

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 58 (1978)
Heft: 1

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: 16.01.2026

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

Das Buch

PRIX VEILLON 1977

EINE ANATOMIE DER SOWJETISCHEN GESELLSCHAFT

Alexander Sinowjews satirische Anti-Utopie «Klaffende Höhen»¹

Sowjetrussland erstaunt immer wieder. Diesmal schlug von dort ein Meteorit ein, der an keinen der uns bekannten Körper erinnert. Ein erstaunliches Buch. Ein Buch, ohne Beispiel, das alles übertrifft, was bisher in diesem Land über dieses Land geschrieben wurde; ich wage zu sagen – auch Solschenizyn.

Herkunft und Laufbahn haben den Verfasser, *Alexander Sinowjew*, nicht gerade für den Samisdat vorherbestimmt. Überwiegen unter den Autoren des Samizdat marginale Schriftsteller, die vorwiegend noch der alten Intelligenzia angehören und oft jüdischen Ursprungs sind, so ist der vormals dem sowjetischen Establishment sehr nahestehende Sinowjew hier eher eine Randfigur. Mütterlicherseits von bäuerlicher, väterlicherseits von proletarischer Abstammung, von russischer Nationalität, 1922 geboren, aus dem Grossen Vaterländischen Krieg von Orden und Medaillen bedeckt zurückgekehrt, Parteimitglied, beginnt Sinowjew eine rapide wissenschaftliche und ideologische Karriere am Philosophischen Institut der Sowjetischen Akademie der Wissenschaften in Moskau. Schon nach kurzer Zeit gilt er als einer der bedeutendsten sowjetischen Spezialisten für Logik. 1966 erhält er für dieses Fach den

Lehrstuhl an der Moskauer Universität. Gleichzeitig ist er als Forscher am renommierten Philosophischen Institut der Akademie der Wissenschaften tätig. Zahlreiche seiner Bücher und Aufsätze werden ins Englische und ins Deutsche übersetzt.

1974 wählt ihn die Finnische Akademie der Wissenschaften zu ihrem Mitglied. Doch die sowjetischen Autoritäten verweigern ihm die Reise nach Helsinki. Seine Kritik am Regime, vor allem am System, war unter Studenten und in Universitätskreisen zu dieser Zeit bereits bekannt. Jetzt verfasst er in nur wenigen Monaten sein Monumentalwerk «*Klaffende Höhen*». Auf nahezu 600 enggedruckten Seiten, ohne Unterbrechungen, ohne Inhalt, ein fließender Strom von Auskünften, Angaben, Informationen. Ein wahres enzyklopädisches Kompendium. Ein Mosaik der sowjetischen Gesellschaft. Auf meisterhafte Art, bis in die Sprache, satirisch verzerrt und verfremdet. Ort der Handlung ist der Staat *Ibansk* (eine Kontraktion aus dem verbreitetsten russischen Vornamen Ivan und dem russischen Verb «iebat'» = ficken, das wegen seiner Vulgarität in kein russisches Wörterbuch aufgenommen wird, in der Volkssprache, besonders in Flüchen, jedoch ausserordentlich stark ver-

breitet ist). In ganz absehbarer Zeit wird sich hier der uralte Traum der Menschheit erfüllen: die Verwirklichung des *Sozismus* (eine Kontraktion von «Sozialismus», gleichzeitig eine Parodie auf die sowjetische Manie der Abkürzungen wie etwa «Sozrealismus» für sozialistischen Realismus u. a.). Die «klaffenden Höhen» dieses Sozismus zeichnen sich bereits am Horizont ab².

«Dank der Erfahrung eines Dialogs während dreissig Jahren habe ich dieses Buch sehr schnell geschrieben ... Die Welt muss wissen, wer wir sind; sie muss unsere schlechten und unsere guten Seiten kennen, die Aspekte unseres Lebens, denen niemand Beachtung schenkt. Ich wollte keine Literatur machen, sondern eine Art Enzyklopädie des sowjetischen Lebens. Dennoch ist dieses Buch nicht nur die Beschreibung dessen, was besteht; ich habe ebenfalls die Folgen analysiert, die sich aus meinen Hypothesen im Bereich des gewöhnlichen Lebens ergeben konnten, zum Beispiel aus der Idee der Gleichheit, um diejenige der absolut monströsen Ungleichheit nachzuweisen; oder aus der Idee des Guten, das durch das Mittel der Gewalt verwirklicht, das monströse Übel entstehen lässt ...»

Die Hüter der sozialistischen Ordnung schlugen sofort zurück. Nur wenige Tage, nachdem sein Buch erstmals in russischer Sprache im Westen erschien, wurde Sinowjew zur Un-Person in der Sowjetunion. Auf den Ausschluss aus der Partei folgten der Verlust des Lehrstuhls, ein generelles Publikationsverbot und die Aberkennung sämtlicher akademischer Titel. Sinowjew hat unlängst um die Erlaubnis zur Emigration nachgesucht.

Doch auch die «Andersdenkenden»

in der Sowjetunion bäumten sich gegen Sinowjew auf. Seine kritische Bestandsaufnahme der sowjetischen Gesellschaft hatte auch vor der Opposition nicht haltgemacht. Ermöglichte Sinowjew zufolge doch überhaupt erst die Existenz der sogenannten «liberalen» Intelligencija, den ungeheuren Schrecken, den Alptraum der sowjetischen Realität zu verschleiern.

In Sinowjews Porträtgalerie kaputter Existenzen, einer wahren Judas-Galerie, um mit Grossman zu sprechen, vermochte sich mancher im Moskauer Leben eine Rolle spielende Intellektuelle wiederzuerkennen. Auch wenn, mit einer einzigen Ausnahme (der des Bildhauers Ernst Neizvestnyj) überhaupt keine Eigennamen genannt werden. Die Hauptprotagonisten des Buches figurieren unter völlig anderen Benennungen, die nahezu archetypisch das Bezeichnete meinen – oder aber genau sein Gegenteil. Die Vertreter des Establishments und die Mitläufer treten auf als «der Denker», «der Gelehrte», «der Soziologe», «der Theoretiker», «der Sekretär», «das Mitglied», «der Kollaborateur», «die Ehefrau». Die der Opposition als «der Schizophrene», «der Denunziant», «der Schwätzer», «der Schmierfink», «der Schreihals» – Scheltnamen, die ihnen vom feindlichen System verliehen wurden.

Unter der Opposition kommt dem «Pravdec», dem Gerechtigkeitsbeziehungsweise dem Wahrheitssucher, eine besondere Bedeutung zu. Es ist, völlig unverkennbar, Solschenizyn. Sinowjews Auseinandersetzung mit Solschenizyn trifft den Kern des Buches: die Bedeutung der Ideologie und ihr Zusammenhang mit der Macht in der sowjetischen Gesellschaft.

Die Ideologie spielt in der Gesell-

schaft keine *reale* Rolle. Man spürt sie zwar überall, kann sie jedoch nicht identifizieren. Den Machthabern nahezulegen, die offizielle Ideologie zu verändern – und damit das Verhalten der Führung selbst – ist absurd und naiv. Selbst wenn sie das wollten, sie könnten es nicht. Denn für den sozialen Mechanismus ihrer Macht geht es ja nicht um den Glauben an die Wahrheit, sondern um die Existenz irgendeiner Ideologie, um ihr formales Funktionieren und nicht um ihren Inhalt. Die Falschheit einer Ideologie zu denunzieren, ist absolut sinnlos. Es gibt weder falsche noch wahre Ideologien. Bezieht sich die soziale Rolle der Ideologie doch auf ein ganz anderes konzeptuelles System.

