Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 57 (1977-1978)
Heft: 9

Buchbesprechung: Das Buch
Autor: [s.n.]

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

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

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

Download PDF: 22.01.2026

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

LEGITIMATION BEI GOTTFRIED KELLER?

Bemerkungen zu Adolf Muschgs literarischem Porträt[1]

Vom Umschlag des handlichen, mit Bildern reich ausgestatteten Bandes blickt uns ein müder, sorgenvoller Keller entgegen. So hat Karl Stauffer den damals Siebenundsechzigjährigen gemalt, so zeichnet ihn jetzt Adolf Muschg und geht dabei der Frage nach, wie es kommen konnte, dass sich dieses Antlitz derart verdüsterte. Sein Blick dringt gleichsam unter die Haut und enthüllt eine frühkindliche Frustration, Folge eines nicht überwundenen Ödipuskomplexes. Ganz tief sitzt da ein auf sexueller Verdrängung beruhendes Schuldgefühl, welches sich zu einem unheimlichen Schatten über diesem Leben auswächst, gleichzeitig aber der Motor des dichterischen Schaffens ist.

Gottfried Keller als Opfer psychischer Bedingtheit und repressiver Gesellschaft, sein Werk als «*Strafarbeit*», als Kompensation sozialen Ungenügens: diese Sicht ist neu.

Zwar hat schon Walter Muschg tiefenpsychologische Aspekte in die Kellerforschung eingebracht – in vielem führt Adolf Muschg seine Gedankengänge weiter –, und Eduard Hitschmann hat die Begriffe Freuds für seine Interpretation in Anspruch genommen. Anderseits ist es Lukács gewesen, der die sozialen und wirtschaftlichen Aspekte auf dem Hintergrund seiner marxistischen Gesellschaftstheorie untersucht hat. Was es bisher nicht gab, ist die Verbindung von Freudscher Psychoanalyse mit einer «*kritisch-ökonomischen*» Betrachtung.

Um ein Urteil vorwegzunehmen: beide Ansätze eignen sich gut, um menschliche und gesellschaftliche Bedingtheiten sichtbar zu machen. Denn da sind Dunkelheiten, die nie ganz aufgehellt worden sind. Sie erschliessen auch eine Reihe von Bezügen zwischen Leben und Werk. Und doch vermögen die beiden im Grunde ja polaren Denkmechanismen ihrem Gegenstand nicht voll gerecht zu werden. Muschg beeindruckt denn auch weniger durch seine reichlich ausgeklügelt wirkende Argumentation, als dort, wo er einfach beschreibt. Das Thema ist ja auch interessant genug: das Verhältnis zwischen Kellers düsterer Lebenswirklichkeit und seiner strahlenden Kunst in einem Prozess, den man als fortschreitende Moralisierung bezeichnen könnte – einen Sachverhalt, den Muschg mit Engagement und stellenweise mit Ergriffenheit darstellt. Das künstlerische Geheimnis dieses Werks zu erhellen, wie es Hofmannsthal im Auge hatte, als er schrieb, Kellers Bücher strahlten «*ihre schönste Wirkung, eine seelenhafte Freiheit und Heiterkeit, gar nicht in den Kopf*» aus, sondern «*wirklich direkt ins Blut*», das gelingt unter der Ägide von Freud und Marx freilich nicht. Und noch weniger wird das geistesgeschichtliche Phänomen ausgeleuchtet, die Tatsache, dass dieser Dichter als einziger von vielen grossen Männern unseres

Landes seinem Volk ans Herz wachsen konnte. Steckt dahinter lediglich hurrapatriotische Anbiederung oder nicht doch eine tiefreichende mythische Identifikation? Das vorliegende Buch ist nicht nur, aber unter anderem in der Absicht geschrieben worden, den «*Schutzgeist des Vaterlandes*» als Illusion zu entlarven. Max Frisch hat es denn auch unter dem triumphierenden Titel «*Kein Sänger der Schweiz AG*» angekündigt. Und es besteht leider die Gefahr, dass Muschgs Deutung aus der neurotischen Skepsis unserer Zeit heraus unbesehen übernommen wird, dass man zwar Kellers Alterskritik herausstreicht, aber übersieht, was für ein grossartiges Bild dieser Dichter vom Menschen und seiner Gemeinschaft entworfen hat und wie sehr es ihm in allem primär und ausschliesslich um den lebendigen, den liebenden Menschen ging.

*

Kellers Werk hat auch heute noch eine unmittelbare Lebensnähe und beunruhigende Aktualität. Robert Walser sprach zu Carl Seelig von der «*entsetzlichen Schönheit*» des *Grünen Heinrich*, und selbst Max Frisch verleugnete seinerzeit nicht, dass ihn die Lektüre des Romans «*seitenweise bestürzt*» habe, «*wie eine Hellseherei*»; sie sei ihm Mahnung gewesen, «*dass Leben auch misslingen kann*». Robert Walser spürte, «*wohin man es durch Selbstdisziplin und wohin durch Verluderung bringen kann*».

Auch für Adolf Muschg bildet persönliches Erleben den Anlass zu seinem Buch. Er bezeichnet es als «*Versuch*», «*die Stelle zu ergründen, wo Kellers Werk für mich, den Leser, Erinnerung bedeutet. Erinnerung nicht nur an eine historische Figur, sondern auch an eigene Ängste und Bedürfnisse, die ohne dieses Werk dunkel geblieben wären; Erinnerung an offene Fragen, nicht zuletzt an die Tragweite von Kunst*».

Der Erbe, dem nur so zufliegt, was sein grosser Vorgänger mit unendlicher Mühsal erringen musste, sucht hier seine Achillesferse, den Punkt, wo er verwundbar, aber auch lebendig ist. Er markiert diese Stelle mit dem Begriff «Schuld»:

Schuld als seelische Grunderfahrung, *Schulden* als Resultat sozialen Misslingens und *Schuldigkeit* als Kompensationshaltung im Staatsdienst und im künstlerischen Schaffen.

*

Im Verhältnis Gottfrieds zu seinen Eltern findet Muschg den Schlüssel für das Verständnis dieser Daseinsstruktur. Der Vater ist Vertreter des liberalen Bürger- und Unternehmertums. Er trägt die Forderung nach Tüchtigkeit und Leistung ins Leben seines Sohnes hinein, stirbt aber in einer Lebensphase, in welcher der Knabe das ödipeische Verhältnis zu seinen Eltern erlebt.

