkeit beraubt, die Aspirationen der Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen. Eine Literatur aber, die, wie *Solschenizyn* in seinem Brief vom 16. Mai 1967 an den Schriftstellerkongress erklärte, «nicht der Ausdruck der Gesellschaft ihrer Zeit ist, die der Gesellschaft nicht ihre eigenen Leiden und ihre eigenen Hoffnungen mitzuteilen wagt, die nicht fähig ist, rechtzeitig die sozialen und sittlichen Gefahren zu sehen, die ihr drohen, verdient nicht den Namen Literatur: sie kann höchstens den einer Kosmetik verlangen». Wo die Literatur an der Erfüllung dieser zeitkritischen Aufgabe gehindert wird, da wird die Gesellschaft um eine ihrer wesentlichen Leistungen betrogen. Denn «von dem Augenblick an, da der Schriftsteller die Welt mit den Augen des Künstlers betrachtet und dank seiner Intuition, entdeckt er früher als andere Menschen und unter überraschenden Gesichtswinkeln viele soziale Phänomene. Darin liegt sein Talent, und eine gewisse Pflicht ergibt sich aus diesem Talent: er muss zur Gesellschaft über das sprechen, was nicht gut ist und was eine Gefahr darstellt» (Solschenizyn im Interview mit dem slowakischen Schriftsteller *Pavel Ličko* im März 1967)[1].

Dieses vornehmste Recht des Wortkünstlers, Erwartungshorizonte zu eröffnen, ist dem russischen Schriftsteller auch heute nur begrenzt gegeben. Nach wie vor wird von ihm gefordert, dass er jene Perspektiven illustriere und propagiere, die von den Politikern bereits festgelegt worden sind.

Zwischen Scylla und Charybdis

Die Schriftsteller möchten der schönen Literatur eine gewichtigere Funktion zuweisen; die Aufgabe des Schriftstellers beschränkt sich, so hat Solschenizyn gemeint, nicht darauf, «dieses oder jenes System der Verteilung des Nationaleinkommens zu verteidigen oder zu kritisieren, diese oder jene Staatsform zu verteidigen oder zu kritisieren. Die Aufgabe des Schriftstellers ist es, die universellsten und ewigsten Themen zu behandeln, die Geheimnisse des Herzens und des menschlichen Gewissens, die Begegnung von Leben und Tod, das Übermächtigwerden des seelischen Schmerzes und die

aus unerforschlichen Tiefen geborenen Gesetze der Jahrtausende, welche die Geschichte der Menschheit begleiten und die gelten werden, bis die Sonne erlischt». In seinem Gespräch mit Pavel Ličko hat Solschenizyn die schwierige Aufgabe des Schriftstellers noch einmal mit der Bemerkung verdeutlicht, der Schriftsteller müsse immer zwischen der Scylla eines zu geringen Gegenwartsbezuges und der Charybdis der Versuchung hindurchsteuern, über den Nöten der eigenen Zeit die Dinge zu wenig sub specie aeternitatis zu sehen.

Es kann wohl keinen Zweifel daran geben, dass die bedeutenderen russischen Schriftsteller der Gegenwart mit dieser Definition des Wesens der Literatur und ihres Verhältnisses zur Politik übereinstimmen. In ihren Briefen an *K. Fedin* über den «Fall Solschenizyn» haben Schriftsteller wie *Veniamin Kaverin* und *Alexander Tvardovskij* das unmissverständlich zum Ausdruck gebracht: «Hinter den Kulissen des angeblichen Wohlergehens», schrieb Kaverin am 15. Januar 1968, «wächst eine starke, originelle Literatur heran: ein geistiger Reichtum des Landes, den es dringend braucht. Siehst Du wirklich nicht, dass die gewaltigen historischen Erfahrungen ihre Verkörperung fordern und Du Dich jenen anschliesst, die um ihres Wohlergehens willen diesen zwangsläufigen Prozess aufzuhalten versuchen?» Es werde sich kaum, so meint Kaverin unter Hinweis auf *Solschenizyns* «Krebsstation», *Alexander Beks* Roman «Eine neue Bestimmung» und die Kriegstagebücher von *Konstantin Simonov*, «ein ernsthafter sowjetischer Schriftsteller finden, der in seinem Schreibtisch nicht ein ausgefeiltes, durchdachtes und aus unerklärlichen, für den gesunden Menschenverstand nicht fassbaren Gründen verbotenes Manuskript liegen hätte».

Ähnlich spricht *Tvardovskij* in seinem Brief an Fedin von einer «Stauung», die sich aus den zurückgehaltenen Manuskripten gebildet habe; der Atomphysiker *Andrej Sacharov* weist in seinem bekannten Gutachten auf die sich erneut verstärkende Zensursperre hin, die die sowjetische künstlerische und politische Literatur entstelle. «Dutzende von tiefgreifenden, glänzenden Niederschriften kommen nicht ans Tageslicht, darunter die besten Werke A. Solschenizyns, von grosser künstlerischer und moralischer Kraft, die bedeutende künstlerisch-philosophische Wahrheiten enthalten.»

So ist der russische Schriftsteller heute noch nicht wieder in der Lage, jene Rolle im geistigen Leben der Nation zu spielen, die er im vergangenen Jahrhundert gespielt hat. Seine Werke unterliegen zwar nicht den Gesetzen der freien Marktwirtschaft, aber sie werden den Gesetzen der «geplanten Mangelwirtschaft» unterworfen. Er sieht sich noch kaum von der Gefahr bedroht, zum Hofnarren zu werden, der Wahrheiten ausspricht, die niemanden kümmern. Er ist noch weit von jener Alternative entfernt, die die tschechischen Reformer zu beunruhigen begann: «Ist es tatsächlich wahr, was so viele glauben», so fragte vor einem Jahr *Antonín Liehm*, «dass nämlich die gesellschaftliche und in ihren Konsequenzen revolutionierende oder revo-

lutionäre Rolle der Kultur und der Intellektuellen unweigerlich mit der Existenz wenig entwickelter, zurückgebliebener, innerlich sehr einfach strukturierter, undemokratischer oder gar antidemokratischer Gesellschaften verbunden ist und dass diese Rolle grundsätzlich in dem Augenblick verschwindet, da eine ökonomisch hochentwickelte, industrialisierte Gesellschaft, meinetwegen Konsumgesellschaft, antritt, eine Gesellschaft mit komplizierter innerer Struktur und demokratischem Mechanismus...? Ich weiss es nicht[2].»

Auch der radikale russische Kritiker *Tschernyschevskij* glaubte bereits diese Alternative zu sehen: er meinte schon vor mehr als hundert Jahren, dass die russischen Dichter, wenn das Land einst seine kulturelle und soziale Rückständigkeit überwunden habe, ihr Talent nicht mehr so unmittelbar in den Dienst der Nation würden stellen müssen; dass dann die reine Kunst wieder zu ihrem Recht kommen und die Literatur weniger nationale als allgemeine Züge annehmen werde. Die russischen Dichter freilich haben sich, in allem Protest gegen das befohlene und geforderte Engagement, immer wieder zugleich nach der menschenwürdigen Gesellschaft und nach dem Prophetenamte gesehnt.

[1] Vgl. Alexandre Soljenitsyne, Les droits de l'écrivain, Paris 1969. – [2] Antonín Liehm, Gespräch an der Moldau, Wien 1968, S. 75.

Kann das Theater die Gesellschaft verändern?

ALFRED BEHRMANN UND NORBERT KOHLHASE

Ein grosses Wort läuft wieder um: Kunst ist Revolution – das Theater muss die Welt verändern! Welcher Stückeschreiber, der auf sich hält, welcher ehrgeizige Regisseur und politisch emanzipierte Schauspieler mag da noch anderes wünschen als aufklärend und umwälzend, bewusstseins-, gesellschafts- und weltverändernd zu wirken. Was ist davon zu halten und welche Ergebnisse sind bei solchem Vorsatz zu erwarten? Das Aktionstheater jüngster Prägung, als rührigstes politisches Theater, lädt dazu ein, diese Frage an seinen Vorläufern Piscator und Brecht und schliesslich an ihm selbst zu prüfen. Jeder Versuch, die politische Wirkungsmöglichkeit des Theaters abzuschätzen, muss ausgehn von der Besinnung darauf, was das Theater ist, was das Publikum ist und welche Absichten den bewegen, der in diesem Rah-

men wirken will. «Das Theater ist keine bewusst zu bestimmtem Zweck begründete Einrichtung[1].» Es ist immer, was die Gesellschaft einer Zeit daraus macht oder was sie duldet, dass daraus wird. Dabei hängt ihm vieles an – Überlieferung, Konventionen, Routine –, was schwer zu verändern ist. Das Massivste davon ist zweifellos das Publikum – ein schmaler, soziologisch unerheblicher Bestandteil jener Gesellschaft, die das Theater nun einmal entschlossen ist zu ändern.

Piscators Weg von der Kunst zur Politik

Piscators Absicht war es, die im Dramenschaffen, vor allem in der ‹ Plüschzeit › des Naturalismus, übliche Übereinstimmung des Theaters mit den gesellschaftlichen Zuständen zu durchbrechen, um die Bühne als politisches Werkzeug der proletarischen Bewegung dienstbar zu machen. Brecht, der diesen Versuch interessiert und wohlwollend, wenn auch nur als Beobachter verfolgt hat, ist eine der genauesten Beschreibungen dieser angestrebten Theaterrevolution zu verdanken. Piscators Experimente, so heisst es bei ihm (1939), verwandeln die Bühne in eine Maschinenhalle, den Zuschauerraum in einen Versammlungssaal. Für Piscator sei das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. «Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum, instand zu setzen, aufgrund ihrer Abbildungen, Statistiken, Parolen, politische Entschlüsse zu fassen[2].» Dem Publikum sollte kein Kunsterlebnis vermittelt, sondern die Entscheidung abgerungen werden, in das Leben tätig einzugreifen.