Selbst wenn das Regime auf Terror, Unterdrückung und Gewalt verzichtete, was Solschenizyn fordert, so wird sich damit der Charakter der sowjetischen Gesellschaft nicht ändern. Diese ist ihrem Ursprung und ihrem Wesen nach eine ideologische Gesellschaft. Und jede andere offizielle Ideologie, meint Sinowjew, würde denselben Zorn Solschenizyns heraufbeschwören. Die sowjetische Ideologie – so unzulänglich und verbessерungsbedürftig sie auch immer sein mag – ist als Sozialstruktur ein fertiges und geschlossenes Ganzes.

«Das Entstehen der Ideologie unterliegt nicht der Kontrolle der Menschen. Es ist ein Geheimnis, dessen Prinzip zu erläutern unmöglich ist, auch wenn sich alles vor unseren Augen abspielt. Solange die Menschen noch in den Prozess des Entstehens einer Ideologie eingreifen können, wissen sie noch nicht, dass es sich um eine Ideologie handelt. Wenn sie es zu bemerken beginnen, dann ist es bereits zu spät. Hierin liegt der Grund dafür, dass, wenn die Ideologie auftritt, sie bereits alle ihre Eigenschaften be-

sitzt. Die Texte haben eine Geschichte. Doch die Ideologie als solche hat keine Geschichte, denn ihr Entstehen ist das Bewusstwerden ihrer sozialen Funktion und nicht ihrer Form oder ihres Inhalts. Die Ideologie wird als eine Tatsache genommen; sie ist zu berücksichtigen oder auch nicht, wie eine Naturnotwendigkeit, und nicht wie ein Ergebnis des Verstandes oder des menschlichen Wahnsinns.»

Die absolute Notwendigkeit der Ideologie für den sozialen Mechanismus der Macht – das ist für Sinowjew der Schlüssel zum Verständnis der «geschlossenen» Gesellschaft von Ibansk beziehungsweise der Sowjetunion. Eine Gesellschaft, der diejenigen am unentbehrlichsten sind, die nichts bewirken; in der sich die vorbildlichen Bürger dadurch auszeichnen, dass sie alles tun, «um wie alle zu sein»; wo die Interessen der Gruppe immer nur die der Führer sind, die sich niemals irren. Sinnlos, an diese Gesellschaft neuen Typus mit Kriterien der Moral und des Rechts heranzugehen, wie Solschenizyn!

«*Unser Land*», sagt der der Opposition angehörende «Schwätzer», «ist auf der Grundlage von Postulaten erfunden worden, die auf keinen Fall zu verwirklichen sind. Wir sind die Frucht der krankhaften Einbildung eines Schizophrenen.» Als «*Geschöpfe eines erfundenen, abstrakten Landes*», als «*Desinkarnierte*» bezeichnet ein anderer Vertreter der Opposition die Bewohner von Ibansk. Worin aber besteht die Aufgabe der guten abstrakten Bürger eines abstrakten Landes? In der Erbauung des Ismus = Ivanismus = Sozismus: «*Die Doktrin der höchsten, fundamentalsten, tiefsten, universalsten, allmächtigsten, unwiderlegbarsten Gesellschaft, genährt von der gesamten vergangenen Entwick-*

lung der Menschheit und bestätigt durch die ganze zukünftige Entwicklung der Menschheit.» Nicht etwa irgendeine soziale Theorie, sondern das Soziale als solches. Und das Baumaterial des Ismus? Devisen, Direktiven, Berichte, Rapporte, Appelle, Resolutionen. Die Baumeister? Ivanologen, Spezialisten der Klassiker des Ismus.

Die Herrschaft des Ismus, das bedeutet Illusion an Stelle der Realität. Sinowjew weist dieses Phänomen an Hunderten, wenn nicht Tausenden von Teilespekten nach: Röntgenaufnahmen des Mikrokosmos der «geschlossenen» Gesellschaft mit der Ideologie des Ismus. In seinem Buch gibt es keinen Helden, es gibt auch keine kontinuierliche Handlung. Es ist auch nicht der Autor, der spricht. Sinowjews soziologische und philosophische Satire ist als soziale Polyphonie konstruiert. Das Wort haben Systemanhänger wie Opponenten, Mitarbeiter des KGB und Staatsfunktionäre wie Künstler und Gelehrte. In Form von Reflexionen, Monologen, Dialogen, als Anekdoten, Parabeln, Sketches, in Reimen, Liedern und Bänkelversen – «*Es geht ein Gespenst um in Europa, das alte Gespenst des Ismus*» – tragen sie ihre Gedanken vor, kommentieren sie von ihrer Warte aus den sozialen und ideologischen Mechanismus der Gesellschaft, in der sie leben: Parteiversammlungen, Auffassung von Rechenschaftsberichten, Reden der Funktionäre, die Jugendorganisation der Pioniere, Armee, Gericht, Polizei, Gefängnis, Verlage, Ausstellungen, Theater, westliche Radiostationen, Reisen ins Ausland, Wohnungsprobleme, Denunziationen, Wahlen, Rehabilitierung der Soziologie, Genetik und Kybernetik, die Akademie der Wissenschaften – und immer wieder, kontrapunktisch, die

Intelligentsia, die Horde der Mitläufer (darunter zahlreiche Angehörige der Opposition) und die ganz wenigen Unabhängigen.

Mit seinen satirischen Beschreibungen und Zeugnissen dieser Art legt Sinowjew gleichsam die Hand in die klaffenden Wunden des Systems: der Widerspruch der Wirklichkeit mit der Ideologie. Die Fiktion, die die herrschende Ideologie des Ismus zur höchsten Wirklichkeit erklärt, die Utopie, ist demnach nichts anderes als die zu ihrem Unglück verwirklichte Anti-Utopie.

Sinowjews geniale sprachliche Blossenstellung und Ironisierung des jeder Logik entbehrenden offiziellen Jargons, seine literarischen Mittel erinnern an die grossen russischen Satiriker Sotschenko, Zamjatin und Bulgakov. Seine Sprache findet zuweilen die Gewalt eines Rabelais, seine Bilder gleichen den Schrecken Orwells. Vor allem aber hat Saltykow-Schedrin mit seiner genau hundert Jahre früher verfassten Satire über den Mikrokosmos der russischen Provinzstadt *Glupost'* (deutsch: Dummheit) bei Sinowjew Pate gestanden.

Doch Sinowjews Bedeutung wird nicht durch die Kunstform seiner Satire bestimmt. Und wenn am Anfang der Vergleich mit Solschenizyn zum Vorteil Sinowjews entschieden wurde, so sollte damit in nichts Solschenizyns Bedeutung als Romancier geschmälert werden. Die beiden schriftstellerischen Temperamente lassen sich nicht miteinander messen.

Im Unterschied zu Solschenizyn bestand Sinowjews Absicht darin, mit nichts anderem als den Mitteln der formalen Logik die Absurdität des ideologischen Systems nachzuweisen. Sinowjew hat kein eigenes Programm, er

hat vor allem keine eigene Ideologie. Emotionaler Furor, denunziatorische Methoden sind ihm fremd. Nahezu ressentimentlos und zutiefst pessimistisch, ist ihm die bisher wohl wichtigste, weil systemimmanente Analyse der sowjetischen Gesellschaft gelungen – wobei «sowjetisch» leicht mit anderen Namen ähnlicher «geschlossener», totalitärer Gesellschaften des 20. Jahrhunderts ausgetauscht werden kann. Ein Buch, das in Zukunft kein politisch interessanter wird ignorieren können. Ein Buch, das eine Generation von Professoren und Studenten mit Material versorgt.

