

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 59 (1979)  
**Heft:** 10

**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:** 22.02.2026

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

# *Das Buch*

---

## WÄHLEN UND GEWÄHLT WERDEN

### *Zu Erich Gruners Gesamtschau der Nationalratswahlen 1848—1919*

Noch 1974 konnte Roland Ruffieux auf die paradoxe Situation hinweisen, dass die älteste Demokratie der Welt, in der die Wahlen zu den banalsten und doch wichtigsten Vorgängen des politischen Lebens gehören, besonders rückständig in der statistischen Erschliessung und Verarbeitung ihrer Wahlergebnisse sei. Mit dem Erscheinen von Erich Gruners Monumentalwerk über die Nationalratswahlen 1848—1919 ist nun ein grosser Teil dieses Rückstandes aufgeholt worden. Ein durch zwei weitere Bände mit Anmerkungen, Tabellen, Grafiken und Karten ergänzter Doppelband informiert in umfassender Weise über Wahlrecht, Wahlsystem, Wahlbeteiligung, Wahlverhalten, Wahlthemen und Wahlkämpfe<sup>1</sup>.

Wissenschaftlich verwertbare Wahlstatistiken liegen erst seit 1919 – seit der Einführung der Proporzwahlen – vor. Erich Gruner ging es deshalb zunächst darum, die fehlende Dokumentationsbasis für die Majorzphase von 1848—1919 zusammenzustellen. Die Ständeratswahlen blieben, da sie kantonal unterschiedlich durchgeführt wurden, aus der Untersuchung ausgeklammert. Desgleichen die Nachwahlen in den Nationalrat. Die fehlenden Angaben über die Wahlkämpfe der 1088 ersten und der 235 weiteren Wahlgänge konnten nur durch systematische Presseanalysen gewonnen werden. Was aus dieser Presselektüre

über das gesuchte Zahlenmaterial an Auskünften über die 23 Wahlkampfperioden angefallen ist, hat dem Werk seine Breite und Tiefe verliehen und die Statistiken zu einer politischen Kulturgeschichte ausgeweitet. Während sich der Spezialist vor allem für die statistischen Analysen und systemtheoretischen Überlegungen interessieren wird, wird sich der allgemein historisch interessierte Leser eher an die kostbaren «Nebenprodukte» halten, die mit der deskriptiven Methode vermittelt werden. Historiographie und Politologie – Erich Gruner weiss beide Wissenschaften aufs beste miteinander zu verbinden.

Bei der Lektüre des vorliegenden Werkes stellt sich unvermeidlich die Frage, ob die Bürger während der Jugendjahre der Demokratie die ihnen zugedachte Aufgabe der politischen Anteilnahme besser erfüllt haben, als sie es heute tun. Die früheren Zeiten waren – auch in dieser Beziehung – nicht besser. Die gesamtschweizerische Wahlbeteiligung schwankte zwischen 45 und 63 %. In Einzelfällen ergaben sich freilich weit extremere Werte – im Kanton Bern zum Beispiel 1848 nur 20 % und 1851 dagegen 87 % und in Zürich im gleichen Jahr nur 7,7 %. Die Wahlberechtigten verteilen sich nach Gruner in die drei klassischen Kategorien: Dauerwähler 20 bis 40 %, Gelegenheitswähler 40 bis 60 % und die effektiven Dauernicht-

wähler nur wenige Prozent. Die Mobilisierbarkeit der Gelegenheitswähler hing und hängt von der Konfliktintensität ab. Stand der Wahlausgang, wie das im Majorzsystem häufig der Fall war, im vorneherein fest, wirkte diese Ausgangslage natürlich wenig mobilisierend auf die Wähler. Wer ist der bessere Bürger: der automatische Urnengänger oder der Gelegenheitswähler? Gruner gibt zu bedenken: «Wenn man überhaupt die Beteiligung an einer Wahl mit politischer Reife und erhöhtem staatsbürgertlichem Bewusstsein gleichsetzen will, so darf man diese Attribute gewiss nicht nur der schmalen Schicht der Dauerwähler zugestehen; auch die Gelegenheitswähler besessen, wie ihr zweckorientiertes Verhalten zeigt, ein gewisses politisches Bewusstsein.»