Die Begrenzung des Piscatorschen Versuchs bestand darin, dass er nicht dem Drama selbst die Funktion der Umgestaltung sozialer Verhältnisse zuwies, sondern der Inszenierung. Sein ‹ceterum censeo, societatem civium esse delendam›, das Leitmotiv seiner «Revue Roter Rummel» (1924), war für ihn, den Bühnentechniker und Regisseur, nur realisierbar über einen neuen Stil der Reproduktion von Stücken, nicht über die Dichtung selbst. Er gestand, dass es ihm an Stücken gefehlt habe. Die blosse Politisierung jeder Lebensäusserung und die Verwendung aller einschlägigen Materialien zum Zweck der Bühnenmontage – der Ausgangspunkt des heutigen Dokumentarischen Theaters – mussten jedoch, wie Piscator selbst zugab, eine Verzerrung des Menschenbildes zur Folge haben. Dass er bei aller Bemühung am falschen Objekt zu der Ansicht zurückfand, die politische Wirkung könne nur «auf der Linie der stärksten künstlerischen Gestaltung» eintreten, spricht zwar für Piscators Vertrauen in die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst; es hat aber nicht verhindern können, dass die von Friedrich Wolf übernommene Formel vom «Theater als Waffe» zum künstlerischen und politischen Konkurs Piscators führte.

Die Erklärung hierfür liegt im Ausbleiben der Wirkung seines Theaters

auf die Öffentlichkeit. Es ist bekannt, dass sich das bürgerliche Publikum in den besten Inszenierungen Piscators (etwa im «Schwejk» mit Max Pallenberg [1927]) auf ganz unerwünschte Weise, nämlich folgenlos amüsierte, während das Proletariat entweder der Bekehrung nicht bedurfte oder zu schwach war, um nicht ebenfalls vom Theater Unterhaltung zu wünschen. So schrieb Piscator voller Enttäuschung über die Anhänger seines 1919 gegründeten Proletarischen Theaters: «Man musste ihnen Theateraufführungen bieten, wenn man sie halten wollte[3].» Unter diesen Umständen ging der ‹gesetzgeberische› Aktivierungseffekt, der von der Piscatorschen Bühne ausgelöst werden sollte, für die Politik verloren. Was geboten wurde, war eine Predigt vor ideologisch Andersgläubigen, die sich von den technischen und inszenatorischen Reizen des Theaters, nicht aber von der eindeutig demonstrierten Tendenz bewegen liessen; oder vor Bekehrten, deren Theatererlebnis Alfred Polgar in einer Besprechung der Piscator-Inszenierung von Friedrich Wolfs «Tai Yang erwacht» (1932) ironisch, aber wohl treffend glossierte: «Zuschauer, die der gleichen Meinung sind, wie das zu deren Propagierung gespielte Stück, werden für diese Meinung gewonnen und zu dem politischen Glauben, den sie in das Theater mitbrachten, bekehrt[4].» Auf den Schlusseiten seiner Theaterbilanz (1929) resümiert denn auch Piscator selbst: «Das Theater ist nicht eindeutig, das muss zugegeben werden. Es kann nicht eindeutig sein [...] Es genügt nicht der blosse Leitartikel. Das Theater braucht, was des Theaters ist[5].» Es brauchte vor allem andere Stücke.

An seine Erfahrungen während der zwanziger Jahre anknüpfend, hat Piscator nach seiner Rückkehr aus der Emigration noch einmal in Berlin seine Konzeption des Politischen Theaters durchzusetzen versucht. Dabei sind ihm einige vorzügliche Aufführungen gelungen (Brechtstücke befanden sich bemerkenswerterweise nicht darunter!); anderes, wie Shakespeare oder Gerhart Hauptmanns «Orestie», fielen seiner Selbstverpflichtung auf politische Eindeutigkeit zum Opfer. Genets «Balkon» und Sartres «Räderwerk» wurden sogar gegen die beabsichtigte Tendenz der Autoren in Richtung auf revolutionären Fortschritt umgedeutet und dem Interpretationswillen des Regisseurs gefügig gemacht. Im ganzen ist das Bild Piscators als eines erfolgreichen Bühnentechnikers und gescheiterten Theaterideologen auch durch die letzte Phase seiner Tätigkeit nicht mehr entscheidend verändert worden.

Das Problematischwerden der gesellschaftlichen Beziehungen bei Brecht

Brechts Versuche beschränkten sich nicht auf eine blosse Strukturreform des Theaters mit Hilfe neuer Aufführungstechniken, die der Phantasie politisch engagierter Regisseure entspringen; sie richteten sich, viel weiter gehend als bei Piscator, auf die Inthronisierung des wissenschaftlichen Prinzips im

Theater, ein Verfahren, das auch auf die Stücke angewendet werden sollte. Während Piscator die Absolutheit der dramatischen Form durch Relativierung der aktuellen Szene zu sprengen suchte, führte Brecht, nach Szondi, «die Gegenständlichkeit [...] aus der Zufälligkeit der Thematik in das Institutionelle der Form über»[6]. Ging Brecht auch gedanklich wie in der Praxis über die Techniken der Sozialrevue Piscators hinaus, so bleibt doch wahr, dass Piscator mit der Historisierung des Aktuellen eine wichtige Voraussetzung für das Epische Theater geschaffen hat.

Nach der Dramaturgie Brechts soll die Bühne die Welt nicht mehr zeigen, wie sie ist, sondern wie sie wird, und aufweisen, was der Mensch tun muss, um sie zu ändern. Thema des Theaters sind die sozialen Konflikte einer ändernswerten Welt: «Das Brecht-Theater zeigt die Gesellschaft als beherrschbar, das heisst als von Menschen gemacht und von ihnen veränderbar[7].» Die Erkenntnis von der Notwendigkeit dieser Änderung soll dem Zuschauer durch die Sprache, die Struktur des Stücks und die Art seiner Darbietung vermittelt werden.

Die weitläufige und intensive Diskussion über das Brecht-Theater und seine theoretische Begründung, die erst jetzt im Abklingen ist, hat zumindest soviel deutlich gemacht, dass die Bühne unter Umständen ein geeignetes Instrument sein kann, um politische Grundfragen einer allgemeinen Erörterung zu unterziehen. Sie hat freilich auch die Erfahrung bestätigt, dass solche Fragen weder auf der Bühne noch im Parkett entschieden werden, so angestrengt gerade darauf auch die Bemühungen gerichtet sein mögen. Der Wirkwille des Autors, so lehrt die literarische Rhetorik, ist eins, ein anderes die Vermittlung seiner Absicht an das Publikum. Brecht konnte jedenfalls diese Übermittlung von Ideen und Impulsen so wenig gelingen wie Piscator, trotz seiner eigenwilligen Theorie des nicht-aristotelischen Theaters. Noch zu seinen Lebzeiten war die Erfahrung zu machen, dass auch das Theater dem Stückeschreiber, wie die Dichtung dem Dichter, zu entgleiten und seine Absichten geradezu umzukehren vermag.

Auch wenn man einmal davon absieht, dass der Wert der Erkenntnisse, die Brecht in einigen seiner Theaterstücke vermitteln will, gelinde gesagt, fragwürdig ist (das gilt vor allem für die gesamte ‹mittlere› Periode der Lehrstücke [1929–1940]), so hat sich selbst an seinen besten Stücken gezeigt, dass die Erkenntnisse, auf die es der Autor abgesehen hatte, durchaus nicht die gleichen waren, zu denen Kritiker und Zuschauer kamen. Berühmtestes Beispiel: das Mitleid des Publikums mit der schachernden «Mutter Courage» (1948), die statt als unbelehrbar, als unverzagte Marketenderin missverstanden und entsprechend wohlwollend beurteilt wurde («die Tragödie des Muttertiers»). Auch hat sich gezeigt, dass die zu erweckenden Sympathien nicht immer die erweckten waren (sie galten zum Beispiel nicht dem Repräsentanten der Arbeiterklasse, dem faden Knecht Matti, sondern Puntila,

seinem Herrn, dem kapitalistischen Bonvivant [1948]) und dass die Entschlossenheit des Publikums, Theater kulinarisch zu konsumieren, unverwüstlich ist («Die Dreigroschenoper» [1928]). Ganz allgemein ist die Beobachtung bedenkenswert, dass es mit der aufklärenden Wirkung des Brecht-Theaters seine paradoxe Bewandtnis hat. Je präziser nämlich Brecht das Dialektische und Komplexe einer gesellschaftlichen Situation entwickelt, je subtiler und kunstvoller er die sozialen Probleme darstellt, um so stärker beschränken sich die politischen Wirkungsmöglichkeiten seines Theaters. Das, worauf es ihm zuvörderst ankommt, nämlich eindeutige Schlussfolgerungen zu evozieren, wird in Frage gestellt durch Überlegungen des Zuschauers, die Brecht zwar angeregt hat, die aber durchaus nicht im Sinne seiner Intentionen verlaufen. Wer differenziert genug ist, um diesen bisweilen recht vertrackten Intentionen zu folgen, ist gerade nicht der von Brecht erhoffte ideale Zuschauer; denn entweder kommt er zu anderen Denkergebnissen als Brecht, oder er braucht nicht dessen Theater, um Einsichten zu gewinnen, die das Theater erst vermitteln will. Handke schreibt deshalb mit Recht vom Brechtschen Theater und seinem Publikum: «Keinen Ruhigen hat er beunruhigt, Unzähligen freilich ein paar schöne Stunden geschenkt [...] Dass durch die [von Brecht geänderte] Haltung der Schauspieler sich wenigstens mittelbar die Haltung der Zuschauer geändert hat, ist geschichtlich falsch[8].»

«Das Theater theatert alles ein.» Diese resignierte Beobachtung, die Brecht im Hinblick auf den Bühnenbetrieb gemacht hat, gilt mit noch grösserer Berechtigung für den politischen Inhalt seines eigenen Theaters. Schuld daran ist offensichtlich die mangelnde Eindeutigkeit des Theaters, die schon Piscator beklagte. Sie hat dazu geführt, dass Brecht das prominenteste Opfer der «ideologischen Reprivatisierung der Bühnenkunst» (Guggenheimer) wurde. Seine Kritik an der Funktion der alten Oper – «eine Weltanschauung, die, zu sonst nichts mehr nütze, nur noch als Genussmittel verschleudert wird»[9] – kehrte sich, je länger um so mehr, auch gegen seine eigne Theaterkonzeption. War es sein Fehler, dem Theater geben zu wollen, was des Theaters ist? Er hatte eingesehen, «dass das ‹Theater ohne Kunst› eine Fiktion ist, die das Theater zerstören muss»[10]. Mit dem Bekenntnis: «Widerrufen wir also unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren», und seiner Forderung, das Theater müsse durchaus auch etwas Überflüssiges bleiben dürfen[11], hat er – 1948 – eine Auffassung formuliert, die das neueste politische Theater mit Nachdruck zurückweist.