Jutta Scherrer

¹Die russische Originalausgabe «Zijajuščij vysoty» und eine französische Ausgabe «Hauteurs bérantes» erschienen 1976 im Lausanner Verlag L'Age d'Homme. Das Werk wird deutsch beim Diogenes Verlag in Zürich erscheinen. – ²Das russische «klaffend», zijajuščij, ist bis auf den Anfangsbuchstaben mit dem Adjektiv «strahlend», sijajuščij, identisch. Letzteres ist dem vom parteipropagandistischen Jargon durchdrungenen sowjetischen Bürger als Epitheton ornans im Gebrauch von «strahlende Höhen des Kommunismus» geläufig, vor dessen Verwirklichung sich die sowjetische Gesellschaft gemäss offizieller Interpretation unmittelbar befindet. Dagegen wird das Adjektiv «klaffend» vom sowjetischen Leser stets mit «Abgründe» in Verbindung gebracht.

SOLDATENGESCHICHTEN AUS DER UDSSR

Ein noch nicht abgeschlossener und damit auf Monumentalität zielender Roman und eine mittelstarke Erzählung stecken das literarische Feld und auch die literarische Entwicklung eines Schriftstellers ab, der seit seinem Ausschluss aus dem Sowjetischen Schriftstellerverband im Februar 1974 nur noch als Samisdatautor am literarischen Leben seines Landes beteiligt ist.

Das Thema der neoveristischen Erzählung ist populär. «Brieffreundschaften» spielen im sowjetischen Leben nicht nur eine grosse, weil gesellschaftlich ritualisierte Rolle, sondern werden als Zeichen sozialistischer Kontaktpflege auch kräftig von oben ge-

fördert¹. Zeitungsleser schreiben an verdiente Helden und Heldinnen der Arbeit; Schüler und Schülerinnen an Kosmonauten und Veteranen aus Welt- und Bürgerkrieg. Kasernen werden mit Post überschwemmt. Hier sind es vor allem die einsamen Mädchen, die an unbekannte Soldaten schreiben, um ihnen den Dienst am Vaterland zu versüßen. Die Korrespondenz, von Offizieren und Politkommissaren weitergeleitet, schlafft früher oder später von selber ein; mitunter aber entsteht aus ihr eine wirkliche Freundschaft, mitunter auch eine Ehe.

Ein solcher Briefeschreiber ist auch Woinowitschs Unteroffizier Altynnik,

der es während seiner Dienstzeit auf hundert Brieffreundinnen bringt. In einem Pappkarton unter seinem Bett verwahrt er, aufgeschlüsselt nach Namen, Alter und beigelegtem Photo, die Kartothek seiner platonischen Verehrinnen, denn Altynnik genügt vollauf der schriftliche Verkehr. Er dichtet sich eine unglückliche Kindheit und einen nervenverschleissenden Dienst zurecht, lässt sich nach Kräften bedauern, bleibt aber sonst auf Distanz bedacht, bis ihn das Schicksal in der Person der resoluten Witwe Ljudmila Syrowa ereilt. Und nun verändert sich auch der Duktus der Erzählung, das Harmlose wird zur Kategorie des Bösen, ätzende verbale Säure zerfrisst die anfangs noch wohlwollende Komik.

Auf einer Dienstreise, die Altynnik über Ljudmilas Wohnort führt, bestellt er sie leichtsinnigerweise zu einem Rendezvous an die Bahnstation. Als er feststellt, dass sie mindestens zehn, wenn nicht ganze zwanzig Jahre älter ist als auf dem Photo, das sie ihm geschickt hat, möchte er am liebsten Reissaus nehmen. Doch der Zug fährt ihm vor der Nase davon, und da der nächste erst in vierundzwanzig Stunden geht, nimmt er ihr Angebot an, bei ihr zu übernachten. Diese vierundzwanzig Stunden genügen Ljudmila, um Altynnik mit Hilfe des Alkohols, der von ihrem am Ränkespiel beteiligten Bruder Boris gestellt wird, zuerst ins Bett und dann zum Standesamt zu schleppen.

Was folgt, ist von beklemmender Drastik. Altynnik verschweigt seinem Kommandeur, dass er geheiratet hat, wird aber durch Beschwerdebriefe Ljudmilas, die inzwischen einen Sohn zur Welt gebracht hat, zum Geständnis gezwungen. So beschliesst er, sich durch Flucht Ljudmilas Nachstellungen zu

entziehen. Doch am Tage seiner Entlassung steht sie, den Säugling im Arm, wartend vor dem Kasernentor. Vor dem Hintereingang aber hat sich Boris postiert, um ihn abzufangen. Gemeinsam schleppen sie den sich Sträubenden zur Bahnstation, wo sie den nächsten Zug nach Kirsawod, der Stätte seiner demütigenden Kapitulation, besteigen.

Die Katastrophe, verstanden als Preisgabe an die Banalität der Zwänge, lässt nicht lange auf sich warten. Auf den ersten Spross jener verhängnisvollen Liebesnacht folgt sehr rasch ein Kind nach dem anderen; noch rascher und roher vollzieht sich die Wandlung Altynniks aus einem forschen Mannsbild in einen verprügelten Ehehund, der von seiner Frau in den Abgrund einer Verzweiflung getrieben wird, deren Lächerlichkeit ihr nichts von ihrer tödlichen Endgültigkeit nimmt.

Schicksal als Entwürdigung und Persönlichkeitsverlust kann auch komisch sein. Die Verkümmерung eines Brauches, des Briefeschreibens, der doch einmal als einsamkeitsüberwindende Kontaktgeste sozialistischer Solidarität konzipiert war, zur spiessigen Allerweltsumarmung wird von Woinowitsch präzise und böse auf ihre trübe Mittelmässigkeit reduziert. Das Fatum trägt Plüsch und Fusslappen, das Liebesmahl besteht aus Wodka und Bratkartoffeln, die Liebesnacht aus trunkenem Gerangel und Gefummel, aus Übelkeit und bewusstlosem Schlaf, auf den ein furchtbare Erwachen folgt.

Woinowitsch, der Meister der Banalschilderung und Banalentlarvung, geht hier in eine Dimension über, wo die Trivialität des Alltags zur Tragödie wird, die er früher nie anvisierte, und die nun zum Sprungbrett für sein bisher kühnstes Werk, den «*Tschonkin*» wird,

von dessen geplanten fünf Teilen bisher nur zwei vorliegen². Doch auch diese auf einen gemeinsamen inhaltlichen und stilistischen Nenner zu bringen, fällt nicht leicht.

Ein sowjetisches Flugzeug macht, einige Wochen vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, auf einer Kolchoswiese irgendwo in der verlorensten Provinz eine Bauchlandung. Der Soldat Iwan Tschonkin, ehemals Land- und Hilfsarbeiter, nun Rekrut bei einer Fliegereinheit, wird als Wache – ohnehin gehört er nun zum Bodenpersonal – zum Schutze des kostbaren Wracks hinbeordert. Wie in Gogols «*Revisor*» hält der ewig verschuldete, von bürokratischen Vorgesetzten geplagte Kolchosvorsitzende Iwan Tschonkin für einen Spitzel der Behörden, der gegen ihn Material sammeln soll, wie denn überhaupt der arglose Tschonkin so oft von einer Falle in die andere stolpert, dass man an dieser Tumbheit langsam zu zweifeln beginnt. Soviel Unschuld, aufs belletristische Brot gestrichen, ist allemal verdächtig. Tschonkin, das hat man sehr bald heraus, ist eine Kunstfigur, und als solche dazu da, die finstere Ungereimtheit der Umwelt durch Einfalt transparent zu machen.