«*Aber wenn das Kind seinen Vater früh verliert? Muss dann nicht der Verdacht, sich diesen Verlust gewünscht zu haben, an ihm also mystisch schuldig zu sein, durch eine Entrückung des Vater-Bildes ins unerreichbar Hohe entkräftet und gesühnt werden?*»

Der Tod biegt die Hassprojektion auf den Gesellen um, den die Mutter zwei Jahre nach dem Tode ihres Gatten geheiratet und der bis zur Scheidung acht Jahre lang im Haus gelebt hat. Dieser Stiefvater Kellers ist von der Forschung kaum je beachtet worden, aus dem einfachen Grund, weil er weder

in den Lebenszeugnissen noch im *Grünen Heinrich* Erwähnung findet. Muschgs Entdeckung ist also ein kleiner Fund. Ob man allerdings derart weitreichende Schlüsse ziehen darf, wie er das tut, möchte ich bezweifeln. Die Schwester Regula kommt im Roman ja auch nicht vor, und doch hat nie jemand Hitschmanns These vom verschwiegenen Inzest ernst genommen. Muschg mutmasst, Kellers Ablehnung des Kommunismus, wie er damals vom Schneidergesellen Wilhelm Weitling propagiert wurde, sei darin begründet, dass es sich dabei um «*die Position von Gesellen*» gehandelt habe. Ja, auch den Widerstand des Staatsschreibers gegen die Erweiterung der demokratischen Volksrechte 1869 sowie seine im Alter immer prononciertere Abneigung gegen den «*Pöbel*» leitet er aus diesem Hass-Verhältnis ab. Dürfen wir dem erwachsenen Keller nicht zutrauen, dass er seine Überzeugungen auf weniger emotionale Grundlagen aufbaut?

*

Der Vater, dessen Bild erhöht ist zum «*Über-Ich*», bleibt nicht unangefochten. Seine bürgerliche Gewinn- und Erfolgsideologie, an welcher der lebensuntüchtige Heinrich sein Scheitern misst, weckt instinktiven Widerstand. Im Gegensatz zu ihm erscheint die Mutter als Bewahrerin der «*wahren*», «*ländlichen*», «*aristokratischen*» Werte – freilich auch sie nicht ohne inneren Zwiespalt; denn «*sie wird das Gefühl nicht los, dass sie ihren Kindern die Anleitung zum praktischen Leben schuldig bleibt*».

Wer nun annähme, dass Mutter und Sohn sich ganz verstünden, würde sich täuschen. Der Sohn fasst die Verehelichung mit dem Gesellen als Bruch eines stillen Vertrages auf. Der «*Kleine*», *nicht Manns genug, die Stelle des Liebsten zu besetzen*», empfindet den Verrat als Strafe für seinen Liebeswunsch. Er unterdrückt ihn deshalb und verzweifelt an seiner Erfüllung.

«*In diesen Jahren wurden Mutter und Sohn auf einen Pakt eingeschworen, der für alle weiteren Bindungen stand und sich auch vor alle weiteren schob, Glücksverzicht verlangte und Liebesbeweise entbehren lernte.*»

Muschg sieht in diesem komplizierten und zwiespältigen Verhältnis zur Mutter den Keim zu Kellers resignatio. Die Hemmnis ist so stark, dass das Kind – wie Oskar Matzerath – im Wachstum zurückbleibt. Aber anders als bei ihm ist «*beim Autor des 19. Jahrhunderts ... die Zwergengestalt ... eine Schutzhaltung gegen den Trieb*». Muschg geht noch weiter:

«*Die durch den ‹Gesellen› komplizierte Vater-Identifikation zieht ihre Spur in die politischen Dispute des jungen Keller und weiter in sein lebenslanges ungelöstes Gottesverhältnis hinüber.*»

Da wird ein Kausalverhältnis postuliert zwischen psychischer Abnormität und geistigen Konzeptionen. Gerade Kellers Weltanschauung und Gottesidee hat aber einen hohen Bewusstheitscharakter. In der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* hat der Dichter darüber ausführlich Rechenschaft abgelegt, in der zweiten allerdings manches zurückgenommen oder abgeändert. Dass Muschg nicht durchwegs deutlich zwischen den beiden Fassungen unterscheidet, führt zu Irritationen, ebenso die Art, wie er dichterische Aussage auf psychische Symptome reduziert. So zum Beispiel in jener berühmten Episode aus dem Jugendroman, wo Hein-

rich aus Wachs fantastische Geschöpfe formt und sie zum Leben zu erwekken sucht. Für Muschg stellen die Wachsgeschöpfe Heinrichs verbotene erotische Wünsche dar; die Katze, welche bei dem lärmigen Treiben erwacht, verkörpert die Triebnatur; und wenn er dann mit den Gläsern nach ihr schmeisst, wird das als ohnmächtiges Sich-Aufbäumen gegen den Trieb verstanden. Wer die Szene aber im Zusammenhang des Kapitels «*Das spielende Kind*» liest, erkennt, dass es sich hier um eine ganze Folge von Episoden handelt, in welchen Daseinsmöglichkeiten spielend vorweggenommen sind. Die Freudsche Symboldeutung nimmt diesen Darstellungen einen grossen Teil ihres Bedeutungsgehalts, sie vertieft nicht etwa, sondern veroberflächlicht, Muschg lässt sich verleiten, in alle möglichen Motive hinein Sexualsymbole zu projizieren. Den vom Vater geerbten Stock mag man meinetwegen noch so verstehen, aber im Rittmeister aus «*Die arme Baronin*» eine sexuelle Assoziation zu vermuten, scheint doch eher abwegig. Die literarische Interpretation ist keine Psychoanalyse. Karl Schmid hat das so formuliert:

«*Aber nun muss, wer die Kunst und nicht die Psychologie vor Augen hat, aufs entschiedenste darauf hinweisen, dass im Künstler ein Gegenprinzip zu diesem Prinzip der fruchtbaren Fülle*» (des schöpferischen Unbewussten) «*hinzutritt, welches erst das Werk ermöglicht. Zur Schaffung des Kunstwerks – worin allein der schöpferische Akt sein Ziel hat – kommt es erst, wenn der Fülle des Seelisch-Ursprünglichen eine ordnende, formende, bewusst gestaltende Kraft gegenübertritt*[2].»