Der Solidaritätsappell auf dem Aktionstheater

Die neuesten Spielarten des politischen Theaters setzen sich ausdrücklich sowohl politisch wie in künstlerischer Hinsicht (sofern davon die Rede noch

sein kann) von ihren Vorläufern Piscator und Brecht ab. «Unsere Politik», sagt heute Judith Malina, die Schülerin Piscators aus der Zeit seines New Yorker Theatre Workshop und Co-Prinzipalin des Living Theatre, «unsere Politik ist eine andere als seine»[12]. Piscator habe unter Theater immer Tribüne, Forum von Ideen verstanden und doch aus seinem eignen Theater keine echte Tribüne gemacht, «denn das Publikum blieb auf seine Sitze gebannt und war von der Bühne ausgeschlossen»[13]. Die Vollendung der Piscatorschen Idee vom Politischen Theater sei erst die Besetzung des Théâtre de l'Odéon im Mai 1968 durch die Studenten gewesen. Damals sei das Odéon eine echte Tribüne geworden, ohne noch Theater zu sein. Das Theater aber «muss nicht erst geschlossen werden, um zur Tribüne zu werden»[13]. Piscator habe letztlich wohl nie die Arbeit des Living Theatre ganz akzeptiert, meint Frau Malina, denn er habe nicht geglaubt, dass man wirklich die Zuschauer auffordern könne, auf die Bühne zu kommen. In «Paradise Now» geschieht das. «Da die Aktionen im Stück Bezug nehmen auf aktuelle Geschehen der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart, kann sich der Zuschauer zu aktuellen Problemen selbst äussern[14].» Er kann sich an der grossen Liebesszene beteiligen, die im Zentrum der Aufführung steht, aber es darf auch jemand mit faschistischen Ideen hervortreten. «Wichtig ist, dass innerhalb eines Theaterstückes die Möglichkeit besteht, sich zum Wort zu melden[15].»

Bürgerlich ist das sicherlich nicht, revolutionär im Sinne des Marxismus auch nicht. Es ist anarchistisch – in seinem Wesen wie in seiner Wirkung. Grundgedanken der Kabbala und eine Mischung von mystischen Spekulationen, magischen Riten und einer komplizierten Geheimsprache (entwickelt aus dem Mahayânâ-Buddhismus) sind die verwendeten Elemente dieser letzten Aufführung des Living Theatre. Zehn Stufen der Erleuchtung führen über Ritus, Vision und Aktion zu einer Revolution der Gewaltlosigkeit und zum Paradies hier und jetzt. Und die Wirkung dieses Theaters? Sie ist spektakulär – aber eben, wie bei Piscator, wie bei Brecht, als ‹Theater›-Wirkung. Über die gesellschaftliche Wirkung äussert sich ein Mitglied der Truppe so: «Es gibt auch einige kleine anarchistische Gruppen inzwischen, die unter ähnlichen Bedingungen wie wir leben [...] Sie sind alle nach unserem Vorbild entstanden[16].» Man muss vermuten, dass auch sie ihren Mystagogen haben, dass auch bei ihnen der weltanschaulich begründete Vegetarismus herrscht und das Haschisch als ein Mittel benutzt wird, um «Gewalt zu töten»[17], die «Konstruktion der Welt zu erleben»[18] und zu sich selbst zu kommen[19].

Das Living Theatre hat insofern stilbildend gewirkt, als auch die Varianten dieser Theater-Spielart – sowohl in Richtung auf noch stärkere Ritualisierung als auch zum politischen Thesentheater hin – den Schock- und Überrumpelungseffekt bemühen, um die spontane Solidarisierung des Publi-

kums mit der Bühne herzustellen. Der Kommunegeist vereint bereits einige Bühnenensembles und soll demnächst auch über die Parkettreihen unserer Theater wehen. Was Piscator misslang, die Bühne als Helfershelfer der Revolution einzusetzen, wird jetzt, in einem neuen Anlauf, wieder zum Programm gemacht. Gefordert wird nicht mehr der ideale Zuschauer, wie ihn sich Brecht noch vorstellte, rauchend und entspannt zurückgelehnt, aus kritischer Distanz beobachtend, sondern der zur Kollektivekstase aufgerührte, nach Identifikation und Gefolgschaft strebende Theaterbesucher, der sich am Ende der Vorstellung in den Freiheitskampf der Gesellschaft, mindestens jedoch des versammelten Publikums, einreiht. Die unbestimmte Beschwörungsformel von der «Bewusstseinserweiterung» läuft um, von der missionarischen Umfunktionierung des Publikums notfalls auch gegen seinen Willen, notfalls auch ohne Stücke und ohne künstlerischen Anspruch: das Theater als Flucht in den Agit-Pop. «Hier wird soviel aufs Spiel gesetzt, dass kein Spiel, kein Theater mehr stattfindet[20].» Wer sich anschickt, die für das Theater konstitutive Differenz zwischen Zuschauen und Handeln in einer neu zu begründenden Einheit aufzuheben, der schafft mit dem Zuschauer zugleich das Theater ab. Es überrascht deshalb nicht, wenn kürzlich einige Bremer Bühnen-Kommunarden erklärten: «Das Theater wird [durch die Praxis des Kollektivs] zu etwas verwandelt, von dem wir noch nicht wissen, was es ist[21].» Das Experiment scheiterte, und die Aufführung wurde durch eine Lesung des Stücks (mit gesellschaftskritischen Einschüben) ersetzt.

Die politische Konsensbildung mit Hilfe von Hypnose, Sex- oder Brüllorgien im Theater grenzt einerseits an den Bereich religiöser Pathologie (Seelentherapeutik und Selbstheiligung durch Flagellantentum, Exorzismus usw.), andererseits an den Charakter öffentlicher Manifestationen in Diktaturen. Für die ‹Inszenierung› der Parteitage Hitlers, mit Massenaufmärschen und Umzügen, wurde denn auch folgerichtig der Ausstattungschef des damaligen Berliner Metropol-Theaters, Schenk von Trapp, gewonnen. Jedenfalls drängt auch das heutige exhibitionistische Emotions- und Aktionstheater, in dem darauf verzichtet wird, die Handlung den Gesetzen von Sprache und Form zu unterwerfen, seiner ganzen Anlage nach auf die Strasse.

Die Erfahrungen mit dieser Form des Theaters und mit Aufführungen in Schulen, Sportarenen und Werkhallen sind nicht zahlreich und – sieht man von einigen vereinzelten Beispielen in Italien und England ab – nicht überzeugend genug für die These, dass hier die Zukunft der Bühne liege. Auch das eindrucksvolle Beispiel des Universitäts-Theaters in den Vereinigten Staaten gibt für das Argument der Demokratisierung des Theaters wenig her. Es handelt sich hier darum, dass geistig anspruchsvolle Stücke in künstlerisch hochwertigen Aufführungen dargeboten werden, um so die Versäumnisse des professionellen, vor allem des kommerziell orientierten Broadway-

Theaters einigermassen auszugleichen. Dennoch wird man die Möglichkeit, dass sich das Theater um grössere Öffentlichkeit bemüht, statt wie bisher nur etwa zwei Prozent der Bevölkerung durch Abonnements oder Gewöhnung an sich zu binden, nicht ausschliessen dürfen. In diesem Falle freilich bleibt die Frage zu prüfen, ob dann noch an dem Charakter des Theaters festgehalten werden kann, wie er sich in langer und sehr kontinuierlicher Entwicklung herausgebildet hat. Eine ernstzunehmende Diskussion hierüber hat bisher noch nicht stattgefunden, und es ist irreführend, so zu tun, als ob die theoretischen und praktischen Voraussetzungen für ein sozialistisches Strassentheater bereits bestünden.

«Kunst ist Quatsch!» oder der Fortschritt auf dem Theater

Gemessen an ihrem Anspruch, das Bewusstsein, die Gesellschaft, die Welt verändern zu wollen, müssen die Versuche Piscators und Brechts als gescheitert betrachtet werden. Anders steht es mit dem Aktionstheater. Die Herausforderung zur Gemeinschaftsbildung zwischen Bühne und Publikum ist in zahlreichen Fällen angenommen worden. Unmittelbare, kollektive und handfeste Wirkungen sind eingetreten: die beabsichtigte Solidarisierung fand im Saale statt. Es ist auch gespendet worden, als nach der Aufführung des «Viet Nam Diskurses» (1969) zur Kollekte für die Waffen des Vietkong gerufen wurde. In England ist, damit die «Soldaten» von Hochhuth (1969) gespielt werden konnten, der Licenser of plays abgeschafft worden, ein Amt, das immerhin seit 1737 bestand. Und herausgefordert durch den «Stellvertreter» (1963), hat der Vatikan seine Archive geöffnet, die bis dahin für die Erforschung von zeitgeschichtlichen Problemen nicht zugänglich waren. Wirkungen der unterschiedlichsten Art hat es also durchaus gegeben.

Ob allerdings Auschwitz oder Vietnam stärker im Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit stehn, als es ohne den ‹Nachvollzug› von Auschwitz in den «Mysteries» (1964) des Living Theatre oder Peter Weissens «Viet Nam Diskurs» der Fall wäre; ob das Haager Kriegsrecht im Sinne der «Soldaten» geändert werden wird; ob der «Gesang vom Lusitanischen Popanz» (1968) den Prozess der Dekolonisierung irgend beschleunigt – diese Fragen wird man schon nicht mehr ohne weiteres bejahen können. Man wird es deshalb nicht können, weil der Theatererfolg der meisten dieser Produktionen vor allem ein Erfolg des ‹Spektakels› ist und nicht der Durchschlagskraft der politischen Botschaft verdankt wird. Was damit bewiesen wird, ist lediglich, dass der Öffentlichkeitscharakter des Theaters wirksamer ist als der einer anderen literarischen Plattform. Nicht weil das Theater tiefer ins Bewusstsein des Publikums eingreift, sondern weil es mehr Geräusch in der Öffentlichkeit hervorruft als jedes andere literarische Me-

dium, kann überhaupt von handfesten Wirkungen des Theaters gesprochen werden. Genau genommen sind es Wirkungen der Presse, nicht der Bühne.