Tschonkin, von dem Mädchen Njura liebevoll gepflegt, richtet sich also in seiner ungemütlichen Lage ein. Dass man ihn, als Woche um Woche verstreicht, ohne dass er abgelöst wird, einfach vergessen haben könnte, beginnt ihm erst langsam zu dämmern. Da, mitten in diese existentielle Verunsicherung, bricht der Krieg aus. Eine KGB-Abteilung, vom Spionagefieber erfasst, rückt aus, um ihn zu verhaften. Der vergessene, der überzählige und überflüssige Tschonkin wird zum Zielobjekt jener Institution, die, wie es heisst, seit

jeher einen «gleichbleibend erfolgreichen Vernichtungskrieg gegen die eigenen Staatsbürger führt». Tschonkin setzt sich zur Wehr, da in der Wachdienstvorschrift nirgends festgelegt ist, dass man einen Wachsoldaten durch Haftbefehl von seinem Posten ablösen darf. Dennoch wird er überwältigt und als Volksfeind abgeführt, mit dem Versprechen allerdings, wiederzukommen und Rache zu nehmen.

Das, was Platonow in seiner Revolutionsmoritat «*Unterwegs nach Tschewengur*» wie im Traume beherrschte, die Korrelation zwischen utopisch ausufernder Fabel und straffer Form, ist Woinowitsch nicht gelungen. Er ist kein Träumer, kein Visionär, sondern auch hier ein ins satirische Kraut schiessender Realist. Dies allerdings, nimmt man seinen literarischen Werdegang zum Massstab, von erstaunlichem Format und überraschendem Einfallsreichtum. Anleihen bei Gogol, Grimmelshausen und natürlich auch Platonow sind unüberhörbar. Aus der eigenen Werkstatt stammt die Sprache, der bis heute noch keine Übersetzung gerecht geworden ist. Schliesslich hat Woinowitsch Jahre gebraucht, um sein brillant beherrschtes Vulgärrussisch zu jenem Sublimjargon zu steigern, der das phantastisch Ausschweifende des «*Tschonkin*» überhaupt erst plausibel macht. Auf die Fortsetzung jedenfalls darf man gespannt sein.

Helen von Ssachno

¹ Wladimir Woinowitsch, Brieffreundschaften. Aus dem Russischen von Heddy Pross-Werth, Luchterhand-Verlag, Darmstadt und Neuwied 1976. – ² Die denkwürdigen Abenteuer des Soldaten Iwan Tschonkin. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe, Luchterhand-Verlag, Darmstadt und Neuwied 1976.

EVANGELIUM DES SOZIALISMUS ODER EVANGELIUM DER LIEBE?

Über Georg Büchners Gegenwärtigkeit

Drei Generationen hat es gedauert, bis Georg Büchner – 1837 dreißigjährig in Zürich an Typhus gestorben – sich auf dem Theater durchsetzte. Dann aber wurde er (und wird bis heute) von so gut wie *allen* literarischen Richtungen gefeiert mit dem Pathos des «Denn er war unser!». Naturalismus und Expressionismus, gesellschaftskritisches und psychologisches Theater, realistische und surrealistische («absurde») Dramaturgie und selbst noch das Theater der Grausamkeit Antonin Artauds und das dokumentarische Drama – sie alle, die ihrerseits untereinander so wenig miteinander gemeinsam haben, sind sich jedenfalls darin einig, dass sie Büchners Dramen, ihren Themen und Techniken, entscheidende Anregungen zu verdanken haben. Paradox der Literaturgeschichte: Georg Büchner, der nie eins seiner Stücke auf der Bühne erleben konnte und sich mit rührender Beflissenheit um die Gunst eines Literators wie Karl Gutzkow (wer kennt ihn noch?) bemühen musste, ist heute anerkannt als «der erste moderne Dramatiker».

So David G. Richards in seinem im Sommer 1977 erschienenen Büchner-Buch, das diesen Rang und diese Stellung schon im Titel signalisiert: «*Georg Büchner and the Birth of the Modern Drama*» (State University of New York Press: Albany, New York, 289 Seiten). Es handelt sich um die erste umfassendere Gesamtdarstellung des Lebens und Werks Büchners in engli-

scher Sprache – zwölf Jahre nach der Eröffnung des Schauspielhauses des New Yorker Lincoln Center mit «*Danton's Tod*» und sechs Jahre nach Jonathan Millers aufsehenerregender «*Danton*»-Inszenierung im National Theatre in London. Und wenn Richards auch dem Thema der weitreichenden Wirkung des Büchnerschen Werks trotz des vielversprechenden Titels nicht näher nachgeht, so stellt seine zusammenfassende Präsentation und Deutung der Dramen doch zumindest eine unentbehrliche Voraussetzung dar für die Erforschung der Gründe jener nachhaltigen Impulse, die seit fast hundert Jahren von ihnen ausgegangen sind.

Welche menschliche Substanz hinter einer solchen Wirkung steht, ist vielleicht die Frage, die sich heute zuerst aufdrängt. Die Erfahrung einer Enttäuschung in erster Linie! Nicht zu den geringsten Verdiensten von Richards' Buch gehört es, dass nachdrücklich aufmerksam gemacht wird auf die frühesten Arbeiten Georg Büchners: auf die Schulaufsätze des Darmstädter Gymnasiasten; denn als Hintergrund zu der Vergeblichkeitsstimmung vor allem des «*Danton*» lässt der jugendliche Idealismus dieser kleinen Elaborate, in denen das Thema des Heroismus der Freiheit sich so stark ausprägt, besonders einleuchtend erkennen, wie die Krise geartet war, die Büchners dichterischen Anfängen unmittelbar vorausging. Richards vergleicht sie mit der sogenannten Kant-Krise Heinrich von Kleists.

Einleuchtend gewiss; aber ist es nicht doch eher – so muss man angesichts der Altersverhältnisse zunächst einmal fragen – eine typische Adoleszenz-Krise (die dann in diesem Falle eben ungewöhnlich grosse schöpferische Energien freisetzte)? Zu bedenken ist in dem gegebenen Zusammenhang nämlich, ob die idealistische Gesinnung solcher Schulaufsätze wirklich als Schlüssel zur eigenständigen Ideenwelt des Schülers aufgefasst werden darf statt als bloßer Reflex des schulbehördlich Gewünschten oder doch Vermittelten. Dass Büchner (wie sein Herausgeber Werner R. Lehmann entdeckt hat) in diese Aufsätze ganze Passagen aus Fichtes «*Reden an die deutsche Nation*» aufgenommen hat ohne die Höflichkeitsgeste der Anführungszeichen, mag die Gedanken in diese Richtung lenken, und mehr noch mag dies die neuerlich von Gerhard Schaub einwandfrei festgestellte Tatsache, dass die Schülerarbeiten hervorgegangen sind aus der im Darmstädter Gymnasium intensiv gepflegten Tradition des Rhetorik-Unterrichts.

Dies zu erwähnen und zu überlegen ist von Belang wegen der Frage, die sich anschliesst: wenn der Idealismus der Frühzeit adoleszent ist, ist es dann die darauffolgende Verzweiflungsstimmung (in der der Dichter Büchner zu sich selbst findet) nicht auch? Ist sie jugendlicher Weltschmerz oder eine Reaktion von grösserer Reife – nämlich die einsichtige Reaktion auf die Erfahrung des Fehlschlags der Umsturzbewegung in Hessen, an der Büchner im Frühjahr 1834 mit seiner aufwieglerischen Flugschrift «*Der hessische Landbote*» führend beteiligt war?