Das heisst doch, dass in der Interpretation das Einzelne nur im stilistischen Zusammenhang betrachtet, dass – mit andern Worten – Kunst nicht mit Leben gleichgesetzt werden darf. Genau das tut Muschg aber, am auffallendsten in der Deutung der Schlusspartie des *Grünen Heinrich*. Keller hat hier das Mutter-Sohn-Verhältnis auf «*Sein oder Nichtsein*» zugespitzt. Wer die Münchner und Berliner Briefe kennt, begreift das. Die Mutter war sein einziger wirklicher Lebenspartner. Er war von ihr auf bedrückende Weise abhängig, noch im Augenblick, da er den Schluss eines der grössten Werke der Weltliteratur «*buchstäblich unter Tränen hinschmierte*», ja darüber hinaus bis in sein 42. Jahr, bis zum Antritt der Stelle als Staatsschreiber. Aber es bestand nicht nur eine materielle Abhängigkeit, sondern eine existentielle Dankesschuld. Denn die Mutter ganz allein war es gewesen, welche ihm durch ihr Vertrauen ermöglicht hatte, sich selbst zu finden. Durfte der Sohn sich 1855 aus dieser Abhängigkeit befreit sehen? Durfte er annehmen, nach seiner Rückkehr in die Heimat tatsächlich «*den Karren durch den Bach ziehen*» und für Mutter und Schwester sorgen zu können? Nein! Der *traurige kleine Künstlerroman*» *musste* mit dem «*zypressendunklen Schluss*» enden. Im Untergang der Romanfigur machte sich ihr Autor klar, worauf es mit ihm selber jetzt ankam.

Es ist aber noch ein weiteres zu beachten: Keller hat sich in Heidelberg und Berlin eine ganz eigene geistige und künstlerische Welt aufgebaut. Zu ihr gehört die Vorstellung eines absoluten Lebensgrundes, aus dem der Mensch aufsteigt und in den er wieder zurücksinkt. Seine einzige Aufgabe ist es, die Chance zu nutzen und im Licht seiner Gegenwart zum Leuchten zu

kommen, das heisst ein ganzer Mensch zu werden. Ein ganzer Mensch: das heisst für Keller aber: ein liebender Mensch, und als solcher seiner biologischen und geistigen Bestimmung genügen.

Der eitle, selbstbezogene Heinrich muss an dieser Aufgabe scheitern, aber nicht, weil er die Mutter «*ausbeuten*» würde, sondern weil er sie zuwenig liebt.

«*Nicht meine Hand, mein Herz, das brach das ihre.*

Es welkte, mich durchschauend.»

Später wird Keller an Petersen schreiben:

«*Eine eigentliche Verschuldung durch den Tod der Mutter trifft den Sohn nicht, da es sich um die Erfüllung eines Erziehungs- und Entwicklungsgeschicks handelt, an welchem niemand schuld ist oder alle.*»

Das trifft auch für den Dichter selber zu. Wenn man einen Blick auf Grillparzer, Mörike, Stifter, Annette von Droste wirft, so erkennt man ein Geschick, das weder aus der individuellen Psyche noch als Funktion herrschender gesellschaftlicher und ökonomischer Verhältnisse begriffen werden kann. In Muschgs Deutung gehen diese geistesgeschichtlichen Aspekte von höchster Frag-würdigkeit verloren.

*

Dass Keller in seinem Verhältnis zu Frauen gehemmt war und sich diese Hemmung in seinen dichterischen Gestalten spiegelt, ist bekannt. Aber bildet die Beziehung zur Mutter das Hindernis? Gegen eine solche Annahme würde sprechen, dass fast alle Bekanntschaften, von denen sich Keller eine nähere Beziehung erhoffen durfte, in seine Jugend, vor allem in die Berlinerzeit fallen. Da war er noch niemand: zwar ein origineller, etwas rauhbauziger, oft auch faszinierender Gesellschafter, aber kein möglicher Ehepartner. Dieses Bewusstsein hat seine Frauenbeziehungen entscheidend beeinflusst, zusammen mit dem Wissen um seine auf Frauen nicht eben anziehend wirkende Körpergestalt. Als er dann als Dichter Anerkennung gefunden hatte und Staatsschreiber geworden war, wollte er mit 47 Jahren noch den Ehebund mit der jungen Waise Luise Scheidegger schliessen. Denn «*sich fortpflanzen oder erhebliche Geistestaten üben*» hatte er schon im Studienkapitel des *Grünen Heinrich* als elementare Zweckbestimmung des menschlichen Daseins bezeichnet. Seine Braut war schwermütig und suchte im Wasser den Tod. Dieses wahrhaft tragische Ereignis hat vermutlich einen grösseren Anteil an der «Lebenstrübe» des alten Keller als alle «*Auswüchse*» der in jener Zeit sich entwickelnden kapitalistischen Gesellschaft.

War Kellers Verhältnis zu Frauen «*masochistisch*»? Reagierte er an seinen dichterischen Gestalten «*eine Art Hass gegen das Bedrohend-Weibliche*» ab? und wurden für ihn «*die Frauen sehr leicht leere Hülsen und starre Bilder*», wenn «*seine Liebe zu ihnen mit sich selbst nicht zurecht kam*»? Ist sein Werk in «*diesem Sinne männlich*», dass es «*auch unbewältigte und daher gewalttätige Geschlechtlichkeit*» ist? Redet «*grosse Dichtung*» tatsächlich «*von der Frau nicht anders als der Biertisch*»? Muschg zitiert Stellen, in denen zum Beispiel die Frau vom Ehemann als «*Hauptstück seines Inventars*» oder als «*Einzelstück*» bezeichnet wird, und er leitet von solcher Ausdrucksweise ab, das «*Sinngedicht*» sei die «*Prüfung einer*

Auswahlsendung Frauenware» oder «*eine höhere Art von Fleischbeschauung*».