Wo spontane, nicht nur abgeleitete Reaktionen im Theater eintreten, beruhn sie in erster Linie auf Hypnose, Intoxikation und kollektiver Aufpeitschung. Diese Form der Überwältigung des Publikums läuft aber dem, was die wirklichen politischen Absichten des Aktionstheaters sein sollten, zuwider. In dem Masse nämlich, wie die angeprangerte Manipulation des Menschen im System gesellschaftlicher Zwänge ersetzt wird durch eine neue Manipulation, eben durch die ‹Zwangsbekehrungen› im Theater, tritt die Gefahr eines neuen doktrinären und indoktrinierenden Theaters offen zutage. (Brecht war da ehrlicher und konsequenter!) In einem solchen Theater, wo nur noch an Instinkte appelliert wird, wo der kritische Einwand Andersdenkender nichts mehr zu suchen hat, wird nicht nur schlechtes Theater, sondern auch schlechte Politik gemacht.

In den meisten Spielarten des Politischen Theaters, und das ist einer der Gründe für das Scheitern dieser Gattung, tritt die Frage nach der Qualität hinter der nach der Wirkung zurück. Mit Walter Benjamin scheint man überzeugt zu sein, dass ein Werk mit richtiger politischer Tendenz notwendig auch jede sonstige Qualität besitze[22]. Aus dem Weimar der Klassik ist uns der Stosseufzer überliefert: Wir gehen nur noch ins Theater, um uns zu bessern! Wir heute, nach dem Willen unserer Präzeptoren, gehn nur noch ins Theater, um uns verändern zu lassen. Wir werden hingezerrt vor die falsche Alternative des kommerziellen, geist- und verantwortungslosen, des verkommenen Theaters der Bourgeoisie einerseits und des aufklärerischen, bewusstseins- und gesellschaftsverändernden revolutionären Theaters andererseits. Für die Ernsthaften unter den Verfechtern des letztern lautet aber die Frage: «Lässt sich ein eindeutig [...] ideologisch-politischer Effekt eines Kunstwerkes herstellen, ohne dass [die] Materialbewegung der Sprache und der Eigenlogik hinzukommt, die wiederum Vielsinnigkeit schafft[23]?» Anders ausgedrückt: Kann es eine Kunst geben, deren Erkenntnisse ihrer Struktur ‹eingestaltet› sind und die zugleich noch reines Instrument ist? Ist es nicht vielmehr so, dass die Form sich ihrer Inhalte bemächtigt, so dass der Inhalt nicht etwas Selbständiges, getrennt Verwertbares bleibt, sondern allein in der Form des Ausdrucks das wird, was er ist? Jedenfalls müsste es zu denken geben, dass die bedeutendsten unter den Bühnenpraktikern am Theater als Kunst, als Stätte der Auseinandersetzung mit Formproblemen, festgehalten haben, darunter – ihrem eigenen Bekenntnis nach – so orthodoxe Marxisten wie Piscator, Brecht und heute Krejča, wie Strehler, Besson, Hacks und andere, und dass eben diese Theaterauffassung sie in den Augen der politischen Doktrinäre – im Osten wie im Westen – verdächtig macht.

Als wirksamste Form des Politischen Theaters hat sich noch immer die erwiesen, die nicht ändern, sondern ‹feststellen› will – in der Hoffnung, dass

das Festgestellte nicht ohne Folgen bleibt. Das setzt Wahrhaftigkeit und Sinn für das Erfordernis der Qualität voraus. Nicht die einzelnen Intentionen sind entscheidend, sondern die radikale Intentionalität des Autors. Die geistigen Grundlinien, auf die das Spiel zurückgeführt werden muss, die Strenge und Durchsichtigkeit seiner Form, machen das «Theater der Vernunft» aus, für das zum Beispiel Strehler plädiert. Nur ein solches Theater wirkt kathartisch, ob nun Goldoni oder Brecht gespielt wird – und selbst ein so dürftiges Stück wie der «Lusitanische Popanz» gewinnt unter solchem Zugriff noch Bedeutung.

Es zeigt sich, dass die Beziehungen zwischen Theater und Gesellschaft indirekt sind. Politische und gesellschaftliche Wirkungen ergeben sich bestenfalls mittelbar, auf dem Weg über das Medium der Sprache und die Erhellungskraft der Form. Wird dem Rechnung getragen, so werden Erlebnis- und Erkenntnisprozesse im Einzelnen ausgelöst, und zwar auf jene Art, wie allein die Kunst sie hervorbringen kann. Wird dem Theater dagegen die Aufgabe des sozialen Fortschritts aufgebürdet und ausschliesslich hieran seine Progressivität gemessen, so wird man sich mit platten Ergebnissen (wie denen des Sozialistischen Realismus) auch auf dem Theater begnügen oder sein Unvermögen konstatieren müssen, solchen Forderungen gerecht zu werden. Es steht in diesem Punkt mit dem Theater wie mit der Philosophie, von der der polnische Marxist Kolakowski sagt: Sie «als Werkzeug des politischen Handelns aufzufassen, erscheint mir ebenso lächerlich, wie sie als eine Lehre der Liebe zur Regierung zu behandeln»[24]. Im übrigen wird man daran denken müssen, dass Kunst von können kommt, nicht von wollen, und dass der gute Wille ohne Können oft das Gegenteil dessen bewirkt, was er intendiert. Solange also dem Theater als Kunst noch keine überzeugende Alternative zur Seite steht, wird man auch im Theater, das sich seiner gesellschaftlichen Verantwortung bewusst ist, auf Kunst dringen müssen – guter Wille ist nicht genug.

[1] Hans Schalla in Theater heute, 1/1960, S. 43.

[2] Abgedruckt in Erwin Piscator, Das politische Theater (1929). Rowohlt, Hamburg, 1963, S. 10.

[3] Piscator: Das politische Theater. Zitiert nach Theater heute, 6/1963, S. 28.

[4] Abgedruckt in Hans Mayer (Hrsg.), Deutsche Literaturkritik im 20. Jahrhundert. Goverts, Stuttgart, 1965, S. 799.

[5] Piscator, Das politische Theater, S. 231.

[6] Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, 4. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1967, S. 115 (edition Suhrkamp 27).

[7] Käthe Rülicke-Weiler, Die Dramaturgie Brechts. Henschel, (Ost-)Berlin, 1968, S. 8.

[8] In: Theater heute, 4/1968, S. 7.

[9] Zitiert nach Walter Maria Guggenheimer, Alles Theater. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1966, S. 61.

[10] Siegfried Melchinger, Von Sophokles bis Brecht. Das politische Theater – Voraussetzungen seiner Gegenwart. In: Theater 1965, Jahressonderheft von Theater heute, S. 46.

[11] Bert Brecht, Kleines Organon für das Theater (1948). Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1960 S. 8 und 9 (Suhrkamptexte 4).

[12] Zitiert nach dem Bericht The Living Theatre – Paradise Now, Text von Erika Billeter. Benteli, Bern, 1968, S. 44.

[13] Living Theatre, S. 15.

[14] Living Theatre, S. 102.

[15] Living Theatre, S. 18.

[16] Steven Ben Israel, Living Theatre, S. 44.

[17] Living Theatre, S. 56.

[18] Living Theatre, S. 45.

[19] Living Theatre, S. 52.

[20] Henning Rischbieter, Theater und Politik. Möglichkeiten in der Gegenwart. In: Theater 1965, Jahressonderheft von Theater heute, S. 49.

[21] Alles soll allen gehören, in Der Spiegel, Jg. 23, Nr. 13/1969, S. 190.

[22] Walter Benjamin in: Der Autor als Produzent (1934), abgedruckt in W. B., Versuche über Brecht. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1966, S. 96 (edition suhrkamp, 172).

[23] Joachim Kaiser in: Theater heute, 12/1968, S. 28.

[24] Leszek Kolakowski in einem Interview in Der Spiegel, Die perfekte Gesellschaft ist gefährlich, Jg. 23, Nr. 22/1969, S. 176.

Georges Bernanos – politische oder literarische Berufung?

JOSEPH JURT

Politische Berufung

Bernanos verstand sein Leben nie als individuelle Künstlerexistenz ohne soziale Tragweite. Schon in den Briefen des Siebzehnjährigen, zu Beginn des Jahrhunderts, offenbart sich sein Engagement in den Fragen um seine Berufswahl. Im Laufe dieser Jahre wird er sich seiner Berufung bewusst. Seine Hauptsorge ist das übernatürliche Heil. Er glaubt aber, diesen Heilsgedanken nicht als Priester, sondern im öffentlichen Leben verwirklichen zu müssen. Darum lehnt er ein Privatleben als Geschäftsmann ab; als Jurist will er sich dem politischen Leben widmen. «Wenn ich nicht den Handel wähle», schreibt er in einem Brief im Jahre 1905, «so ist es, weil ich glaube, dies sei nicht mein Weg und weil ich in dieser Stellung schnell so weit wäre, den Tanz um das goldene Kalb mitzumachen. Wenn ich nicht die Absicht habe, Priester zu werden, so ist es, weil mir scheint, ich habe die Berufung dazu nicht und zudem kann ein Laie an vielen Stellen kämpfen, wo ein Geistlicher nicht viel vermag.» Der junge Bernanos versteht also seinen Einsatz im

öffentlichen Leben, in der Politik nicht bloss als einen Beruf, als einen Broterwerb oder als Dienst an der Gesellschaft, sondern als *Berufung*, vergleichbar mit der des Priesters. Diese metaphysische Motivation verleiht seinem Engagement einen tiefen Ernst, lässt es zu einer dauernden Verpflichtung werden, zu einem Appell, dem er stets Antwort stehen muss.

Als Student betätigt sich Bernanos in Paris intensiv im politischen Leben. Er wird ein eifriges Mitglied der Jugendorganisation der *Action Française*, die durch Strassenkrawall, Demonstrationen und Diskussionen das Klima für eine nationale Revolution schaffen will. Erstmals steht die studentische Avant-Garde in Frankreich politisch rechts. Ihre Dynamik zieht viele junge Leute in Bann, so einen Massis, einen Lotte, einen Maritain, einen Psichari. Die Bewegung steht im Widerspruch zur Langeweile der Konservativen und der verknöcherten Haltung der frühen Monarchisten. Bernanos ist aber durchaus kein blinder Parteigänger. Im Gegensatz zur elitären studentischen Bewegung zeichnet er sich aus durch eine grosse Liebe zum einfachen Volk und ein betontes Interesse für soziale Fragen. Rückblickend schreibt er: «Wir waren damals keine Rechtskonservativen. Der Kreis für sozialpolitische Studien, den wir gegründet hatten, hiess ‹Cercle Proudhon› und trug diese skandalöse Patronanz offen zur Schau. Wir wollten lieber einer Arbeiterrevolution ihre Chance geben, als die Monarchie durch eine Gesellschaftsschicht kompromittiert sehen, die seit über einem Jahrhundert der uralten Tradition und dem tiefen Sinn unserer Geschichte vollkommen fremd geblieben war[1].»