Ein wichtiger Punkt – und über ihn gilt es auch über die sonst so plausible Darstellung von Richards hinaus

noch Klarheit zu schaffen. Denn erstaunlich ist doch, dass Büchner am 9. Dezember 1833 über «*die politischen Verhältnisse*» seiner Gegenwart und Umwelt mit der Empörung des revolutionären Aktivisten schreiben kann, er bete jeden Abend «*zum Hanf und zu den Laternen*», – während sein wohl berühmtester Brief, das undatierte Schreiben mit den vielzitierten Worten: «*Ich fühle mich wie zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte*», von dem lange massgeblichen Herausgeber Fritz Bergemann und Dutzenden von Büchner-Forschern «November 1833» datiert wird. Merkwürdig in der Tat: der tatendurstige Revolutionär als passiv Verzweifelter! Nüchterne Philologie kann hier vielleicht einiges klären. In dem angeblichen Novemberbrief steht auch der Satz, der doch Generationen von Herausgebern hätte stutzen lassen sollen: «*Bei uns ist Frühling*»; der Brief ist offensichtlich (nicht nur aus diesem Grunde, wie V. Wissing-Nielsen schon vor zwanzig Jahren betont hat) ins Frühjahr 1834 zu datieren. Gerade um diese Zeit aber schreibt Büchner den «*Hessischen Landboten*», seinen Aufruf zur Revolution gegen «*die Reichen*». Ein Widerspruch offenbar, der noch bei Richards mit Verwunderung registriert wird (S. 13). Muss man also (mit Lehmann etwa) annehmen, dass es sich bei dem agitatorischen Pamphlet um eine «*heroisch-glaubenslose Anstrengung*» gehandelt hat? Der Politiker Büchner als Zyniker? Oder kann man umgekehrt die Dinge vielleicht so sehen, dass der Geschichtspessimismus Büchners, der eine Änderung der Verhältnisse von vornherein für unmöglich hält, mehr scheinbar ist als real, wie Gerhard Jancke in seinem 1975 erschienenen Buch argumentiert

(«*Georg Büchner, Genese und Aktualität seines Werkes*», Kronberg: Scriptor-Verlag)?

Es gibt eine andere Möglichkeit: dass nämlich der mit dem «*Hessischen Landboten*» gleichzeitige Pessimismus-Brief von etwa Ende März/Anfang April 1834 ein Reflex der ersten konkreten politischen Erfahrung Büchners ist und damit eines entscheidenden menschlichen Reifeprozesses. Am Anfang des Jahres hatte Büchner den Butzbacher Pfarrer Friedrich Ludwig Weidig kennengelernt, der mit Büchners Verschwörergruppe gemeinsame Sache machte, dessen politisches Konzept aber gleichwohl anders geartet war: liberalistisch-konstitutionell statt radikal umstürzlerisch aus der untersten Schicht heraus. Wir wissen, dass es zwischen Büchner und Weidig zu ernsten Auseinandersetzungen kam (später im Jahr war Büchner zutiefst verbittert über Weidigs Eingriffe in seinen Text des «*Landboten*», musste sich schliesslich jedoch zufrieden geben mit dem Kompromiss der von Weidig stark revidierten Fassung, die dann als einzige gedruckt wurde). Es ist nicht unwahrscheinlich, dass seine Krise vom Frühjahr 1834 (was immer sonst daran mitgewirkt haben mag in mehr privater Hinsicht) zu sehen ist im Zusammenhang dieser enttäuschenden Begegnung mit den politischen Realitäten innerhalb des Verschwörerkreises selbst. Und diese Erfahrung gibt dann seiner seelischen Entwicklung im weiteren Verlauf des Jahres 1834 ihre schmerzliche Prägnanz: die Umsturzbewegung (innerlich gefährdet durch den Kompromiss im Programm) scheitert an der Machtstellung der Regierenden und an der Unbereitschaft der «Armen», die sie befreien wollte. Die Verzweiflungsstim-

mung, in der Büchner im Januar 1835 die Arbeit an seinem ersten Drama, «*Dantons Tod*», aufnimmt, ist daher alles andere als spätpubertärer Weltenschmerz, vielmehr die Enttäuschung jener politischen Hoffnungen, für die Büchner, alles andere als adoleszent unbedacht, sein Leben einzusetzen bereit gewesen war.

Eine ethisch-politische Krise also, keine erkenntnistheoretische wie bei Kleist, doch wie bei Kleist ein Prozess entscheidender Persönlichkeitsbildung, in dem in beiden Fällen die Berufung zum literarischen Gestalten erfahren wird.

Was für eine Dichtung ist es aber, die aus einem solchen Prozess hervorgegangen ist – und dann so intensiv gewirkt hat seit dem Anfang unseres Jahrhunderts?

In der Bühnengeschichte figuriert Büchner, wie sehr eindrucksvoll deutlich wird aus Richards' souveräner Überschau (S. 207ff.), vornehmlich als Favorit der politischen Linken. Richards selbst schliesst sich, mit den nötigen Differenzierungen, die sich aus der professionellen Optik der Eule der Minerva von selbst ergeben, dieser Sicht im wesentlichen an. Büchners eigene sozio-ökonomische Deutung geschichtlicher Prozesse nimmt er sich dabei gewissermassen zum Stichwort (S. 16). Nun sind aber Büchners Dramen oder vorsichtiger: seine Dramenhelden, Danton, Leonce, Woyzeck, doch eher getragen von einer pessimistischen, defaitistischen Lebensstimmung: wie passt diese zu dem sozialkritischen Appell, den die meisten Regisseure und noch Richards aus den Dramen heraushören? Gewiss: es könnte ein Appell sein, diejenigen gesellschaftlichen Verhältnisse zu ändern, als deren allzupassive

Opfer die Protagonisten dargestellt werden. Auf «*Dantons Tod*» wäre diese Formel nur mit kritischer Gewalttätigkeit anzuwenden; auch Richards spricht einschränkend davon, dass der Autor den «Pessimismus» und die «Verzweiflung» seines Danton teile (S. 45). Schon eher pointieren die satirischen Züge der «*Leonce-und-Lena*»-Komödie den sozialkritischen Affekt Büchners, und hervorzuheben ist, dass Richards von seinen Gedankengängen her zu dem (auch aus anderen Gründen einsichtigen) Schluss gelangt, dass der Märchenprinz Leonce am Ende nicht «geheilt» wird, nicht aufgeweckt wird aus seinen spielerisch-verantwortungslosen Träumereien: dadurch wird die anti-idealistisch-gesellschaftssatirische Tendenz natürlich auf die Spitze getrieben.

Aber «*Woyzeck*»? Liest man das Stück richtig, wenn man es mit Richards (und anderen) hinauslaufen sieht auf den Versuch Büchners, durch seine künstlerische Darstellung eine Bewusstseinsveränderung herbeizuführen, die schliesslich «revolutionäre Veränderungen» im gesellschaftlichen Zustand in die Wege leite (S. 174)? Auf Kritik also an einer Gesellschaftsstruktur, die es einem kleinen Mann wie Woyzeck durch ihre ökonomischen Zwänge verwehrt, ein menschenwürdiges Leben zu führen? «*Der Schluss, der aus Woyzecks Lage zu ziehen ist, ist der selbe wie der, der in dem politischen Pamphlet («Der hessische Landbote») behauptet wird: die Gesetze und die Organisation des Staates müssen geändert werden, damit die Armen grösseren Vorteil aus ihrer Arbeit ziehen können»* (S. 188). Büchner als Sozialkritiker in erster Linie also.