Abgesehen davon, dass Muschg da unter sein Niveau geht, sind zwei Dinge zu beachten: das Grundthema von Kellers Dichtung heisst: Erfüllung oder Nichtigung des Daseins. Alle Beziehungen werden gemessen an der Frage, ob und wie Dasein zum Leuchten komme. In *Die arme Baronin* ist Erfüllung möglich, weil Brandolf die verkrüppelte Existenz durch seine hingebende Liebe erlöst, in *Regine* hingegen nicht, weil Erwin Altenauer nicht über den Schatten seiner bürgerlichen Moralismen zu springen vermag. Und im *Landvogt* hat die Parade ehemaliger «Schätze» nur den Sinn zu zeigen, wie man sein Glück verscherzen kann: aus Eigensucht, aus Schwächlichkeit, aus Dummheit oder aus Mangel an Seele. Auf dem Hintergrund derart selbstverschuldeter Nichtigkeit erscheinen jene Gestalten, die von Natur aus mit Liebeskraft begabt sind, um so seltener und bewundernswürdiger. Wenn sie dann von einem unfassbaren Schicksal an ihrer Erfüllung – und das ist immer die glückliche Ehe – gehindert werden, so wäre das wirklich zum Verzweifeln, wenn man nicht in den tragenden Grund der Natur Vertrauen haben dürfte.

Aus solcher Erfahrung nährt sich Kellers Humor. Der Dichter weiss, dass Erfüllung nicht nur, aber auch Gnade ist, dass jeder Mensch immer wieder in Gefahr gerät, den nichtigen Verhaltensweisen zu verfallen, dass es steter Anstrengung bedarf, sich in die Wesentlichkeit zurückzuholen. So lässt er seine Figuren sich versteigen, sich verfehlen, sich verhärten, sich versteifen – und dann doch wieder Liebe finden und in einem bescheidenen Zusammenleben und redlichen Wirken Boden unter den Füssen gewinnen.

Wenn Keller seine Gestalten mehr oder weniger stark aus den Umrissen des vollen Menschseins verschiebt, so nur, um dieses Menschsein sichtbar zu machen. Das ist der moralische Sinn seines ‹goldenen› Humors. Und noch im Alter hat er in der Entsagung die Möglichkeit gesehen, die Ewigkeit der Liebe mit der Endlichkeit realen Daseins zu verbinden. Der Kernsatz des *Martin Salander* heisst: «*L'amour est le vrai recommenceur.*»

Keller hat in diesem Werk nicht nur seiner Zeit den Spiegel vorgehalten, sondern auch um seine Kunst gerungen. Denn selbstverständlich wurden ihm alle menschlichen Fragen zu Problemen der Sprache. Der Mensch ist immer gefährdet, wenn er – was nicht zu umgehen ist – die Sprache der Gesellschaft, der Wirtschaft oder irgendwelcher öffentlichen Konvention spricht. Das bedeutet für den realistischen Künstler, der sich mit Überzeugung auf die Sprache des Volkes eingelassen hat, ein ganz besonders schwerwiegendes Problem. So darf man wohl den *Grünen Heinrich* messen an der Sprache der Wirtschaft, muss sich aber dessen bewusst sein, dass ein entscheidender Aspekt, nämlich der Überschwung in die Sprache der Liebe, dabei ausser acht gelassen wird. Muschg hat durchaus unrecht, wenn er sagt:

«*Ich vermute, ... dass die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts kein Werk kennt, in dem ‹das Ganze› als anthropologisches Heil reicher und strenger von der ökonomischen Bewährung abhängig gemacht würde, als den ‹Grünen Heinrich›.*»

Das mag für Heinrich gelten, den

‹grünen› Heinrich, aber nicht für seinen Autor. Für ihn bildet Judith das Zentrum des Romans. Und die Dichtung ist nicht «*Kompensation eines Lebensmankos*», nicht «*gesühnte Schuld*», sondern ergreifendes Zeugnis der Selbstwerdung und leuchtende Darstellung einer Lebensschau.

Schuld kann auch durch Dichtung, auch durch Staatsdienst nicht gesühnt werden. Das erfährt schon der junge Heinrich in der ersten Fassung des Romans, wenn Judith ihn, nachdem er an Römer geschrieben hat, verweist:

«*Die Vorwürfe deines Gewissens sind ein ganz gesundes Brot für dich, und daran sollst du dein Leben lang kauen, ohne dass ich dir die Butter der Verzeihung darauf streiche! Dies könnte ich nicht einmal; denn was nicht zu ändern ist, ist eben deswegen auch nicht zu vergessen ...*»

Heinrich sieht das ein:

«*... es gehört zu meiner Person, zu meiner Geschichte, zu meinem Wesen, sonst wäre es nicht passiert! Meine einzige Sorge wird sein, danach zu trachten, dass ich noch so viel Rechtes tue, dass mein Dasein erträglich bleibt.*»

Und nicht die Schuld, sondern die Liebe ist das Zentrum solchen Daseins. Deshalb kann Judith ihm sagen:

«*... wozu wäre man da, wenn man nicht die Menschen, wie sie sind, lieb haben müsste?*»

Muschg irrt, wenn er meint:

«*Die Entstehungsgeschichte des ‹Grünen Heinrich› ist ein (nicht ohne Kellers Schuld) zum Alptraum gestreckter Leistungs- und Verwertungszwang, dem sich der Schreib-Arbeiter gegen alle Abrede immer wieder durch Aushecken der ‹Seldwyler›-Figuren entzog.*»

Es handelt sich dabei vielmehr um die Ausformung einer künstlerischen Konzeption, die der Dichter so umschreibt:

«*Es war die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet.*»

*

Mich dünkt, dass auch Muschgs zweiter methodischer Ansatz hier seine Möglichkeiten erschöpft. Unverständlich scheint das nicht, ist doch auch er, wie der Freudsche, ausserhalb des Kunstwerks zentriert. Vielleicht müsste man wieder auf Feuerbach zurückgehen, wie das zum Beispiel der Psychologe Ludwig Binswanger tut, um eine Keller angemessene anthropologische Konzeption zu gewinnen. Dann würde sich die Frage nach der Bedeutung des Todes in Kellers Leben und Werk – wie sie Muschg in seinem letzten Kapitel stellt – schlüssig beantworten lassen. Für den Dichter des *Grünen Heinrich* ist der Tod das Ende, aus dem Leben in ganz wunderbarer Weise aufblüht. Erst später entfärbt sich diese Konzeption zu fahler Gleichgültigkeit.

*

Mit Kellers Verhältnis zum Staat hat sich Muschg schon in *Kellers Abend* beschäftigt. Er interpretiert dort des Dichters hartnäckiges Schweigen in Gesellschaft, seinen Wutausbruch gegenüber Lassalle und die Tatsache, dass er den Amtsantritt verschläft, als ohnmächtiges Aufbegehren gegen das erdrückende Bewusstsein, dass er den eigenen Ansprüchen und denen seiner Zeit nicht genügt, dass er Verrat übt, indem er zulässt, dass die arrogante Macht (der Escher-Clique) seine soziale

Schwäche ausnützt. Es ist die Kapitulation des Revolutionärs von 1848.