Die seit 1890 meist sinkende Wahlbeteiligung führt Gruner auf zwei Ursachen zurück: erstens auf die zunehmende Zahl von Wahlkreisen mit einer einzigen, dominierenden Partei und zweitens auf die Wahlvereinbarungen zwischen den Konkurrenten. Zwischen Wahlbeteiligung und Dominanz einer einzelnen Partei lässt sich ein direkter Zusammenhang ablesen: bei steigendem Stärkegrad einer dominierenden Partei sinkt die Wahlbeteiligung.

Aus dem reichen Zahlenmaterial sticht eine Rubrik hervor, die zwischen Volljährigen und Wahlberechtigten unterscheidet. 1854 waren in Basel nur 47 %, 1860 in Luzern nur 70 % der volljährige Männer wahlberechtigt, und gesamtschweizerisch liegt das Tief bei 83 % (1848) und das Hoch bei 94 % (1917). Warum die Schwankungen? Warum überhaupt eine Differenz? Den Haupt-

teil der nichtstimmberchtigten Volljährigen bildete die «flottante Bevölkerung». Zugewanderte wurden aus administrativer Unzulänglichkeit oder aus parteipolitischen Motiven nicht in die Stimmrechtsregister eingetragen, oder die Zugewanderten liessen sich nicht eintragen, um auf diese Weise der Steuerpflicht zu entgehen. Gruner ist auch den anderen Ausschlussgründen nachgegangen und stiess auf kantonal unterschiedliche Kriterien: von Steuerschulden, der Armengenössigkeit, der strafrechtlichen Verurteilung, der Bevormundung infolge geistiger oder körperlicher Gebrechlichkeit bis zur Sittenlosigkeit und zum Wirtshausverbot. Auch Gottfried Keller vertrat die Ansicht, wer wirtschaftlich nicht in der Lage sei, eine Familie zu erhalten, dem gebühre kein Wahlrecht. Theoretisch war 1848 der Zensus (das Wahlrecht aufgrund der Vermögenslage) abgeschafft, praktisch lebte er indessen noch längere Zeit weiter. Eine weitere Kolonne zeigt, dass durchschnittlich nur ein Viertel der schweizerischen Wohnbevölkerung wahlberechtigt war. Im Tessin finden wir dagegen eine Wahlberechtigtenquote von bis zu 151 % und in Genf bis zu 120 %. Wie erklärt sich dieses Phänomen? Im Bedarfsfall nahmen Regierungspartei oder Opposition Doppeleintragungen in die Stimmregister vor oder vergrösserten durch kurzfristig mobilisierte «Wahlknechte» ihr Wählerpotential. Im Tessin wurde dieses Vorgehen durch den Umstand erleichtert, dass in kantonalen Angelegenheiten selbst der im Ausland Niedergelassene stimmberchtigt blieb und jeweils in «treni elettorali» eingefahren wurde. Auch im luzernischen Rothenburg

wurden 1857 von liberaler Seite Hunderte von bezahlten Wählern eingeschleust, die sich unter dem Titel von Knechten für ein paar Tage einquartieren liessen und zusammen mit ebenfalls kurzfristig angestellten Eisenbahn- und Strassenarbeitern die ansässige Bevölkerung in die Minderheit versetzten.

Aus dem Kapitel über die Wahlpropaganda und den eigentlichen Wahlakt liessen sich viele pikante Einzelheiten zitieren. Begnügen wir uns mit dem Hinweis auf den regelmässig ausgeschenkten Wahlwein, die empörte Reaktion auf die ersten Wahlplakate um 1860 und darauf, dass es unter den Wählern offenbar auch Analphabeten gab.

Die Stabilität der Majorzphase war natürlich nicht gegeben, sondern gewollt und gemacht. Die freisinnigen Schöpfer des Bundesstaates vertraten die Auffassung, dass ohne feste und dauernde Vorherrschaft ihrer Partei das Fortbestehen der Schweiz nicht garantiert sei. Ein Mittel zur Sicherung dieser Vorherrschaft war die «Wahlkreisgeometrie»: Die Einteilung der Wahlkreise wurde so vorgenommen, dass sie eigene Minderheiten zu einer ausschlaggebenden Mehrheit verband und gegnerische Mehrheiten in bedeutungslose Minderheiten aufsplitterte.