Nun wäre es töricht, Georg Büchner Sympathie mit den Mühseligen und Be-

ladenen abzustreiten oder auch seine Empörung über die sozialen Ungerechtigkeiten des metternichschen Staatesstaats seiner Zeit. Aber den «*Woyzeck*» als politischen Reformtraktat zu lesen, das bringt denn doch die Gefahr mit sich, die Bedeutung des Werks in einer sozialistischen These zu sehen, die sein Autor als Privatperson zwar sicher für richtig gehalten, aber nicht notwendigerweise auch als Essenz seines Dramas und als das A und O seines Beitrags zum Selbstverständnis der Zeit betrachtet hätte.

Das gleiche gilt für die – mit der These von der Propagierung «sozialistischer Ziele» (S. 201) nicht eben glücklich verbundene – Auffassung Richards', dass Büchner uns im «*Woyzeck*» nicht nur sein soziales Testament, sondern auch seine «*endgültige Aussage über die Natur des Menschen*» (S. XI) hinterlassen habe: wie er mit seiner Sozialphilosophie Marx vorwegnehme, so mit seiner Anthropologie Darwin (S. 201). Zugestanden: Büchner wendet sich im «*Woyzeck*» und sonstwo, direkt und indirekt, gegen alle Formen des Idealismus und damit auch gegen die idealistische Verherrlichung des Menschen als eines freien Geistwesens (S. 180). Aber heisst dies, dass für Büchner der Weisheit letzter Schluss nun gleich in der reduktionistischen These gefunden sei: der Mensch mit seinen Bedürfnissen, Trieben und Instinkten sei eben ein Tier, gleichgültig wie «*gebildet*» (S. 201)? Ist der Mensch, auch und gerade im «*Woyzeck*», für Büchner nicht auch anderes, und eben dadurch Mensch?

Das ist die Crux der Begegnung mit Büchner in einer Zeit, in der jede Rezeption zur ideologischen Aneignung zu degenerieren droht, so oder so. Ist

es nicht widersprüchlich, Büchner einerseits sozialistischen Reformwillen zu beseinigen, andererseits aber auch wieder die Reduktion des Menschen zum Tier (die sich allenfalls noch tierlieb geben mag)? Und steht derselbe Widerspruch nicht noch hinter der Feststellung, Büchner selbst teile mit seinen Gestalten den Verlust des Glaubens an die Ideale, ziehe aber eine andere Schlussfolgerung daraus als sie, nämlich diese: «*sich irgendeiner Tätigkeit zuzuwenden, wie sinnlos sie auch sein möge*» (S. 247)? War das Dramenschreiben eine solche Tätigkeit für Büchner? Blosse Betriebsamkeit? Oder aber – und hier scheiden sich die Geister – ist es ihm gelungen, in seinen literarischen Werken bei allem Verlust idealistischer Glaubensgewissheiten, bei aller Darstellung der Animalität des Menschen, bei aller indirekter Forderung nach Reform noch *etwas anderes* zwischen den Zeilen aufzuleuchten zu lassen: die *mehr* als animalische Fähigkeit des Menschen, und noch des geringsten, dem Mitmenschen liebend zu begegnen und so (und nur so) die Menschlichkeit des Menschen zu bekunden?

Ist das nicht der Sinn einer der ergreifendsten Szenen seines Werks, ausgerechnet in «*Woyzeck*», dem angeblichen Drama von der Animalität des Menschen? Woyzeck, der Mörder der Mutter seines Kindes, verängstigt, auf der Flucht, ausgestossen, das Ende ahnend, kommt zu seinem Kind:

*WOYZECK will das Kind liebkosen,
es wendet sich weg und schreit.
Herrgott!*

[...]

Christianche, du bekommst en Reuter, sa, sa. *Das Kind wehrt sich. Zu Karl* [dem «*Idioten*», der «das Kind vor sich auf dem

Schoss hält»] Da kauf dem Bub en Reuter.

KARL sieht ihn starr an.

WOYZECK! Hop! hop! Ross.

KARL [...] Läuft mit dem Kind weg.

Lehmann stellt (wie andere auch) diese Szene an den Schluss des «*Woyzeck*», wo sie maximale Wirkung erzielt – sie und das, was Büchner darin, in der ihm eigenen verhaltenen Art, über die Animalität des Menschen hinaus andeuten wollte. Richards billigt diesen Schluss nicht; er bringt diese Szene früher im Stück unter, wo sie weniger stark wirken kann: nur Philologie? Oder auch Deutung? Stellt man die Szene ans Ende, so hätte sie (und ihre Bedeutung) in der Schlusszene von «*Dantons Tod*» eine exakte Parallele, die uns eine schöne Logik des Menschlichen im Künstlerischen wahrnehmen lässt, die kaum je beachtet worden ist: Im Schlussbild des «*Danton*» wird in einer ähnlich vignettenartigen Szene – auf dem Revolutionsplatz, im Hintergrund die Guillotine – Lucile, die Gattin des hingerichteten Desmoulins, gezeigt. Sie scheint verstört zu sein in ihrem Leid; doch als plötzlich eine Patrouille auftritt, ruft sie in der «Hellsicht des Schmerzes» (wie Gerhart Hauptmann gesagt hätte): «*Es lebe der König!*» Damit besiegelt sie ihr Schicksal: man führt sie sofort «im Namen der Republik» ab; sie wird den geliebten Mann nicht überleben. Soll dieses Ende der Lucile nur, wie man bei Richards liest, die Absurdität und Sinnlosigkeit der geschichtlichen Ereignisse demonstrieren (S. 61)? Demonstriert es im Raum des Menschlichen nicht das Gegenteil, die tragische Selbstrealisation in der Liebe?

In «*Leonce und Lena*», der Komödie,

hingegen zeigt Büchner gerade die Kehrseite – Leonces Unfähigkeit, zu solcher menschlichen Dimension durchzubrechen; und nicht zufällig steht gerade der Schluss des Lustspiels in kontrapunktischem Verhältnis zu den Schlüssen der ernsten Dramen: das Glück des menschlichen Miteinanders (das in «Woyzeck» und «Dantons Tod» nicht direkt ins Wort eingeht) wird hier wortreich formuliert – wodurch es sich sofort als Lüge entlarvt. Die Erzählung «Lenz» aber kennt einen ähnlichen Kairos wie die ernsten Dramen. Es mag sein, dass sie eine medizinisch akkurate Beschreibung der Schizophrenie enthält, worauf Richards Wert legt. Sie ist aber mehr, nicht nur künstlerisch-strukturell (wie Richards mit einleuchtenden Beobachtungen belegt), sondern auch in ihrer menschlichen Substanz. Freilich ist hier mit der Deformation der Wahrnehmung durch die Perspektive des Wahnsinns zu rechnen, aus der heraus alles dargestellt wird, was Lenz betrifft. Dies vorausgesetzt, mag man als Beispiel für die Möglichkeit der menschlichen Kommunikation aber etwa die folgende Stelle heranziehen. Eines Morgens geht Lenz hinaus in die winterliche Natur: «*Alles so still, und die Bäume weithin mit schwankenden weissen Federn in der tiefblauen Luft. Es wurde ihm heimlich nach und nach, die einförmigen gewaltigen Flächen und Linien, vor denen es ihm manchmal war, als ob sie ihn mit gewaltigen Tönen anredeten, waren verhüllt, ein heimliches Weihnachtsgefühl beschlich ihn, er meinte manchmal seine Mutter müsse hinter einem Baume hervortreten, gross, und ihm sagen, sie hätte ihm dies alles beschert; wie er hinunterging, sah er, dass um seinen Schatten sich ein Regenbogen von Strahlen legte, es wurde ihm, als*

hätte ihn was an der Stirn berührt, das Wesen sprach ihn an.»