Nach Abschluss des Studiums zeichnet Bernanos als Redaktor der monarchistischen Zeitung in Rouen, *L'Avant-Garde de Normandie*. In den zwei Jahren, die dem Ersten Weltkrieg vorangehen, kommentiert er jede Woche das politische Tagesgeschehen. Er sieht so im Journalismus eine Möglichkeit, sich politisch zu engagieren. Als Freiwilliger verbringt er dann vier Jahre in den Schützengräben Frankreichs – vier entscheidende Jahre: hier lernt er die Grösse der einfachen Leute kennen. Zugleich wächst seine Abneigung gegen die französische Bourgeoisie. In diesen Jahren erwacht in ihm eine zweite Berufung, die Berufung zum Schriftsteller.

Die Berufung zum Schriftsteller

Schon als Redaktor hatte er in seiner Zeitung einige Novellen erscheinen lassen. Während des Krieges arbeitet er an einem Drama, das allerdings verlorengegangen ist. «Der Beruf eines Schriftstellers lockt mich nicht», schreibt er 1919 einem Freund, «er ist mir aufgetragen. Er ist das einzige Mittel, das mir gegeben ist, mich auszudrücken, das heisst zu leben. Das Schreiben ist für alle eine Befreiung des Innenlebens des Menschen, aber hier bei mir noch etwas mehr: die Bedingung meines moralischen Lebens.»

Mit demselben Ernst, mit dem der junge Bernanos seine Verpflichtung für das politische Wirken auf sich genommen hat, empfindet der nun Einunddreissigjährige seine schriftstellerische Arbeit als Berufung, als Auftrag. Immer wird er dieses Verständnis des Dichterberufes wahren. So schreibt er zwanzig Jahre später: «Jede Berufung ist ein Ruf – vocatus – und jeder Ruf will weitergegeben werden. Die ich rufe, sind natürlich nicht zahlreich. Sie werden den Lauf dieser Welt in nichts ändern. Aber für sie, nur für sie bin ich geboren.»

«Vocatus – berufen», immer wieder hat Bernanos diese beiden Worte nebeneinander geschrieben. Es ist dies vielleicht das Wort, das am häufigsten unter seiner Feder wiederkehrt. Diese Konzeption des Schriftstellerberufes geht wohl auf seinen «alten Meister» Edouard Drumont zurück, dessen Werke Bernanos in jungen Jahren mit Begeisterung gelesen hat. Bernanos zitiert Aussagen Drumonts, die diese Vermutung nahelegen: «Ich habe einer Berufung gehorcht», sagte Drumont, und er fügte hinzu, denn er liebte es, lateinisch zu reden – «Ja, eine Berufung... Vocatus ... Ich habe in einem bestimmten Augenblick wie eine innere Stimme gehört, die mir ständig wiederholte: ‹Geh... Geh... Geh!› Und ich habe schliesslich darauf gehört[2].»

Die ererbte Anlage der persönlichen Berufungen war ein Gedanke, der Bernanos besonders lieb war. «Er war der Ansicht», so schreibt der tiefsinnige Interpret Albert Béguin, «dass ein jeder von uns persönlich aufgerufen ist – und das eben nennt man Berufung – Anlagen und Möglichkeiten zu verwirklichen, denen die Vorfahren nicht gerecht wurden. Aber er war nicht weniger überzeugt, dass diese ererbten Keime nie zu vollkommener Entfaltung gelangen... Obwohl seine Vermutung auf keiner Tatsache gründete, liebte es Bernanos, sich in seinem eigenen Fall vorzustellen, dass ihm Ahnen vorausgegangen seien, deren unerfüllte Berufung zum Priestertum ihm übertragen war, ohne dass er dieses bereits in Frage gestellte Erbe gänzlich annehmen konnte, aber auch ohne dass er sich seinem unausgesprochenen Zwang völlig zu entziehen vermochte... Aber wie dem auch sei – er hat nicht ohne sehr tiefe Gründe eine enge Beziehung hergestellt zwischen seiner Berufung zum Schriftsteller und jener zum Priester, auf die er, wie Briefe aus seinen Jünglingsjahren bezeugen, früh verzichtete[3].»

Politische Wirklichkeit im Roman?

Aber ist die Berufung zum Schriftsteller nicht im Widerspruch zur Berufung zum öffentlichen Leben, zur Politik? Der politische Denker befasst sich mit der konkreten Wirklichkeit, er will die Welt der Gesellschaft betrachten und verändern. Die Literatur hingegen ist, um es mit Georges Poulet zu sagen, «eine völlig imaginäre Welt. Sie ist das äusserst reine Resultat des

Aktes, durch den der Schriftsteller seine Objekte in Gedanken wandelt und alles auflöst, was nicht mehr Gedanke ist[4].» Ähnlich äussert sich Albert Béguin: «Kein Kunstwerk ist je geschaffen worden, um ein Dokument zu sein, sondern, um uns eine zusätzliche Welt zu bringen... man beginnt zu begreifen, dass nur das Werk zählt, das nicht unter dem Einfluss seines Milieus entstanden ist[5].»

Bernanos beginnt an seinem ersten Buch zu schreiben nach seiner Rückkehr aus dem Kriege. Im Elend der Schützengräben hat ihn das Problem des Leids zutiefst beschäftigt. Er glaubt, das Blut seiner Kameraden sei nicht sinnlos geopfert worden; es sollte das Lösegeld für eine neue Welt sein. Doch statt dessen erleben die Heimkehrer die «années folles». Das ist für Bernanos eine tiefe Enttäuschung. Diese Ereignisse schlagen eine Wunde, die ein Leben lang in ihm brennen wird. Immer wieder kommt er in seinen Tagebüchern darauf zurück. Bernanos ist getroffen durch das Missverhältnis der grossen Opfer der Kriegsjahre und der armseligen Ideologie, die Regierung und Presse anbieten. Sie suchen den Heroismus der Frontkämpfer umzumünzen in den faden Mythos des Unbekannten Soldaten, der nicht zum Aufbau einer neuen Welt, eines neuen Menschen verpflichtet. Die Ideologie der Nachkriegsjahre hat die sichersten Worte entwertet, sie führt zu einer Inflation der heiligsten Werte. Diese Situation berührt Bernanos brennend. Er sucht eine Antwort auf diese seine Zeit. Die Antwort liegt für ihn nicht mehr in der direkten politischen Aktion, nicht mehr im Vortrag oder im politischen Tageskommentar, sondern im *Roman*. Der Roman bedeutet aber für ihn keineswegs eine Flucht in die Imagination, kein Exil ausserhalb seiner Zeit. Als Versicherungsinspektor schreibt er inmitten der Menschen an seinem Werk, im Café, in der Eisenbahn, Zeugnis für seine Zeitgenossen, Antwort auf die Fragen seiner Epoche. «Da ich gezwungen bin, mein Leben zu sichern, indem ich das anderer Leute versichere, verbringe ich die meiste Zeit in Hotels und Bahnhöfen. Hier eine Seite, dort eine Seite, im Pfeifenqualm oder einem unschuldigen, von erbitterten Kartenspielern entfesselten Aufruhr, unter dem gelassenen Blick der Frau an der Kasse. Wenn man auf diese Art ein Buch aus sich herausreisst, Zeile um Zeile, kann man gewiss sein, dass es aufrichtig ist: man hat keine Musse gehabt, sich vor dem Spiegel eine Rolle zurechtzulegen[6].» Da Bernanos' Roman eine Antwort auf die Ängste seiner Epoche darstellt, darum sind die Gestalten auch Bilder des Autors selber. Sie tragen die Last, die ihn bedrückte, sie halten seine Hoffnung aufrecht, die er nicht müde wird zu verkünden, seit die Prüfung der Schützengräben und die enttäuschende Rückkehr nach Kriegsende ihm die Fratze des modernen Zeitalters enthüllt hat. Bernanos hat 1926 bewusst auf die geschichtlichen Ursprünge seines ersten Romanes hingewiesen: «Ich glaube, dass mein Buch zu denen gehört, die vom Krieg gezeugt wurden. Ich habe mich völlig darin eingesetzt und mich rückhaltlos ausgeliefert. Ich

habe es übrigens ein paar Monate nach dem Waffenstillstand begonnen. Das Antlitz der Welt war von schrecklicher Grausamkeit gewesen. Nun wurde es scheusslich... Nachdem das fünf Jahre lang verfolgte Menschentier die grässliche Meute endlich abgeschüttelt hatte und am Ende seiner Kräfte auf sein Lager zurückgekehrt war, auferlegte es sich keinen Zwang mehr und entleerte sich des schalen Wassers des puritanischen Idealismus... Die zuverlässigsten Worte waren gefälscht. Die grössten waren leer und zergingen einem in der Hand... Sogar der Tod hatte seinen geheiligten Sinn verloren... So liess mich alles zu gleicher Zeit im Stich. Zudem war ich krank und zweifelte, ob ich noch lange leben würde. Ich hätte nicht sterben mögen, ohne Zeugnis abgelegt zu haben.»