Die Geschichtsschreibung befasst sich vorzüglich mit dem, was sich verwirklicht hat. Es ist deshalb besonders verdienstvoll, dass sich Gruners Analysen der Nationalratswahlen auch eingehend mit den gescheiterten Ansprüchen beschäftigt. Der Verfasser stellt fest, dass zwischen Stärkegrad, Ansprüchen und Erfüllung enge Beziehungen bestehen,

und legt ausführlich die verschiedenen, auch parteispezifisch variierenden Anspruchs- und Erfüllungsarten dar. Die bevorzugten Parteien stellten meistens Ansprüche nur dann auf, wenn Aussicht bestand, sie zu verwirklichen. Der Prozentsatz der erfolgreichen Kandidaturen war darum bei den meisten Parteien und besonders in der letzten Periode sehr hoch. Ein kurzes Kapitel gibt Auskunft über die Wahlchancen der verschiedenen Berufsgruppen.

Wie durchlässig war das Majorzsystem für die nichtfreisinnige Opposition? Wie weit weckte es den Wunsch nach einem Wechsel des Wahlsystems und inwiefern hat das Wahlsystem das Parteiensystem der Schweiz geprägt? Koalitionen unter den Oppositionsparteien, Spaltungen im Regierungslager und freiwillige Anerkennung von Vertretungsansprüchen der oppositionellen und halboppositionellen Gruppierungen antizipierten teilweise schon in der Majorzphase den später im Proporzsystem institutionalisierten Ausgleich. Sind darin Vorformen der Konkordanzdemokratie zu sehen? Als nach der Jahrhundertwende 22 neue Nationalratssitze geschaffen wurden, konnten mit Wahlarrangements Zukunftsgekommene ohne Abtretungen abgefunden werden. Dennoch blieb die systembedingte Benachteiligung. Das Majorzsystem, das die Wahlkreisminderheiten leer ausgehen liess und zum Teil zu recht unrepräsentativen Repräsentationen führte, wurde mehr und mehr in Frage gestellt. Und mit dem Majorzsystem war das gesamte politische System einem zunehmenden Legitimationsdruck ausgesetzt. Vor diesem Hintergrund,

schreibt Erich Gruner, erscheint die Einführung des Proporzwahlsystems als wichtiger und notwendiger Schritt in der weiteren Ausgestaltung des schweizerischen politischen Systems. Das Majorzsystem, in dem die Alternativen Ausgleich oder Untergang hießen, habe aber ein gewaltiges Experimentierfeld gebildet, das die Bahnen des schweizerischen politischen Lebens bis heute zu prägen und bestimmen scheine.

In der abschliessenden Würdigung geht Gruner auf die Frage ein, ob die Wahlen in die Volkskammer bloss die Funktion gehabt habe, die Bevölkerung in das politische System zu integrieren und die angeblich unabhängig handelnde Exekutive zu legitimieren. Der Verfasser betont, dass das Parlament gegenüber dem Bundesrat durchaus nicht so schwach gewesen sei, wie schon gesagt worden ist. Ausser den beiden Paradefällen der ausbleibenden Bestätigungen für die Bundesräte Ochsenbein und Challet-Venel seien die Verzichte auf Wiederwahlen und die häufigen Sprengversuche zu berücksichtigen. Bis in die neunziger Jahre hätten die Nationalratswahlen die Funktion von Plebisziten für oder gegen die bundesrätliche Politik gehabt. Die Wahlen hatten zudem Aktivierungs- und Polarisierungsfunktion, denn sie gaben dem Wähler Gelegenheit, aufgrund von Überzeugungssystemen einen Entscheid zu treffen.

Besonders hervorgehoben seien noch die kurze Pressegeschichte, die dem Forscher viele schwerzugängliche Zahlen über Auflagestärken vermittelt, sowie das 300 Seiten umfassende Kapitel, worin Wahljahr um

Wahljahr die dominierenden Wahlkampfthemen referiert und die einzelnen Wahlkämpfe geschildert werden. Dieser Teil bietet einen in sich geschlossenen Überblick über das politische Geschehen der Jahre 1848 bis 1919 und ist eine wertvolle Ergänzung der gerade in diesen Jahren noch wenig erforschten Schweizergeschichte.