Elternliebe im «Woyzeck», Gattenliebe im «Danton», Kindesliebe im «Lenz» – Sozialismus? Darwinismus? Verzweiflung? Oder doch anderes und mehr?

«*Man muss die Menschheit lieben*», heisst es in dem Kunstgespräch im «Lenz», in dem Büchner sein eigenes kritisches Evangelium ausgesprochen hat, «*um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf ihm keiner zu gering, keiner zu hässlich sein, erst dann kann man sie verstehen.*» Und wie ein Echo klingt es zurück aus «Leonce und Lena», dem Lustspiel der hoffnungslosen Liebe: «*Weisst du auch, Valerio, dass selbst der Geringste unter den Menschen so gross ist, dass das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?*»

In den flüchtigen Momenten, in denen in Büchners Werken wahr und wirklich wird, was hier programmatisch ausgesprochen ist – in Woyzecks Begegnung mit seinem Kind, in Luciles «*Es lebe der König!*», in Lenz' Vision – in diesen Momenten wird Lügen gestraft, was man im allgemeinen für den grössten gemeinsamen Nenner des Büchnerschen Werks hält¹; Danton formuliert ihn folgendermassen: «*Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, – wir sind sehr einsam.*» Dass – auch – das Gegenteil davon wahr ist, nimmt den Werken Büchners nichts von ihrer Tragik, bezeichnet vielmehr deren Eigenart und damit wohl zugleich auch einen Grund für die Gegenwärtigkeit dieser Werke noch in unserer Zeit.

Karl S. Guthke

¹Vgl. noch Gerhard Jancke, *Georg Büchner*, 1975, S. 291: «Die Gegenwärtigkeit Büchners beruht auf der Tatsache, dass er in der Novelle *Lenz* und in dem Drama *Woyzeck* gezeigt hat, wie die Strukturen der Gesellschaft die Realität zerstören, tief in die Kommunikationsstrukturen einwirken und den Menschen aus der schwachen Festung seiner Identität herauswerfen.» Zu einem ähnlichen Schluss kommt Maurice B. Benn in seiner thematischen Studie «The

Drama of Revolt: A Critical Study of Georg Büchner» (Cambridge University Press, 1976). Wie Jancke widerspricht auch er der gängigen Auffassung, dass Büchner im Frühjahr 1834, in der oben besprochenen Krise, seine aktivistischen politischen Anschauungen aufgegeben habe, und findet, dass «das Element der sozialen und politischen Revolte» im Gegenteil progressiv stärker wird und im «Woyzeck» gipfelt (S. 266).

HINWEISE

Schriftsteller erzählen für Kinder

Der Elefant im Butterfass

Samarkand heisst der Elefant, der im Butterfass schläft und Monika, seine Herrin, überallhin begleitet¹. Er kann sogar fliegen, dank seiner grossen Ohren. Er fliegt dorthin, wo Monika will; manchmal ist er aber auch eignsinnig, dann fliegt er dorthin, wo er will.

«*Samarkand ist nicht zum Vorführen. Wenn ihr ihn sehen würdet, dann würdet ihr ihn mir wegnehmen. Nur ich sehe meinen Elefanten, und das bleibt so*», erklärt Monika ihren neugierigen und spöttischen Klassenkameraden. Samarkand ist mit dabei, die alte Druckerei an der Lindenstrasse zu neuem Leben zu erwecken. Die Kinder versuchen dies zuerst auf eigene Faust. Dann kommt ihnen der pensionierte Drucker Murbach zu Hilfe. Er ist es, der das Unter-

nehmen wieder in Gang bringt. Der kindliche, ungebrochene Glaube ans Gelingen einer Sache steckt den alten Mann an, so dass die beiden Generationen zu einer gemeinsamen Arbeit, einer intensiven Gemeinsamkeit finden.

Gleichzeitig verändert sich die Beziehung Monikas zu Samarkand: Piet, ihr Freund, schaut aus den Augen des Elefants.

Die Geschichte von Beat Brechbühl, die dem Band den Titel gegeben hat, ist in ihrer ganzen Thematik und Diktion für Kinder. Mich wenigstens dünt sie eine richtige Kindergeschichte. Doch, wie empfinden die Kinder von heute, die fast ausnahmslos jeden Tag Fernsehen konsumieren, Mikimaus, Reklamen, Western, Nachrichten, Unglücksfälle und Verbrechen, Krimi, die Heftchen lesen mit Bilderfolgen, wo die Sätze auf einer Rauchfahne vor dem

Mund des Sprechenden stehen. Was sagen diese Kinder zu Samarkand? Ich weiss es nicht.

Allen Geschichten gemeinsam ist, dass sie erzählen, meistens von Buben und Mädchen, von Grosstaten und Untaten, von interessanten Geschehnissen. Sie sind klar und gut verständlich geschrieben. Auffällig ist, wie viel Unrecht, Verwüstung und Tod zur Sprache kommt: Der Bauer tötet die zugeflogene, zutrauliche Krähe; Krebs, der Wirt, veruntreut das Geld des armen Teufels; der Flüchtling kommt im Schnee um; die Druckerei wird geschlossen, dem Hausierer wird der Zündschlüssel seines Töffs gestohlen, das Haus muss dem Block weichen.

Dem Kind bewusst angepasst, also im althergebrachten Sinn Kindergeschichten, sind die wenigsten dieser Sammlung. Das ist nicht eine Kritik. Es zeigt vielmehr, wie sehr das Kind als schon verständig und unserer Normalwelt, unserem Alltag zugehörig, von den betreffenden Autoren betrachtet wird.

Eher fragwürdig als Erzählung für Kinder scheinen mir Otto F. Walters «*Corn Flakes*» und Dürrenmatts «*Das Schlangenmesser*». Zusehr auf das Kind zugeschnitten, das heisst mit einem leisen Unterton von Herablassung, dünnen mich die Erzählungen von W. M. Diggelmann, René Peter, Hans Manz, Ernst Eggemann und Hansjörg Schneider. Den Gedichten, ausser dem «*Gebet eines Wals*» von Silja Walter, kann ich wenig abgewinnen.

Die Idee des Buches ist begrüssenswert. Ob seine Ausführung tatsächlich gegückt ist, das können im Grunde genommen nur die Kinder entscheiden.

Beat Brechbühl bricht in seinem «*Nachwort für Erwachsene*» eine Lanze

für ein Kinderbuch ohne didaktische Hintergedanken. Er sagt:

«*Das Kind soll hier ernstgenommen werden; es soll ihm etwas zugetraut werden ... Dieses Buch soll frei sein von Ängstlichkeit und erhobenem Zeigefinger. Es soll jedem Autor sein Gesicht lassen.*»

Dies Buch soll eine Alternative sein zur früheren Praxis des Kinder- und das heisst nur Kinderbuchs, das einen Erwachsenen nicht interessierte. Brechbühl will das Kind dem Erwachsenen als vollwertigen Partner zugesellen. Das ist sehr gut, doch nicht so absolut neu, wie das Nachwort den Anschein gibt.

D. S.

Die Kanincheninsel

«*Fabriken, in denen Schokolade hergestellt wird, sind Schokoladefabriken. Fabriken, in denen Kanonen gebaut werden, sind Kanonenfabriken. Die Fabrik aber, von der hier die Rede ist, ist eine Kaninchenfabrik.*»

Hier werden Kaninchen verwaltet, gefüttert mit Futterwürfelchen, die auf Förderbändern an stupiden Kaninchen vorbeirollen, stupide, weil sie nichts anderes zu tun haben als zu fressen, was das Zeug hält, bei sanftem künstlichem Licht, bis sie fett sind und geschlachtet werden – aber das wissen sie nicht.