Dieser erste Roman *Die Sonne Satans* erscheint 1926. In der Hauptgestalt Donissan sucht Bernanos die «enttäuschte Liebe» seiner Kameraden und den Sinn ihres Leids darzustellen. Der Inflation der Worte will der Dichter entgegentreten, indem er die rebellische Sprache zwingt, die höchste menschliche Realität auszudrücken, die Heiligkeit. «Was hätte ich der schamlosen Freude der Nachkriegszeit entgegenwerfen sollen, wenn nicht einen Heiligen?» Der republikanische Idealismus tritt im Roman nicht einfach als Idee auf; er nimmt Gestalt an in der Figur des berühmten Dichters Antoine de Saint-Marin, für den die Literatur nicht eine Berufung, sondern ein Spiel, ein Spiel mit der Hoffnung der Menschen bedeutet. Unschwer erkennt man hinter dieser Person den Schriftsteller Anatole France, den Bernanos bis auf seinen Stil nachahmt. Donissan wird im Roman herbeigerufen vom wilden Verzweiflungsschrei Mouchettes, die aus ihrer spiessigen Umwelt ausbrechen will. Hinter ihrem absoluten Kampf schimmert die Revolte der Jugend der Vorkriegsjahre, zu der auch Bernanos zählte, durch. Die Spuren dieser Zeit sind hier unverkennbar. Bernanos nennt im Roman einen Kameraden der Strassenschlachten im Quartier Latin sogar mit Namen, Henri Lagrange.

Das Drama, das sich zwischen Mouchette, Donissan und Saint-Marin abspielt, ist eingebettet in eine bürgerliche Umwelt, die vom Vater Mouchettes, dem Abgeordneten Gallet und dem Schullehrer dargestellt wird. Alle drei sind durch ihr blindes Vertrauen in den Fortschritt und in die Republik charakterisiert. Der Monarchist Bernanos macht aus seiner politischen Einstellung keinen Hehl und zeichnet mit sichtlicher Freude in Gallet die Karikatur eines Volksvertreters der Dritten Republik. Der Autor zeigt sich aber ebenso kritisch gegenüber dem Vertreter des Adels, dem Marquis de Cadignan, in dem das Versagen einer Elite zum Ausdruck kommt, der einer Führerrolle zukäme, die aber die moralische Kraft dazu nicht mehr aufbringt. Sabiroux, der Nachbarpfarrer Donissans, steht für einen Klerus da, der sich überall in opportunistischer Weise anzupassen sucht. Diese Nebenpersonen finden ihre Daseinsberechtigung nicht nur in Bernanos' Lust

an Polemik. Die soziale und politische Wirklichkeit ist in diesem Roman mehr als Füll- oder Beiwerk. Sie ist für das innere Gleichgewicht des Werkes notwendig. Die Gestalten der Helden – Donissan, Mouchette, Saint-Marin – sind nur auf diesem Hintergrund der Mittelmässigkeit, von dem sie sich abheben, denkbar. Alle Personen sind aktuell, durch ihre soziale Funktion und den Charakter ihres Handelns; sie sind im Hinblick auf die Gegenwart gestaltet. So werden sie zu Zeugen unserer Zeit. Bernanos ist es gelungen, in seinem ersten Roman seiner doppelten Berufung zur Politik und zur Literatur treu zu bleiben.

Antwort auf seine Zeit

Nach der Veröffentlichung seines ersten Romans nimmt Bernanos den direkten Dialog mit dem Publikum wieder auf. Er wird nicht müde, durch Artikel und Vorträge in das politische Geschehen einzugreifen. 1926 nimmt er öffentlich für die Bewegung Maurras' Stellung, die vom Vatikan verurteilt worden ist. Ein Jahr später veröffentlicht er den Roman *L'Imposture*. Neben dem geistigen Drama eines abtrünnigen Priesters steht die Satire einer Kirche, die in ihrem Opportunismus, ihrer ständigen Kompromissbereitschaft sich selber verrät. Diese Kritik wird weitergeführt im ersten grossen politischen Werk *La Grande Peur des Bien-Pensants*. Dieses Buch erwuchs aus dem Dialog mit der Jugend jener Jahre, von der er den Aufbau eines neuen Frankreichs erhofft. Der Autor setzt sich darin mit dem Schicksal seines Landes seit 1870 auseinander. Dieses Schicksal sieht er in der Person seines «alten Meisters» Drumont verkörpert, der für ihn eine Gestalt des alten Frankreichs ist, «arm geboren, gezeichnet vom Siegel eines nüchternen und harten Genies, das dem Menschen nicht Trost, nur einen schrecklichen Durst nach Gerechtigkeit gibt». Bernanos ist unfähig, politische Wirklichkeit abstrakt zu zeichnen. Für ihn haben die Ideen immer Gesichter, er verkörpert sie in den Personen, und so bleibt er Romancier auch in seinen politischen Kampfschriften, so wie der politische Denker auch in den Romanen präsent ist. Dasselbe «heroische Gefühl für Recht und Unrecht» wie Drumont beseelt auch Bernanos, der hier unerbittlich die «Rechtgesinnten», eine Bourgeoisie anklagt, die nur Ordnung und Geld verehrt, eine Demokratie, die in kleinliches Parteigezänk ausartet.

In seinem berühmtesten Roman aus dem Jahre 1935 *Journal d'un Curé de Campagne*, in dem er die übernatürliche Tragödie eines erblich belasteten, aus einer Proletarierfamilie stammenden Priesters schildert, kommt die aufrührerische Haltung Bernanos' der modernen kapitalistischen und vermassten Gesellschaft gegenüber deutlich zum Ausdruck. «Gewiss verfügt ein Millionär dank seiner Kassenschränke», lässt er den Helden in seinem Tagebuch aufzeichnen, «über mehr Menschenleben als irgendein Monarch, aber seine

Macht ist wie ein Götzenbild, ohne Augen und Ohren. Er kann töten, das ist alles, aber er ahnt nicht, was er umbringt. Dieses Privileg ist vielleicht auch das der Dämonen.» Dieselbe Anklage findet sich später immer wieder in den Kampfschriften. Er weist auf die Entfremdung des Menschen durch das Geld im anonymen zeitgenössischen Kapitalismus hin. Im Namen der Freiheit und einer echten Ehre ruft er auf zur Revolte «gegen das verabsolutierte und vergöttlichte Geld».

Erschüttert durch den spanischen Bürgerkrieg, den er auf Mallorca miterlebt, richtet er sich wieder an die junge Generation mit einem flammenden Werk – *Les Grands Cimetières sous la Lune:* «Junge Leute, die ihr dieses Buch lest, ob ihr es liebt oder nicht, betrachtet es mit neugierigem Interesse. Denn dieses Buch ist das Zeugnis eines freien Menschen.» Das Werk klagt durch Zorn und Ironie, Humor und Mitleid den Betrug des «Kreuzzugs» von Franco an, geisselt den gemeinen Terror der Bewegung und ihre religiöse Verbrämung. Diese heftige, leidenschaftliche Anklagerede atmet den Geist von Camus' *Homme révolté.* Doch diese Ereignisse rufen nicht nur einem polemisch-politischen Werk, sondern auch einem Roman: *La nouvelle Histoire de Mouchette* (1937). Daraus wird wiederum die innere Einheit des Bernanosschen Schaffens ersichtlich. Roman und politische Schrift sind beide eine Antwort auf die zeitgeschichtliche Wirklichkeit. Folgendes Bekenntnis ist darum bezeichnend für seine Schriftstellerexistenz: «Ich begann *Die Neue Geschichte der Mouchette* zu schreiben während ich in Lastwagen, zwischen bewaffneten Männern, arme Schlucker vorüberfahren sah, die Hände auf den Knien, das Gesicht staubbedeckt, aber aufrecht, erhobenen Hauptes, mit der Würde, die den Spaniern im scheusslichsten Elend noch eigen ist. Morgen früh würden sie erschossen – das war das einzige, was ihnen klar war... Wahr aber bleibt, dass, wenn ich diese Dinge nicht gesehen hätte, *Die Neue Geschichte der Mouchette* nicht geschrieben worden wäre.» Angeekelt von einem Europa, das dem Totalitarismus nicht widerstehen konnte, fährt Bernanos 1938 nach Brasilien, wo er sieben Jahre bleiben wird. Durch seine Schriften, durch seine Radioappelle nimmt er teil am Kampf der Résistance. Diese politischen Botschaften scheinen ihm so wichtig, dass er sich nur noch ihnen widmet. Er schreibt keine Romane mehr. Sein Publikum, seine Leser bedauern dies. So schreibt ihm 1947 Albert Béguin, dass er mit vielen bekannten und unbekannten Freunden wünschte, dass er wieder zum Roman zurückfände. «Man versteht wohl, glaub ich, dass es nicht darum geht zu versuchen, Sie von Ihrer Aufgabe in der Zeit abzuwenden, sondern im Gegenteil bin ich immer mehr überzeugt, dass Sie im Roman diese Rolle in aktiverer und tieferer Form spielen können... Wessen wir bedürfen und was uns niemand ausser Ihnen geben kann, das ist diese Gegenwart der Seele, die die letzten Wagnisse eingeht, diese Gegenwart, die uns nur durch ihre Romangestalten vermittelt werden kann. Selbst auf der Ebene der Aktion, der Ent-

scheidung im Zeitlichen sind ihre Romane von einer grösseren Strahlungskraft als ihre Kampfschriften. Denn sie verankern dieselben Werte im tieferen Boden des geistlichen Lebens... und überdies geben sie unserem Leben und Sterben einen Sinn, den die moderne Welt vergisst oder verhöhnt.» Bernanos antwortete darauf im Artikel «Nous sommes en guerre», den er in der Zeitschrift *Carrefour* am 16. Juli 1947 veröffentlichte: «Das Handwerk, das ich hier treibe, ist nicht mein eigentliches, auch habe ich nicht erwartet, Bestätigung oder Befriedigung daraus zu beziehen, noch auch den geringsten Trost. Das soll Albert Béguin bedenken, wenn er es mir zum Vorwurf macht, dass ich keine Romane mehr schreibe.» Aber Bernanos glaubt auch hier, einem Ruf zu folgen. «Ich weiss sehr wohl: die Berufung ist ein Wagnis, ja, oft ein lebensgefährliches... und wir werden zu Zeiten aufgerufen, dies Wagnis einzugehen, Berufung kommt von ‹rufen› – Gott ruft uns auf –, wie wahr das ist! woher er aber ruft, das ist nicht immer klar.» Weil er sich in seinen politischen und epischen Schriften einzig einem Auftrag verpflichtet fühlt, redet er voller Bescheidenheit von seinem persönlichen schriftstellerischen Beitrag: «Es schmerzt mich wirklich, wenn man glaubt, ich gäbe mich über die Bedeutung meiner Schriften Illusionen hin... Dennoch, wenn ich die Gewissheit besässe, dass meine ungeschriebenen Romane so gut ausfielen, wie mein lieber Albert Béguin in seiner Freundlichkeit annimmt – so föchte mich das nichts an. Ein Buch ist nun einmal ein Buch, und mit Büchern verhält es sich wie mit Menschen, sie können in den Kugelregen hineinmarschieren.»