Das unter Mitwirkung von Georges Andrey, der für die französisch verfassten Partien über die Nationalratswahlen in der Romandie und über die Wahldisziplin verantwortlich zeichnet, und von Paul Ehinger und Ernst Frischknecht sowie zahlreicher anderer Mitarbeiter entstandene Werk reiht sich sozusagen folgerichtig ein in eine Reihe vielbenützter und vielgelobter Nachschlagewerke, die wir ebenfalls dem in Bern lehrenden Ordinarius für Sozialgeschichte und Soziologie der schweizerischen Politik verdanken: Mit dem 1966 erschienenen und 1970 ergänzten Werk über die schweizerische Bundesversammlung der Jahre 1848—1968 hat Erich Gruner wichtige Einblicke in die Interessenhintergründe unseres Parlamentes vermittelt und eine hochgeschätzte Dokumentation mit Einzelbiographien sämtlicher eidgenössischer Räte zur Verfügung gestellt. Und 1969 hat Gruner eine inzwischen in erweiterter Fassung neu aufgelegte Geschichte der Parteien in der Schweiz publiziert<sup>2</sup>.

Die Parlamentarier – Die Parteien – Die Volkswahlen: diese Trilogie wird von bleibendem Wert sein. Man ist geneigt, von einem Lebenswerk<sup>3</sup> zu sprechen und lässt diese Formulierung nur fallen, weil zu hoffen ist, dass sich Erich Gruner weiterhin dieser

längst nicht vollständig erschlossenen Forschungsdomäne annehmen wird, zumal er selbst in seinem jüngsten Werk laufend auf ungeklärte Fragen angrenzender Teilgebiete hinweist.

Die im gleichen Verlag jüngst erschienene Arbeit von Jürg Düblin über die politische Praxis der eidgenössischen Räte in den ersten zwei Legislaturperioden (1848—1854) verweist in einem interessanten Exkurs über die sogenannte «Bulletinfrage» auf einen Bereich, der ebenfalls noch der Erschliessung bedarf<sup>4</sup>. 1848 verzichteten die eidgenössischen Räte, vor allem aus Kostengründen, auf die Anfertigung von Verhandlungsprotokollen. Den Widerspruch, der 1974 Roland Ruffieux im Zusammenhang mit den Wahlstatistiken aufgefallen ist, hatte 1849 ein Genfer Nationalrat auch in der Bulletinfrage bemerkt: Die Schweiz als älteste und (damals) fast einzige echte Republik verzichte auf eine ausführliche Dokumentation des Verhandlungsverlaufes, während die übrigen europäischen

Parlamente Ratsprotokolle führten. Erst 1891 gelang es den Befürwortern, die Herausgabe eines offiziellen Bulletins der Verhandlungen der eidgenössischen Räte durchzusetzen. Geblieben ist aber eine störende Dokumentationslücke zwischen 1848 und 1891. Es wäre eines der nützlicheren Unternehmen, wenn diese Lücke mit Hilfe der verschiedenen Presseberichterstattungen endlich geschlossen würde.

Georg Kreis

<sup>1</sup> Erich Gruner: Die Wahlen in den schweizerischen Nationalrat 1848. Francke Verlag Bern, 1978. Fr. 380.—.

<sup>2</sup> Erich Gruner: Die Parteien in der Schweiz. Zweite, neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Francke Verlag Bern, 1977. 351 S. Fr. 34.—. — <sup>3</sup> Aus Gruners reichem Werk sind hier noch zwei weitere Standardwerke zu nennen: Die Geschichte der Arbeiter in der Schweiz im 19. Jahrhundert und die bekannte Staatsbürgerkunde, beide 1968 erschienen. — <sup>4</sup> Jürg Düblin: Die Anfänge der Schweizerischen Bundesversammlung. Francke Verlag Bern, 1978. 209 S. Fr. 36.—.

## MUTMASSUNGEN ÜBER THOMAS BERNHARD

In *Midland in Stilfs* sagt Thomas Bernhard von einer seiner Figuren, was eigentlich auf viele zutrifft, die in seinen Romanen, Erzählungen und Bühnenstücken eine zentrale Rolle spielen: «Über Schriftsteller spricht er mit Geisteskälte. Über Kunst mit Verachtung. Über Philosophie mit Spott. Die Wissenschaft hasse er wie die Kirche. Das Volk sei auch heute nichts als nur maulender Schwachsinn.» Das war 1969. Aber diese in ihrer Art unverkennbare Stelle ist

durch seither erschienene Werke Bernhards nicht widerlegt oder relativiert, sondern nachhaltig bestätigt worden. Sie umschreibt zum Beispiel genau, wie sich auch der *Weltverbesserer* im gleichnamigen neuen Stück in langen Monologen über Wissenschaft und Menschen auslässt. Ob wir weit zurückgreifen, auf den Maler Strauch in *Frost*, auf Konrad in *Das Kalkwerk*, auf Roithamer in *Korrektur*, oder ob wir uns auf die jüngsten Veröffentlichungen Thomas