Heinz Schafroth hat nachgewiesen, welchen Stellenwert das Stück in Muschgs geistiger und schriftstellerischer Entwicklung hat[3], wie sehr für ihn dieses Ereignis im Zusammenhang mit den Studentenrevolten von 1968 steht. In *Albisser Grund* fallen aus dem Gefühl rebellischer Ohnmacht heraus Schüsse, und in *Brämis Aussicht*[4] wird einer, der sich aus Enttäuschung über die Unveränderbarkeit seiner Welt in die Luft sprengt, als Vorbild dargestellt.

Seit die Schüsse im wirklichen Leben häufiger fallen, und blutige Opfer fordern, sind wir gegen literarische Knalle wieder skeptischer geworden. Es ist grundsätzlich fragwürdig, Keller als Legitimation der Traumrevolte gegen die Bürgerlichkeit zu nehmen. Warum beschwören wir nicht *den* Keller wieder herauf, der uns die Möglichkeiten gemeinschaftlichen Zusammenlebens bewusst gemacht hat? Keller selber wusste, dass seine Bitterkeit im Alter und sein düsteres Bild der Gesellschaft nicht nur, aber wesentlich in seinem eigenen Schicksal begründet war.

«*Die nahen Beziehungen zum eigenen Leben, die Schwere desselben und die verflossenen Dezennien drückten mir eben auf den Kiel*» schrieb er über seinen *Martin Salander* an Friedrich Theodor Vischer.

Wollen wir mit Muschg psychische und gesellschaftliche Bedingtheit als unausweichliches Fatum verstehen? Das ist letzten Endes eine Frage persönlichen Bekenntnisses. Keine persönliche Frage ist aber die Haltung eines Interpreten gegenüber seinem Gegenstand. Adolf Muschg schliesst sein Werk ab mit dem Satz:

«*Sein* (Kellers) *Werk hinterlässt am Ende nicht mehr und nicht weniger als die Erinnerung an das, was wir uns selber schulden; so viel Wahrhaftigkeit, wie wir bei aufrechtem Gang tragen können.*»

Er muss in Kauf nehmen, dass man ihn auf seinem Wort behaftet.

Albert Hauser

[1] Gottfried Keller, Kindler-Verlag, München 1977. – [2] Tiefenpsychologie und Literaturgeschichte, in: Das Genaue und das Mächtige, Artemis-Verlag, Zürich 1977. – [3] Adolf Muschg unterwegs, Schweizer Monatshefte, November 1977. – [4] Entfernte Bekannte, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1976.

REFLEXION UND SPONTANEITÄT

Zum neuen Roman von Otto F. Walter: Die Verwilderung

Dass Vielstimmigkeit eine Art Grundform im Werk Otto F. Walters ist, das zeigt sich nicht erst in seinem jüngsten Roman[1]. Schon in seinem Erstling *Der Stumme*, in dessen Zentrum doch ein Einzelner und dessen persönliche Konflikte stehen, wird eine Vielzahl von Menschen einbezogen und angesprochen, ein Kollektiv sichtbar gemacht in seinen einzelnen Vertretern und in den Beziehungen zwischen ihnen. Wenn Walter in seinem dritten, dem vorletzten, Roman *Die ersten Unruhen* (1972) zur Form der literarischen Col-

lage überging, damit das Buch dezidiert auf Vielfalt und unverbundenes Nebeneinander, auf unvermittelten Zusammenprall des Gegensätzlichen anlegte, so lässt sich das, zum mindesten im Rückblick, als folgerichtiger Schritt in einer kontinuierlichen Entwicklung verstehen. Nun wählt er in seinem jüngsten Roman diese Form noch einmal: überraschend für den, der die formale Vielfalt seines bisherigen Werkes bedenkt, zugleich ein Beweis der ungewöhnlichen (vielleicht gefährlichen?) Anziehungskraft, welche die Montagetechnik auf ihn ausübt «*als Versuch, den Rhythmus dieser Jahre hereinzuholen*», «*als Prinzip, das hart geschnittene Blöcke, verschiedenartige Texte assoziativ zueinander in sich steigernde, sich ergänzende, sich irritierende Beziehungen setzt*».

Es wäre verlockend, die beiden Ausgestaltungen der Collageform in den Romanen *Die ersten Unruhen* und *Die Verwilderung* bis ins einzelne miteinander zu vergleichen; im gegebenen Rahmen muss ein knapper Hinweis genügen. Was im ersten Collageroman Walters am meisten auffällt, ist ein unheimliches Zurücktreten, ja Verlöschen des Individuellen, das Überhandnehmen eines unbestimmten, wechselnden Kollektivs. Erzählt wird die Geschichte eines drohenden Untergangs; die beginnenden Unruhen, welche den Schluss des Buches bilden, sind nur deren erstes Anzeichen. Im zweiten, formal so ähnlichen Werk wird den Untergangsahnungen der Entwurf einer Utopie entgegengestellt: die Geschichte einiger Menschen, die aus den beengenden Mechanismen der Gesellschaft ausscheren, sich zusammenschliessen, im kleinen eine friedliche Revolution versuchen.

In den *Ersten Unruhen* trägt nur eine einzige Person einen Namen, ist nur eine einzige als unverwechselbares Individuum gezeichnet, als letzte Überlebende gewissermassen einer aussterbenden Gattung; die Menschen treten sonst nur in Gruppen auf und fassen sich unter dem Pronomen «Wir» zusammen, und zwar auf eine überraschende, beängstigende Weise: ein Wort, das nach der Sprachtradition eine erfahrene Gemeinschaft bezeichnet, in der das Ich sich aufgehoben fühlt, wird eingesetzt als Zeichen der Degeneration eben dieser Gemeinschaft zu letztlich anonymen Gruppierungen der Angst, der Fremdheit, der Abwehr und Aggression. Im neuen Roman dagegen erhalten in den fiktiven Texten die Figuren fast ausnahmslos Namen: sie heissen Leni und Rob, Paul, Blumer und Gerda. Die Rückkehr zu einer (scheinbar) naiveren Art des Erzählens scheint sich anzudeuten; Erinnerung an die Erzähltradition des neunzehnten Jahrhunderts mit den figurenreichen Romanen wird wach. Ganz anders als in den bisherigen Romanen Walters lässt sich denn auch – und zwar durchaus chronologisch und geradlinig – nacherzählen, was in den fiktiven Passagen geschieht: die Geschichte zweier Menschen, die eine neue, lebenswerte Existenzform suchen. Rob, ein junger Automechaniker, der aus fragwürdiger Kindheit und unruhiger Jugend einen unzerstörbaren Kern der Integrität, einen ungebrochenen Lebenswillen gerettet hat, und Leni, die Studentin aus bürgerlichem Hause, die der Theorie der Rechten wie der Linken überdrüssig ist, werden zum Kern einer kleinen Gemeinschaft, die sich zu einer auf Zusammenarbeit und gemeinsamem Besitz basierenden Produktionsgemein-