Bis zu seinem Tode nimmt Bernanos zum politischen Geschehen Stellung. Gaëtan Picon, der ihn 1946/47 öfters besucht hat, überliefert uns, wie der Dichter seine Existenz in ihrem politischen Selbstverständnis gesehen hat: «Er kam immer wieder auf die Situation Frankreichs in der Welt zurück, auf die politische Verantwortung eines jeden. Erinnerte man ihn an seine Romane, wich er aus: ‹Ich weiss nicht› ... Er interessierte sich lebhaft für Malraux... für sein Schicksal. Die übrige zeitgenössische Literatur existierte in seinen Augen nicht[7].» Bis zu seinem Tode im Jahre 1948 war er von der Wichtigkeit seiner polemischen Schriften überzeugt. Als ihn die schwere Krankheit schon niedergeworfen hatte und kaum eine Aussicht auf Genesung bestand, gestand er: «Kann man sich vorstellen, dass ich als Romancier meine Romane geopfert hätte, wenn ich dem polemischen Werk keine Bedeutung beigemessen hätte[8]?»

Die Einheit des polemischen Werkes

Der bekannte französische Literaturkritiker Pierre-Henri Simon hat mehrmals die Beständigkeit der politischen Philosophie von Bernanos in Zweifel gezogen. Er gesteht ihm zwar «scharfsinnige Urteile» über «höchst aktuelle

und aufschlussreiche Probleme» und eine «gewaltige und grossherzige Intuition» zu. Bernanos besässe aber keinen «wohlerwogenen und zusammenhängenden Gesamtüberblick» über diese Probleme. Zahlreiche «stichhaltige» Behauptungen seien von seiner «leidenschaftlichen Vorliebe zur Kritik veranlasst, seien übertrieben und trügen der komplexen historischen Wirklichkeit und der konkreten Erfahrung nicht genug Rechnung in der sachlichen Darstellung des menschlich Möglichen». Aus diesen Gründen sei Bernanos eine unstete Wetterfahne gewesen; er hätte «zwischen der monarchistischen Partei und den christlichen Demokraten geschwankt und wäre von der Mystik der Résistance zu einem fanatischen antikommunistischen Komplex hinübergewechselt»[9].

Wenn man aber das Gesamt der politischen Schriften von Bernanos 1913 bis 1948 überblickt, ist man überrascht von der Identität der Themen und des Tones. Bernanos drückt schon 1913 seine Bewunderung für Drumont aus, schon damals klagt er gleich einem Péguy die Herrschaft des Geldes, die Macht der Bourgeoisie an, stehe sie nun rechts oder links. Seine Liebe zum Volk und zum alten Frankreich wird in den ersten Artikeln sichtbar. Die monarchistische Überzeugung und die Kritik der Demokratie äussert sich bereits in den Jugendjahren. Die Texte aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg tragen zwar noch den Stempel des nationalistischen Denkens eines Maurras, reden vom Primat der Gesellschaft über das Individuum. Die Erfahrung des Krieges lässt diesen politischen Positivismus hinfällig erscheinen. Seine Weltschau verinnerlicht sich. Die konkrete Wirklichkeit, der einzelne Mensch und nicht eine abstrakte Idee stehen nun im Mittelpunkt seines Denkens. Von allem Anfang äussert Bernanos ein Unabhängigkeitsstreben. Wenn er sich auch als Junge in der rechtsstehenden Liga *Action française* einschreibt, so sucht er sich doch bald von den ideologischen Gedankengängen ihres Führers Maurras zu emanzipieren. 1919 verlässt er die Liga «vielleicht aus einem übertriebenen Unabhängigkeitsskrupel»[10]. Wenn Bernanos 1926 den vom Vatikan verurteilten Maurras verteidigt, so tut er es, weil er dies der Ehre schuldig zu sein glaubt. Wenn 1931 ein Kritiker der *Action française* in einer Besprechung der *Grande Peur des Bien-Pensants* an Drumont bemängelt, er habe zwar seine Zeit richtig erkannt, aber nicht die notwendigen Konsequenzen gezogen – damit meinte er wohl die Hinwendung zum integralen Nationalismus –, so hätte er eine ähnliche Lücke auch bei Bernanos feststellen können. Dieses Misstrauen gegenüber jedem blinden Parteidenken musste zu einem Bruch führen; so trennt sich Bernanos im Jahre 1932 endgültig von Maurras.

Die politische Berufung von Bernanos äusserte sich in seiner frühen Jugend. Diese Berufung wurzelt in einer tiefen spirituellen Überzeugung. Die Einheit des Bernanosschen Werkes beruht auf dieser doppelten Berufung. Die zeitgeschichtliche Aktualität fehlt auch in den Romanen, denen ein

übernatürliches Drama zugrunde liegt, nicht. Anderseits stellt man in den zeitkritischen Schriften immer eine spirituelle Ausrichtung fest. Der Romancier und der Polemiker können nicht getrennt werden. Mit gleicher leidenschaftlicher Beredtheit, mit der gleichen visionären Schau setzt sich der Dichter mit denselben Werten auseinander. Die Atmosphäre in den Romanen und in den politischen Schriften ist identisch: Immer spürt man im Hintergrund eine dramatische Spannung. Denn Bernanos kann sich politische Wirklichkeit, ähnlich wie ein Péguy, nur in der Form von Personen mit Leib und Seele vorstellen. «Die Welt der Politik, das Leben der Nationen, der Kampf der Klassen oder die Interessen der wirtschaftlichen Gruppen spielen dieselbe Rolle wie das Leben für die Person, denn die Nationen, die Klassen, sogar der Staat und die Maschine haben auch eine Seele[11].»

Ein grosser Traum

Wenn man unter Politik eine reine Staatstechnik versteht, dann ist Bernanos kein Politiker. Sicher, unermüdlich griff er in den Kampf politischer und sozialer Ideen ein. Doch seine Stellungnahmen gehen über die Tagespolitik hinaus. Das politische Denken von Bernanos geht von einem *Traum* aus – wobei das französische Wort «rêve» weit mehr bedeutet als eine Illusion, es ist wohl eher als ein in den Tiefen der Seele liegendes Bild zu verstehen –. Denkt Bernanos nicht an sich selber, wenn er von Drumont sagt, er sei eines jener Wesen, die «im *Traum* geboren und gereift seien, die aus sich selber, aus sich allein, aus ihrem eigenen Innenleben eine Weltschau gestalten, die in mehr als einem Punkt falsch sein mag, die aber von einer so wunderbaren Wahrscheinlichkeit ist, dass sie die Vorsichtigen und die Berechnenden ausser Fassung bringt»[12]. Dieses Bild, dieser Traum übersteigt das Fassungsvermögen jener, die nur im kleinlichen Alltag verstrickt sind. «Die Vorstellungskraft», schreibt Bernanos in einem Brief, «hat immer nur die Schwachen und Feigen getäuscht, jene die unfähig sind, die Gewalt eines grossen *Traumes* zu tragen[13].» «Man vergisst zu sehr», sagt der Dichter in einem andern Zusammenhang, «den enormen Anteil des *Traumes* in jedem Menschenleben[14].» Er möchte diesen Anteil «in die Tat umsetzen, in nutzbare Energie verwandeln». Bernanos lebt so das Schicksal seiner Zeit in Bildern. Er trägt das Gewicht eines grossen Bildes vom Menschen und von der Gesellschaft.

Der *Mensch* wird nach Bernanos bestimmt durch drei wesentliche Wirklichkeiten: die biologische durch die Verwurzelung in einer Familie, in einer Region, in einem Land, die soziale durch die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, die auf Glaube und Tradition aufgebaut ist, die spirituelle durch das Bedürfnis des Menschen, seine Natur zu übersteigen. Die konstitutiven

Eigenschaften des Menschen sind in den Augen von Bernanos Freiheit und Ehre. Die Freiheit ist nicht ein Besitztum, sondern ein Wagnis, nicht ein Privileg, sondern eine Aufgabe, denn nur ein freier Mensch ist fähig zu dienen. Mit der Freiheit ist die Ehre eng verbunden, sie kann als gemeinsamer Wert Menschen aller Klassen und Bekenntnisse vereinen. Durch die Ehre entgeht der Mensch der Mittelmässigkeit, sie beflügelt ihn zu heroischen Taten.

Bernanos glaubt nicht an einen unabänderlichen Lauf der Geschichte, dem der Mensch sich beugen müsste; das bedeutete ja eine Einschränkung der menschlichen Handlungsfreiheit. Nach ihm ist der Mensch Herr der Geschichte. Wenn die Geschichte sich zum Schlechten wendet, so ist der Mensch verantwortlich.

Bernanos' Bild von der *Gesellschaft* wird bestimmt durch seinen Traum von der Wiederherstellung der Monarchie und einer christlichen Zivilisation. Enttäuscht über die Anonymität und Seelenlosigkeit des modernen Staates träumt er von einem König, der eine lebendige Verkörperung der Macht bedeutete. Sein Royalismus ist eine Entscheidung für das Menschliche. Er glaubt, dass unter der Königsherrschaft wahre menschliche Werte verwirklicht werden können: die Freiheit gemäss der Ehre. Dieser Traum ist aber keineswegs ein fruchtloses Heimweh nach der Vergangenheit, sondern ein Ideal, ein Traum, der in die Zukunft weist. «Die Monarchie wiederherstellen», schreibt Bernanos in einem Brief, «das ist heute ein Wort ohne Sinn. Ich glaube, man muss sie neu schaffen. Niemand zweifelt im Grunde, dass sie bewahren, verwalten, dauern kann. Es geht aber darum, zu beweisen, dass sie schöpferisch zu sein, ein neues Frankreich zu schaffen vermag. Für einen jungen Franzosen sollte das grosse Jahrhundert nicht hinten, sondern vorne sein.» Darum erscheint Bernanos die Französische Revolution keineswegs als ein Bruch mit der Vergangenheit. «Die Französische Revolution hätte die Einigung aller Franzosen herbeiführen sollen, sie hätte es sogar tun können. Nur eine ganz kurze Zeit ist es ihr gelungen. Die Franzosen haben leider diese Einigung bald zerstört: oder besser gesagt, sie zerbrach unter ihren Händen. Keiner von ihnen dürfte jedoch die Erinnerung an jene inbrünstige, heldenhafte Menschen- und Seelengemeinschaft vergessen haben, durch die die Feierlichkeiten der ‹Fédération Nationale» zu einer der ausserordentlichsten Kundgebungen der französischen Geschichte geworden ist. Ein Jahrhundert später sollte der Bourbonenkönig, der Comte de Chambord, den Pariser Arbeitern die berühmte Erklärung geben, die die ‹Bien Pensants› der damaligen Zeit so sehr entrüstete und die sie ihm niemals verzeihen sollten: ‹Wir alle werden, zusammen, mit Ihnen, wann immer Sie es wollen›, sprach der Nachkomme von Heinrich IV., ‹die grosse Bewegung von 1789 wieder in Schwung bringen!› ... Die grosse Bewegung von 1789 war weder für noch gegen die Monarchie gerichtet und sie hätte im Rahmen

selbst der erneuerten und reformierten Monarchie ihre Entwicklung erleben können[15].» In ähnlicher Weise betrachtet Péguy die Revolution von 1789 als Erneuerung der Tradition, der althergebrachten Werte. «Eine Revolution», schrieb Péguy, «ist der Appell einer weniger tief verwurzelten Tradition an eine tiefer verwurzelte, das Zurückgreifen auf eine Tradition, eine Vertiefung, ein Suchen nach tieferen Quellen, im wahrsten Sinne des Wortes ein Wiederhervorquellen[16].»