Bernhards beschränken, immer äussern sich die Protagonisten im gleichen Sinn. Angesichts der pausenlosen Produktion des Autors wird die Wiederholung des pauschalen Bannfluchs nachgerade zum Problem. Die Formelhaftigkeit der Verneinung vermindert ihr Gewicht. Wir haben es nicht mit einer einmaligen, aus den gegebenen Umständen begründeten Aussage zu tun, sondern mit einem Bombardement, einer Kanonade gegen alles. Die vernichtende Rede gegen Kunstbetrieb, Wissenschaft, Gesellschaft und Kirche ist zum Topos geworden. Einen kritischen Leser, der von Bernhards dichterischer Einbildungskraft durchaus fasziniert sein mag, muss das auf die Dauer verunsichern. Wenn ich allein die allerletzten Erscheinungsdaten nenne, wird sichtbar, wie sehr dieser Leser unter Beschuss steht. 1978 erscheint die Komödie *Immanuel Kant*, die davon handelt, wie der Philosoph aus Königsberg mitten im 20. Jahrhundert auf einem Luxusdampfer nach den USA fährt, um die Vernunft dorthin zu bringen<sup>1</sup>. Im gleichen Jahr legt Bernhard den eindrucksvollen dritten Teil seines autobiographischen Berichts *Der Atem* vor<sup>2</sup>. Darin finden sich – wie schon in den zwei vorausgegangenen Teilen – Aufschlüsse über mögliche Ursachen seiner Verstörung. Ebenfalls noch im gleichen Jahr die Erzählung *Ja*, in der am Schluss eine Frau, daraufhin befragt, lachend bestätigt, dass sie sich selbst eines Tages umbringen werde<sup>3</sup>. Die Anekdotensammlung *Der Stimmenimitator* hat das gleiche Erscheinungsjahr<sup>4</sup>. Und jetzt also, im Frühjahr 1979, ein neues Theaterstück mit dem Titel *Der Weltverbesserer*: fünf

Bücher in knappen zwei Jahren<sup>5</sup>. Es kann sein, dass die eine oder andere dieser Arbeiten auf frühere Studien zurückgeht. Möglicherweise ist auch Zufall im Spiel, dass alle die genannten Titel in so kurzem Zeitraum hintereinander unsere Aufmerksamkeit beanspruchen. Aber die Situation, in die sie den Leser versetzen, wird davon ja nicht berührt. Die Wiederholung oder die Variation nahezu identischer Aussagen haben zur Folge, dass er sich zu langweilen beginnt.

Es gibt in der aktuellen deutschen Literatur übrigens kaum einen Fall, in welchem sich so wie in diesem die ansprechbaren und die überhaupt nicht ansprechbaren Leser scheiden. Die einen lehnen die monomanischen Einübungen des Untergangs, die ihnen da zugemutet werden, empört und rundweg ab und meiden sie folgerichtig. Einige wiederum preisen ihre Unbedingtheit und Konsequenz, die ihnen mit Recht unvergleichlich scheinen. Aber wahrscheinlich ist weder die eine noch die andere Haltung dem Bernhardschen Werk wirklich angemessen. Wahrscheinlich ist in diesem einzigartigen Fall Bewunderung nie ohne Ärger möglich, Ablehnung nicht ohne Faszination, wenn man auch nur den Versuch macht, auf den «düsteren Poeten» aus Österreich einzugehen. Die Anhänger und Bewunderer Thomas Bernhards, sagt *Marcel Reich-Ranicki*, sind janusköpfige Wesen mit einem Zug ins Masochistische: «So stellen sie ungeniert fest, die Lektüre seiner Bücher sei eine Tortur. Doch nichts liegt ihnen ferner, als auf diese Tortur etwa zu verzichten oder sich von ihrem Urheber abzuwenden. Im Gegenteil: Sie geniessen, worin sie leiden<sup>6</sup>.» Das ist