schaft entwickeln soll. In der Nähe von Jammers (diesem fiktiven und doch realen Zentrum von Walters bisherigem Werk), in der sogenannten Huppermühle (*«Hupper» – «eine Art Tonerde», «im Tagbau gewonnen, gesiebt, gemahlen und in kleinstkörnigem Zustand zur Herstellung von gebrannten Tonsachen verwendet, Ofen-Hupperkacheln vor allem. Die galten als Wärmespeicher»*) bildet sich zunächst eine Idylle der Liebe und Nähe, später zeichnen sich die Ansätze zu einer Kooperative ab – aber auch deren Scheitern und die Zerstörung durch die Aggressionen jener, die in anderen, freieren Lebensformen eine Bedrohung ihrer Sicherheit und Machtansprüche sehen.

*

Ist es nötig, noch besonders hervorzuheben, dass die Naivität der Erzählung nur eine scheinbare ist? Von Anfang an ist die Geschichte der Huppergrube ja durchbrochen, ergänzt, kommentiert durch die verschiedenartigsten theoretischen Texte, auch durch (wirkliche und fiktive) Nachrichten von politischen Ereignissen. Der Leser erhält nicht die Möglichkeit, sich von einer Geschichte einspinnen zu lassen; die Fiktion, sie möge noch so einfach erzählt sein, ist Teil eines verwirrenden Ganzen: nicht etwa dient sie als Exempel für ein geschlossenes, auf Theorie abgestütztes Gedankengebäude, vielmehr stehen die einzelnen Textstücke in widersprüchlicher, komplexer Beziehung, die zu Fragen und Zweifeln Anlass gibt, zu «kreativem Lesen» anregen soll, damit an den Leser höchste Ansprüche stellt, ja ihn vielleicht überfordert.

Dem Buch steht als Motto der Schluss von Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorf* voran: «*...abermals ein Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften*», und Auszüge aus der Liebesgeschichte stehen, als verdeutlichende Parallele und korrigierender Kontrapunkt der Geschichte von Leni und Rob gegenüber. Ein skizzenhafter Vergleich zeigt an einem Beispiel, wie reich die Bezüge und Spiegelungen zwischen den einzelnen Collagetexten sind: Während bei Keller Vrenchen und Sali durch die Aggression der Väter und die Wertvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft (die auch in ihnen noch lebendig sind) in eine heillose Isolation geraten, ziehen Leni und Rob, fast ohne ihr Dazutun, Menschen an; sie werden zum Kern einer Gemeinschaft, in denen eine neue Form der Beziehung zwischen den Menschen gesucht wird, die bürgerlichen Besitzanspruch in jedem Sinn ausschliesst, ohne doch verantwortungslos zu werden. Auch sie finden freilich den Tod – (der Schluss verbindet die Erzählungen miteinander und beide mit dem Titel), aber nicht weil sie selbst keine Lebensmöglichkeit mehr sehen, sondern durch äussere Gewalt, die sich bezeichnenderweise gerade auf das Liebespaar richtet: Liebe bleibt nicht privat, in sich abgeschlossen, sie greift auf andere über, wird produktiv und provoziert zugleich, Ansatzstelle zu einer gewaltlosen, stillen Revolution.

*

Dass an diesem komplexen, gedanklich wie formal ungewöhnlichen Werk Kritik verschiedenster Art möglich ist, dass sie zum Teil auch ihre Berechtigung haben mag, sei nicht geleugnet. Ein Kenner soziologischer Literatur wird wohl mit einigem Recht beanstanden, dass die Auswahl einseitig, lückenhaft und allzu sehr vom linken Standort des

Autors geprägt sei. Ähnliches lässt sich von der Auswahl der Figuren sagen. Der Autor selbst schreibt im «*Skizzenbuch*» (das Reflexionen über seine Arbeit enthält und zu den persönlichsten Abschnitten des Buches gehört): «*Klar, meine, unsere Sympathie liegt im Zweifel auf der Seite der nicht Angepassten, der Rocker, der Säufer, der Nepalpilger, der Jointies, der Rektoratsbesetzer, der Konsumverweigerer, der Psychotiker*», und er lässt den Anstoss zur Veränderung von extremen Aussenseitern und Randfiguren ausgehen. Ob er den Aussenseiter nicht etwas zu einseitig unter jenen sucht, die sich durch äussere Zeichen als solche ausweisen, dafür jene Formen des Aussenseiterischen übergeht, die sich nicht durch äussere Zeichen manifestieren, auch das mag kritisch gefragt werden; es führt zu einer Konfrontation zwischen den guten, gewaltlosen Leuten der Huppergrube und den aggressiven Vertretern von Law and Order. Oder, um wiederum auf die Liebesgeschichte als den Kern des Ganzen zurückzukommen: sucht der Autor nicht die Quadratur des Zirkels, wenn er in Rob und Leni eine unbedingte, auf Dauer angelegte Liebe zeigt – aber diese verbindet mit erotischer Freiheit ohne Verzicht und damit zwar nicht eine heile Welt postuliert, wohl aber eine Lebensform, in der sich Konflikte lösen lassen, in der es Liebe für alle gibt?