Zeitkritik

Bernanos misst die heutige Zeit an seinem Idealbild des Menschen und der Gesellschaft. In harten Worten kritisiert er die *Bourgeoisie*, nicht weil sie die Aristokratie entthront hat. Sein Urteil versteht sich aus seinem Menschenbild, das vom Bürgertum verkannt wird, denn die Bürger scheuen das Wagnis. Die Kritik am Bürgertum entspricht aber keineswegs seiner vorgefassten Meinung. Bernanos definiert die Bourgeoisie nicht durch ihr Klassenbewusstsein, sondern durch ihren Geist, nicht als jene Gruppe, die die Produktionsmittel besitzt, sondern als das Gesamt der Leute, die vom Geist der Mittelmässigkeit und der Senilität angesteckt sind.

Der *Adel* findet kaum mehr Nachsicht bei Bernanos. Erschöpft seit der Geburt, unfähig zur Tat, ist diese Schicht nicht mehr fähig, über ihre Rolle nachzudenken. Auch hier klagt Bernanos die Konformisten an, ohne darauf zu achten, dass die Aristokraten wie er monarchistisch geblieben sind.

Enttäuscht über das Bürgertum und einen dekadenten Adel hofft Bernanos nur noch auf das *Volk*. Der Verfasser der *Grossen Friedhöfe unter dem Mond* ist ein Monarchist, wie wenige es zu sein verstanden, so schreibt Albert Camus. «Er hat zugleich die wahre Liebe zum Volk und die Ablehnung der demokratischen Formen gewahrt.»

Ein Mann der Rechten?

Wegen seinem Royalismus, seiner Liebe zum alten Frankreich, seiner Verbindung zur *Action française* hat man Bernanos oft als Mann der Rechten eingestuft. In der Tat drückt er sich oft in der Sprache der konservativen Tradition aus. Es wäre aber ein Irrtum, ihn mit dieser Gruppe zu identifizieren. Es ist kein Zufall, wenn Bernanos in jedem seiner Bücher das konservative Bürgertum anklagt und nie das Proletariat, Thiers, aber nicht Jaurès. Keine Haltung ist Bernanos ferner als die des unbeweglichen Konservatismus. Ein immer wiederkehrendes Thema seines Werkes ist das des Aufbruchs, des Weges und somit der Zukunft. Nur das Schreiten in die Zukunft kann

eine Bewegung fortsetzen, die den Tiefen der Vergangenheit entspringt. Anders als die konservative Starre, die nur in der Vergangenheit lebt, anders als die revolutionäre Radikalität, die nur in die Zukunft blickt, integriert Bernanos diese beiden Dimensionen in der Gegenwart. Denn die Zivilisation ist in seinen Augen nichts anderes als der Marsch eines Wesens, das die Vergangenheit auf sich nimmt und der Zukunft entgegengeht. Nie flüchtet Bernanos aus der Zeit ins Zeitlose. In einer Untersuchung über das Zeitbewusstsein bei Bernanos hat Paul Gregor festgestellt, dass die Hauptgestalten in den Romanen von Bernanos in einer Gegenwart, die auf die Zukunft offen ist, leben, in einer flexiblen Gegenwart.

Die Doktrin der Rechten erhebt die Autorität über das Individuum. Bernanos hingegen machte sich in allen seinen Werken zum Anwalt der menschlichen Freiheit. Wenn Bernanos in seiner Jugend zur *Action française* stiess, so war es, weil er darin einen gewissen Anarchismus sah, wenn man darunter eine heftige, masslose Vorliebe für die konkrete Freiheit sieht, jene der Familien, der Berufe, der Provinzen. Aber gleich zu Beginn suchte er sich von einem doktrinären Parteidenken zu lösen. Es spricht wiederum für seine Klarsicht und Unabhängigkeit, dass er Francos Terror unverblümt angeprangert hat, obwohl er seit seiner Jugend eine nationale Revolution ersehnt hatte. Doch in Franco sah er diesen Gedanken nicht vollendet, sondern verraten. Von keinen ideologischen Vorurteilen befangen zeugt er als einsamer Prophet für die menschlichen Werte überall, wo er sich bedroht sieht. Diese Bedrohung spürt er überdeutlich während des Zweiten Weltkrieges. Er wird nicht müde, seine Landsleute über den Betrug von Vichy, über die Gefährlichkeit des Totalitarismus aufzuklären. Und dennoch erscheint der Name de Gaulles, den er als «unbestrittenen Herrn der französischen Armeen» anerkannte, erst im Januar 1942 unter seiner Feder. Denn auch hier will er jedes enge Parteidenken vermeiden. «Ich bin ein Schriftsteller und ich habe immer geglaubt, ich dürfe nie den Schein erwecken, im Namen einer Gruppe zu reden, welche es auch immer sei, in einem anderen Namen als dem meinen. Mein bescheidenes Zeugnis würde so Gefahr laufen, viel von seinem Gewicht zu verlieren[17].» Bernanos ist darum gross, schreibt der französische Literaturkritiker M. Nadeau, weil er mehr ist als seine Überzeugung. Ihm ist das Undenkbare gelungen, zu keiner Partei, zu keinem Clan, zu keinem Lager zu gehören, allein zu sein und doch allen zu gehören. Wenn Bernanos blind einer Partei, einer Ideologie gefolgt wäre, dann hätte er mit seiner Freiheit die Bedingung seines Schaffens aufgegeben. Dann wäre es ein politischer Einsatz, nur ein «enrôlement» gewesen. «⟨Enrôlement⟩ bedeutet Anwerbung, Werbeliste; ⟨enrôlé⟩ war einer, der sich in die Liste des Werbers eingeschrieben hatte. ⟨S'enrôler⟩ kann auch der Schriftsteller; er kann sich einer Politik, einer Ideologie, einer Doktrin verschreiben. Aber damit läuft er Gefahr, buchstäblich seine Sprache zu verlieren, ein Instru-

ment zu werden, nur noch eine Funktion auszuüben. Denn er schreibt und redet dann nach dem Mund seiner Herrschaft[18].»

Bernanos hat aber seine Freiheit von der Herrschaft gewahrt und damit auch seine Sprache, und so ist er seiner schriftstellerischen Berufung treu geblieben. Er hat, wie es Herbert Meier vom wahren engagierten Schriftsteller erwartet, die Sprache als seine Vokation empfunden. Darum waren auch seine Handlungen sprachlich, «seine Interventionen in der Öffentlichkeit Romane, Stücke, Aufsätze, Reden, mit einem Wort: Werke». Auch er setzte seine Hoffnung auf diese Werke, «die Hoffnung, dass sie einwirken, bestehende Vorstellungen transformieren, Licht werfen, Zustände erhellen»[19].

Bernanos ist es gelungen, politisch zu wirken *und* ein Schriftsteller zu sein, weil er *frei* blieb.

[1] Georges Bernanos, Les Grands Cimetières sous la Lune, Plon (1938), S.48. – [2] Maurice Talmeyr, Souvenirs de la Comédie humaine, Perrin (1929), S.70. Zitiert von Bernanos in : La Grande Peur des Bien-Pensants, Grasset (1931), S.160. – [3] Georges Bernanos, in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Albert Béguin, Rowohlt Monographien (1958), S.67. – [4] Georges Poulet, Vorwort zu J. P. Richard, Littérature et Sensation, Seuil (1954), S.9. – [5] Albert Béguin, in: Esprit (Januar 1955), S.169–170. – [6] Brief an Frédéric Lefèvre vom 25. Februar 1925. – [7] Gaetan Picon, Bernanos Romancier, in Bernanos, Oeuvres Romanesques, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade (1961), S.X–XI. – [8] D. Pezeril, Bernanos et sa mort, in: A. Béguin (hg.), Georges Bernanos. Essais et Témoignages, La Baconnière (1949), S. 352. – [9] P.-H. Simon, Témoins de l'Homme, Paris (1951), S.117. – [10] Brief vom 24. September 1926, in: Bulletin de la Société des Amis de Georges Bernanos, Nr.43 (Oktober 1961), S.10. – [11] Thomas Molnar, Bernanos prophète, in: Cahier de l'Herne (1961), S.100. – [12] Georges Bernanos, La Grande Peur des Bien-Pensants, Grasset (1931), S.344–345. – [13] Jean de Fabrègues, En 20 ans Bernanos n'avait pas changé, in: Cahier de l'Herne (1961), S. 52. – [14] Georges Bernanos, Le Crépuscule des Vieux, Gallimard (1956), S.67. – [15] Georges Bernanos, Le Chemin de la Croix des Ames, Gallimard (1948), S.437. – [16] Charles Péguy, Avertissement au monde sans Dieu, 1. März 1904. – [17] Georges Bernanos, Le Chemin de la Croix des Ames, S. 171. – [18] Herbert Meier, Noch eine Frage, in: NZZ, 23. März 1969, Nr. 181, S.50.– [19] ibidem.