genau beobachtet; aber es kommt etwas hinzu, das die Problematik nach einer anderen Seite hin erweitert. Thomas Bernhards Rundschläge gegen Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Gesellschaft wirken ansteckend und haben den verführerischen Zug einer gemeinschaftsbildenden Geheimsprache. Es gibt nicht wenige jüngere Autoren, auf deren Schreibart die Sprachmethode Bernhards nachhaltig abgefärbt hat, und eigentlich kann man sich nur wundern, dass der «Unterganghofer» (Friedrich Torberg) nicht ausgiebiger auch schon parodiert worden ist. In literarischer Runde jedenfalls lässt sich gesprächsweise mühelos «bernharden», und das eben – scheint mir – ist für die Rezeption des Dichters nicht ungefährlich. Schon 1970 gab ein Kritiker zu bedenken, der alles gleichmachende Bannfluch, den Thomas Bernhards Figuren gegen die entsetzlichen Zustände der Welt schleudern, entwerte die Substanz des Angriffs. Ausserdem sei damit den «qualitätsbewussten Nörglern» und den empfindsamen Ästheten Solidarität angeboten, «die ihre gesellschaftliche Isolation derart verinnerlicht haben, dass sie daraus einen Genuss ziehen». Das ist zwar reichlich klischeehaft formuliert mit Vokabular von der marxistischen Stange. Aber es trifft insofern nicht daneben, als tatsächlich ein konservativer Griesgram, der ohnehin der Meinung ist, es gehe mit allem hoffnungslos bergab, in diesem Dichter am Ende einen Bundesgenossen erkennen könnte.

Aber sehen wir doch zuerst genauer nach, was denn bei Bernhard jedesmal die Tiraden des Ekels auslöst. Wenn sie sich wiederholen, so

könnte das immerhin damit zusammenhängen, dass sich auch die Realitäten, gegen die sie sich richten, in pausenlosen Variationen wiederholen. Vielleicht handelt es sich um eine Wirklichkeit von der Art der Lernäischen Schlange; wie manchen ihrer Köpfe der streitbare Herkules am Ortler auch heruntersäbelt, es wachsen stets wieder neue nach.

Im Januar war im Fernsehen die Aufzeichnung einer Uraufführung zu sehen, die im September 1976 in Stuttgart stattgefunden hat. Vielleicht wird das Stück, dem sie galt, kaum je wieder gespielt werden, und dies nicht, weil es durchgefallen wäre, sondern weil es als Hommage für einen Schauspieler geschrieben und von diesem selbst gespielt worden ist. Ich meine *Minetti – Porträt des Künstlers als alter Mann*. In einer Auflage von nur tausend Exemplaren ist – mit Bildern von der Uraufführung – eine bibliophile Ausgabe davon erschienen<sup>7</sup>. Es ist ein Schlüsseltext zum Werk von Thomas Bernhard, und der Künstler, dem zu Ehren es geschrieben wurde, ist ja wohl entschieden von der Verdammung des Kunstbetriebs ausgenommen, die Bernhards Figuren so oft auszusprechen genötigt sind. Er steht im Gegenteil als Beispiel für das, was Bernhard ebenso leidenschaftlich verteidigt, wie er anderseits verdammt. Nicht Minetti allein, sondern gewissermassen die Kunst an sich (oder das «einzige Wahre», wie der Maler Strauch in *Frost* seine Poesie nennt) ist darin ausdrücklich vom Bannfluch ausgenommen. Dargestellt wird sie am Beispiel des greisen Schauspielers in seiner tristen Existenz. Mit letzter Kraft hält er an der Hoffnung fest, noch ein einziges Mal