Eine Fabrik, in der Menschen verwaltet werden, ist ein Staat, oder einfach das, was uns Zwänge und Einschränkungen unserer persönlichen Freiheit auferlegt. Es mag wohl der Mühe wert sein, das Bilderbuch von Jörg Müller und Jörg Steiner aus diesem Sichtwinkel zu betrachten². Alles bekommt dann seinen Sinn: das Ge-

spräch über «drinnen» und «draussen» zwischen dem kleinen braunen Neuankömmling und dem grossen grauen Insider, der schon gar nicht mehr weiss, wie die reale Welt aussieht, was ein Baum ist und wie sich Sand oder weicher Boden anfühlt. Er hat es verlernt, oder schlimmer: er hält seine künstliche Welt für die reale. Es ist auch die Rede von einer anderen, besseren Welt, die von riesengrossen Weissen Wächtern kontrolliert wird, die die Guten schützen und den Bösen das Fell über die Ohren ziehen, und wer nichts Böses tut, lebt dort glücklich und in Frieden ... Die Furcht und die Ungewissheit darüber, wie diese bessere Welt aussieht, lässt sie gemeinsam ein Loch in ihr Gefängnis nagen, durch das sie in die Freiheit schlüpfen.

Die Freiheit bringt den beiden auch reale Gefahren und Nöte, die Gefahren der Strasse, die Flucht vor dem aggressiven Schwan, vor dem Fischer, der seinen Hund auf die fette Beute hetzt, aber auch die Beschaffung des Futters und schliesslich das Graben einer Höhle, in der sie Sicherheit suchen. Die Folgen der «Gefangenschaft» haben das Grosse Graue jedoch unfähig gemacht, sich mit der Welt draussen auseinanderzusetzen. «*Es hat sich die Welt anders vorgestellt ...*» «*Mein Kopf tut weh*», klagt es. «*Die grossen Weissen Wächter verfolgen uns! Nirgends finde ich mein Futter, und wie man eine Höhle gräbt, weiss ich auch nicht! Am liebsten möchte ich wieder nach Hause zurückkehren! So schön wie dort ist es nirgends!*»

Unversehens wird man hier erinnert an eine Erscheinung, die man «hospitalism» nennt, und die die körperlichen und seelischen Folgen langer Aufenthalte in Kliniken und Anstalten be-

schreibt: der völlige Zerfall der Persönlichkeit und die Unfähigkeit, sich mit den Anforderungen des Lebens auseinanderzusetzen. Es stellt sich die Frage, woran die Verfasser gedacht haben mögen.

Das Kleine Braune beschliesst nun, seinen grossen grauen Freund wieder zurückzubegleiten, dahin, wo er sich sicherer fühlt. «*Grosses Graues*», sagt es, «*du weisst, dass ich nicht mit dir gehen kann.*» «*Du könntest, wenn du nur wolltest*», sagt das Grosse Graue. «*Hast du denn keine Angst vor den Weissen Wächtern?*» «*Doch, ich habe Angst*», sagt das Kleine Braune. «*Ich habe Angst vor der Strasse, und ich habe Angst vor Männern und Hunden, die mich fangen wollen.*» Aber offenbar hat es sich entschlossen, mit der Angst zu leben.

Und so endet die Hasengeschichte: das Grosse Graue schlüpft wieder hinein durch dasselbe Loch, aus dem es geflohen war, das Kleine Braune unternimmt den ungewissen Versuch, mit dem Leben draussen fertig zu werden.

Es gibt etwas sehr Schönes in diesem Buch, etwas, das man vielen Bilderbüchern für Kinder wünschen möchte: die Illustrationen sind sehr sorgfältig, das Hasenschicksal geht einem optisch nahe, die Angst und Lebensunfähigkeit des Grossen Grauen und der Mut des Kleinen Braunen vermögen tatsächlich zu rühren. Gehen wir aber davon aus – nehmen wir es an –, dass die Verfasser von etwas anderem als von kleinen Hasen sprechen; und dass das Buch – da es ja immerhin ein Kinderbuch ist – auch einen pädagogischen Wert haben soll. Dann allerdings muss die Frage nach diesem pädagogischen Wert auch gestellt und beantwortet werden.

«*Die Geschichte der Freiheit ist die*

Geschichte des Widerspruchs.» Dieser Widerspruch aber, in dem sich letztlich jedes denkende und fühlende Individuum befindet, der Widerspruch zwischen grösstmöglicher Freiheit des Einzelnen und dem Mass an Unfreiheit, welche in der Natur unserer Menschengemeinschaft liegt, wird hier in ein starres Schema gepresst.

Der Antrieb jeder seelischen Bewegung und jegliches Streben ist ein Versuch, aus einer unbefriedigenden, misslichen Lage zu entkommen. Wenn aber mit dem Zustand, aus dem es sich zu befreien gilt, unsere bestehenden Gesellschaftsverhältnisse schlechthin gemeint sind, wenn alles Einengende, jeder

Mangel an Freiheit, jedes Hindernis zur Entfaltung des Individuums diesen Verhältnissen zugeordnet wird, bekommt dieses Streben eine Zielsetzung, die sich irgendwann auch gegen die Menschengemeinschaft wenden kann.

Den Widerspruch aufzuheben, bedürfte einer grösseren Anstrengung, die Frage, wie denn mit ihm zu leben sei, bleibt unbeantwortet.

R. N.

¹Der Elefant im Butterfass. Schweizer Dichter erzählen für Kinder. Herausgegeben von Beat Brechbühl. Benziger-Verlag, Zürich und Köln 1977. – ²Jörg Müller/Jörg Steiner, Die Kanincheninsel. Verlag Sauerländer, Aarau 1977.

Johann Nestroy im Bild

Johann Hüttner und Otto G. Schindler haben nach dem Tode von Heinrich Schwarz dessen umfassende Ikonographie zu Leben und Wirken von Johann Nestroy bearbeitet und nun als ersten Band einer historisch-kritischen Ausgabe sämtlicher Werke des Wiener Volksschauspielers und Dramatikers herausgegeben. Das geschmackvoll gestaltete Buch stellt den gegückten Versuch dar, den Schauspieler Nestroy, der ja im Text allein nicht zur ganzen Darstellung kommt, mit Hilfe zeitgenössischer Porträts, Zeichnungen, Skizzen und Szenenbildern den Theaterliebhabern von heute auch optisch näher zu bringen. Zum erstenmal wird hier eine vollständige und systematische Dokumentation eines weit verstreuten Bildmaterials geboten, und dies sowohl schwarz-weiss als auch farbig. Von be-

sonderem Interesse sind natürlich die Karikaturen und die Rollenbilder, weil sie einen lebendigen Begriff zu geben vermögen von der Ausdrucksstärke und Ausdruckseigenart des Mimen Nestroy. Ein vollständiges, nach wissenschaftlichen Kriterien durchgearbeitetes Verzeichnis macht den Wert dieses prächtigen Nestroy-Buches vollkommen. Übrigens soll als nächster Band der unter dem Patronat der Internationalen Nestroy-Gesellschaft erscheinenden Gesamtausgabe ein dreihundert Seiten starker Briefband erscheinen, ehe dann die auf insgesamt vierzehn Bände berechnete historisch-kritische Darbietung der Werke, betreut von Jürgen Hein und Johann Hüttner, Nestroy's Schaffen vorführen soll. (*Verlag Jugend und Volk, Wien 1977.*)