Es spricht für die Qualität von Walters Buch, dass es solche Kritik (es fordert sie schon durch seine Form recht eigentlich heraus) erträgt. Die Qualitäten des Romans lassen sich aber durch kritische Fragen nicht wegreden. Um etwa auf den letzten Punkt zurückzukommen: im Entwurf seiner Utopie versucht Walter Unmögliches gerade in der Konzeption menschlicher Beziehungen – aber wie grossartig ist die Anstrengung, Unvereinbares zu verbinden: so etwa das Wissen, dass alle tiefe Liebe Dauer will und dass sie sich doch nicht verträgt mit der Fesselung des Partners. Wobei man nicht übersehen darf, dass Walter seine Utopie einer friedlichen Gemeinschaft, in der sich spontane menschliche Beziehungen mit dem Ansatz zu wirtschaftlicher Neugestaltung verbinden, keineswegs als eine Idylle plant und durchführt, sondern – und das gibt seiner Konzeption erst Tiefe und Gewicht – die Möglichkeit des Scheiterns miteinbezieht. Zwar bleibt die Liebe zwischen Rob und Leni intakt, aber die Gruppe zeigt Zerfallserscheinung, noch ehe sie durch äussere Gewalt zerstört wird: einer will die Huppergrube verlassen, um ins Konsumverhalten zurückzukehren, zwei andere um der direkten politischen Aktion willen. Das leidenschaftliche Suchen nach neuen Lebensformen wird, von Anfang an, begleitet von Trauer um ihr Scheitern.

Ein Entwurf neuer Lebensformen, in denen sich persönliche Freiheit mit wirtschaftlicher Unabhängigkeit verbindet – wie wichtig die Verbindung von beidem ist, das hat die Kritik (und auch der Autor selbst) immer wieder hervorgehoben. Es ist nicht nötig, hier darauf noch einzugehen. Auf anderes ist noch hinzuweisen. Etwa (es scheint mir dies das Beeindruckendste des ganzen Werkes) auf das leidenschaftliche, drängende, gequälte Suchen nach der verschütteten, verdrängten Lebendigkeit des Menschen, nach der verlorenen Spontaneität. «*Dieses ewige Bedürfnis nach Elementarem. In mir drin, überall spürbar. Bedürfnis nach einem Erleben, das mich, das uns aus dem Alleinsein*

herausholt. Das uns in engste Verbindung, in Berührung mit anderen Lebewesen bringt? Freude, Schmerz, Lust, Lachen bis zum Umfallen, zusammen mit anderen. Geruch von Holzfeuer, von heissem Teer» («Skizzenbuch»). Wohlverstanden: *Die Verwilderung* ist keineswegs das Werk eines spontanen Ausdruckswillens, einer ungehemmten Ausdrucksfähigkeit (es gibt kaum eine reflektiertere Literaturform als die der Collage). Vor allem in jenen Stellen, in denen Walters Stimme fast unverstellt zu hören ist (im «*Skizzenbuch*», aber auch in der Geschichte des Reporters Blumer mit seinem ewigen, letztlich vergeblichen Haschen nach dem Leben) ist unverkennbar: hier schreibt ein hochbewusster, zu Reflexion gezwungener Mensch, einer, der seine Zugehörigkeit zum wissenschaftlichen Zeitalter nicht leugnet, sondern im Einbeziehen theoretischer Passagen immer wieder demonstriert. Aber zugleich: da redet einer, der durch seine Bewusstheit hindurch mit allen Mitteln (auch mit jenen der Wissenschaft) hindrängt zu einer spontanen Lebendigkeit.

Zu den eindrücklichsten Passagen des Buches gehören jene Texte, in denen die Bewohner des grossen Wohnblocks Stimme erhalten, lauter Einzelne, die sprechen, für sich sprechen ohne ihren inneren Dialog nach aussen wenden zu können. Teils bestätigen sie die Normen der Gesellschaft, kehren ihre Aggressionen nach aussen, gegen die Leute der Huppergrube; wichtiger aber, stärker auch, sind die anderen, die hilflos, gequält, verzweifelt gegen die eigene Gefangenschaft ankämpfen, voll von Angst, die Wahrheit zu sagen, leidend unter dem Unvermögen, die eigenen Wünsche auszusprechen, der eigenen Person zum Ausdruck zu verhelfen, zur eigenen Spontaneität zu kommen.

Aber *Die Verwilderung* ist nicht ein Werk des inneren Dialoges, schon gar nicht ein monologisches Werk. Gespräche, Dialoge, Diskussionen, Auseinandersetzungen mit Worten spielen eine wichtige Rolle gerade bei den Leuten der Huppergrube (während die Blockbewohner bezeichnenderweise über ein inneres Sprechen nicht hinauskommen). Das ist alles andere als selbstverständlich; es weist auf einen neuen Sprachgebrauch bei Otto F. Walter hin. Sein bisheriges Werk war ja – und zwar in sehr hohem Masse – bestimmt durch Sprachskepsis, sein Umgang mit der Sprache reflektiert, gebrochen. Das führt so weit, dass er, beispielsweise, im Roman *Herr Tourel* einen reden lässt, wortreich und geläufig, der doch unablässig um die Wahrheit herum, an ihr vorbei redet. Ganz anders die Sprache in der *Verwilderung*. Der einfachen, geradlinigen Form der Erzählung, die schon erwähnt wurde, entspricht die unmittelbare Sprache gerade in den fiktiven Passagen der Geschichte der Huppermühle. Es ist auffallend, was für eine Rolle das Gespräch bei diesen Menschen spielt, als unablässiger Versuch, miteinander durch Worte, *auch* durch Worte in Kontakt zu kommen, Konflikte und Gefühle zu besprechen, Zukunft redend zu planen, damit Gemeinschaft zu schaffen, Trennendes zu zerstören, Verdrängung, Hemmung zu durchbrechen. Die Sprache wird dadurch erstaunlich direkt, erstaunlich einfach – so sehr, dass man sich sogar versucht fühlt zu sagen, es sei manches zu explizit formuliert, zu wenig ausgespart.

Aber: so wenig wie in der einfachen geradlinigen Erzählung ist im veränder-

ten, direkten Sprachgebrauch eine Rückkehr zu naiveren Formen des Schreibens zu sehen. Was Walter schreibend darstellt, ist nicht als Nachahmung der Wirklichkeit, sondern als Entwurf zu verstehen und als solcher gezeichnet. Im «*Skizzenbuch*» begleitet der Autor reflektierend seine Erzählung, und in der Fiktion selbst lässt er immer wieder deutlich werden, dass er schreibend Möglichkeiten darstellt, in die Zukunft hinein entwirft. «*Durch diese Buchstaben auf dem leeren Papier die alte Huppergrube behaupten und anfangen mit dem Fünfundzwanzigjährigen, wie er in der frühen Junihitze den Fusspfad in die Steilwand, die Westwand, der stillgelegten Grube hochgeht*» – so beginnt das Buch – und ähnliche Wendungen folgen immer wieder: «*Aufbau einer anderen Hauptfigur, versuchsweise*», «*die folgende Szene geschenkt*», «*So tun als gäbe es diese Huppermühle, mit dem Wohntrakt daneben*». So wenig das einfache Erzählen einem ungebrochenen Vertrauen in die Geschichte entspringt, so wenig die Anwendung einer direkten Sprache einem wiedergewonnenen Vertrauen in das Wort. Kein geschlossenes Werk gibt Walter, sondern einen Entwurf, einen Entwurf auf dem Papier, geschrieben – aber wohl auch entworfen, trotz aller Trauer, trotz allem Wissen, in die Zukunft hinein. Und so drängend ist das Suchen nach dem Lebendigen und nach einer neuen Gemeinschaft, dass es sich mehr und mehr auch auf den Leser überträgt.

Elsbeth Pulver

[1] Otto F. Walter, Die Verwilderung, Roman, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1977.

HINWEISE

Zwei Sachbücher

David Pressland: Die Kunst des Blechspielzeugs

Blechspielzeug, – der Kenner sowohl wie der Laie neigen zuerst dazu, eher abschätzig davon zu reden. Blechautos, allerlei Spielzeug zum Aufziehen, man hat in der Regel keine hohe Meinung davon. Wer den prächtigen Bildband von *David Pressland* in die Hand bekommt, ändert diese Meinung rasch. Nichts Geringeres als eine Kulturgeschichte des technischen Zeitalters liegt hier vor, eine in überbordend zahlreichen Farbreproduktionen dokumentierte Kunstwelt von eigenem Reiz und Wert. Der Autor ist übrigens Tierarzt von Beruf, der aus Leidenschaft und Hobby Blechspielzeug gesammelt hat und bald einmal – vom Feuer des Sammlers ergriffen – auch die übrigen weltberühmten Sammlungen konsultierte. Sein Werk ist unter dem Titel «The Art of the Tin Toy» zuerst in London erschienen. Die deutsche Ausgabe folgte ein Jahr später, und man kann nur wünschen, dass das wundervolle Buch die Verbreitung findet, die es verdient. Denn es macht sichtbar, wie sich im Spielzeug die Welt der Erwachsenen spiegelt, aber es zeigt darüber hinaus, wie sich das technische Gebilde gleichsam sublimiert. Die Welt der Zwecke wird zur Spielwelt. Pädagogen mögen dazu ihre skeptischen oder gegnerischen Theorien äussern; Presslands Dokumentation widerlegt jedenfalls den Vorwurf, die technisch

nachgebildete Wirklichkeit hemme die Phantasietätigkeit oder sei der kindlichen Kreativität schädlich. Übrigens ging der Siegeszug des Blechspielzeugs wie derjenige der Technik von Amerika aus. Aber schon 1826 nahm die Firma Hess ihre Produktion auf, 1859 begann Märklin, 1863 Bing, 1881 Lehmann, womit nur ein paar Namen von Spielzeugherstellern genannt seien, deren Markenartikel noch heute die Kinder und die Väter erfreuen. Presslands Bildband enthält prachtvolle Beispiele von Motorschiffen, zum Teil mit Dampfantrieb, ferner von Gespannen und Eisenbahnen. Man kann an seiner Geschichte in Bildern, die fortlaufend kommentiert ist, die Entwicklung vom teuren Einzelstück zur industriellen Fertigung mitverfolgen. Die Vielfalt der aufziehbaren Blechfiguren ist erstaunlich, der Einbruch der Luftfahrt in die Welt des Blechspielzeugs der Anbruch einer neuen Epoche. Bis zur Raumfahrt können wir den technischen Fortschritt auch im Spielzeug verfolgen. Die Vorherrschaft der deutschen Spielzeughersteller wird mehr und mehr der Konkurrenz aus dem Fernen Osten ausgesetzt. Das technische Zeitalter, das Blechzeitalter, – man mag ihm sagen, wie man will: sollte mit der Bezeichnung eine abschätzige Meinung verbunden sein, so ist dieses prachtvolle Buch geeignet, Vorurteile nachhaltig zu korrigieren. Es gibt ja neuerdings auf Spielsachen spezialisierte Antiquitätenläden. Das Werk von Pressland wird nicht nur den Liebhaber erfreuen, sondern erschliesst eine Spezialität der Kulturgeschichte, die unser aller Interesse beanspruchen darf. *(Deutsche Ausgabe: Orell Füssli Verlag, Zürich 1977.)*

Bocuse, Die neue Küche

Paul Bocuse gilt derzeit als der König der Köche. Sein Kochbuch enthält im Anhang die von Madame und Monsieur Giscard d'Estaing mit ihrem Autogramm versehene Menukarte vom 25. Februar 1975, als Paul Bocuse zum Chevalier der Légion d'Honneur ernannt wurde. Zum Entree gab es übrigens «Escalope de saumon de Loire à l'oseille», das heisst im Sauerampfer. Aber man soll nicht denken, das Kochbuch von Paul Bocuse wende sich allein an die Virtuosen des Kochlöffels. Im Gegenteil, es überzeugt durch die seine leicht verständliche Erklärung der Gerichte. Der Verfasser sagt einleitend, am wichtigsten erscheine ihm, dass man das Richtige einkaufe. Er gehe darum jeden Tag selbst auf den Markt, prüfe alles und wähle die beste Qualität; denn alle Kochkunst vermöge das Minderwertige nicht zu verbessern. Das tönt schon vertrauensvoll. Dann aber macht er sich daran, genau zu beschreiben, was «Abflämmen» und «Bridieren», «Bardieren» und «Blanchieren» bedeutet. Man ist also, wenn man sich an das Studium der einzelnen Rezepte macht, in den Grundregeln der Kochkunst auf verständliche Weise unterrichtet. Im übrigen haben die Übersetzer (Bernd und Isabelle Neuner-Duttenhofer) ihrerseits erklärend eingegriffen, wenn etwa französische Selbstverständlichkeiten ausführlicherer Erläuterung bedürfen. Das Buch ist mit prachtvollen Farbtafeln ausgestattet. Für Hobby-Köche und solche, die es werden wollen, ein sinnvolles Geschenk. *(Die neue Küche, Econ-Verlag, Düsseldorf und Wien 1977.)*