den König Lear spielen zu können. Der Theaterdirektor von Flensburg, sagt er, hat ihn zu einer Besprechung bestellt. Da steht der alte Mime nun in der Hotelhalle, ein komischer Alter, wie der Hoteldiener geringschätzig meldet, ein lächerlicher Schwadroneur, dem mehrmals das Unterhosenband aufgeht, wie die schmuckbehangene Dame auf dem Sofa amüsiert feststellt. Aber keine Störung, keine Durchkreuzung vermag ihn zu beugen, den Lear wird er noch einmal spielen, ein einziges Mal noch in der Maske, die Ensor für ihn gemacht hat. Man nimmt ihn nicht ernst. Verständnislosigkeit und banaler Silvesterklamauk umgeben ihn. Der Theaterdirektor aus Flensburg lässt auf sich warten, und am Schluss steht fest, dass er überhaupt nicht kommen wird. Der Künstler als alter Mann: das bedeutet, dass man nichts mehr von ihm wissen will. Zwar ist er noch immer vom Feuer der Begeisterung erfüllt und spricht zu den zufällig in der Hotelhalle anwesenden Menschen; aber sie verstehen ihn nicht. Die Dame, der Portier und der Hoteldiener bilden ein niederschmetterndes Publikum. Für sie ist er nichts weiter als ein komischer Kauz, ein Spinner vielleicht. Ihn jedoch kümmert das nicht, weil er von der einzigen Wichtigkeit seiner Sache ganz durchdrungen ist. Die stumpfe, seiner nicht achtende Welt ist im übrigen noch durch weitere Figuren vertreten. Aus dem Lift strömen Masken und schwärmen ausgelassen durch die Hotelhalle, dann wieder kommen sie von draussen und drängen kichernd, schreiend und singend zum Lift, weil sie wieder nach oben wollen. Wenn Minetti meint, der Schauspieldirektor

aus Flensburg stehe in der Tür, ist es nur ein Liliputaner im Matrosenanzug. Das gibt es eben auch, wie es die ausgefallensten und sinnlosesten Erscheinungen eben gibt, lauter Störenfriede, zusätzliche Durchkreuzungen des einzigen Gedankens, an dem der alte Künstler festhält.

Das Stück *Minetti*, ein Endspiel, hat Modellcharakter. Es beschreibt eine Grundsituation, die in Bernhards Prosa und Dramatik in den verschiedensten Ausprägungen anzutreffen ist. Der Künstler und Wissenschaftler, der sich der Menge verweigert, weil sie ihn nicht als das zu sehen vermag, was er ist: die Figur erklärt die Bannflüche gegen alles. Einsamkeit und die Unmöglichkeit, den einzigen und alles andere ins Nichts verbannenden Gedanken wirklich mitzuteilen, sind charakteristische Merkmale Bernhardsscher Figuren.

In einem gewissen Widerspruch dazu steht, was in dem Anekdotenband *Der Stimmenimitator* gesammelt ist. Nach Themen und Motiven ist die Sammlung vielgestaltig und enthält ganz verschiedenartiges Material. Da gibt es Mordgeschichten, Wahnsinnstaten, merkwürdige Entschlüsse wie zum Beispiel die der beiden Bürgermeister von Venedig und Pisa, die den Campanile und den schiefen Turm heimlich austauschen wollen, um die Touristen zu äffen. Auf einen Nenner zu bringen sind diese Kürzestgeschichten nicht, es sei denn, man nehme sie als «Vermischte Nachrichten», wie sie täglich in der Zeitung zu finden sind. Was sie am Ende dennoch als zusammengehörig erscheinen lässt, ist vielleicht ihre Form. Oft haben sie keinen Boden, enden offen und entlassen ihren Leser ratlos. Zu-

gleich aber sind sie syntaktisch durchgestaltet, in strenger Hypotaxe gegliedert, so dass man beim Lesen allein durch die syntaktischen Anordnungen voller Erwartung ist. Alles drängt da, aus formalen Gründen, zur Auflösung. Die Ausgangslage, die Nebenbedingungen, die ersten Schritte und Entschlüsse der eingeführten Personen und die Reaktionen der Betroffenen sind in einer Weise sprachlich arrangiert und zueinander in logische Beziehung gesetzt, die eine ausserordentliche Lösung unausweichlich erwarten lässt. Aber eben diese bleibt aus. Die Bernhardsche Anekdote endet offen.

Da reist, zum Beispiel, ein Salzburger Ehepaar nach Zell am See. Dort ist ihm durch Prospekt ein Wirtshaus empfohlen. Aber wenn die Eheleute den Gasthof beziehen, erweist sich alles als Täuschung. Die als freundlich beschriebenen Zimmer sind finster, und es kommt ihnen gar vor, als stehe in jedem dieser Zimmer ein Sarg auf dem Boden, auf dem erst noch ihr Name steht. Oder es wird von einem Tiroler Schriftsetzer erzählt, der mit einem Maurerhammer ein Kind erschlagen hat. Als Grund für seine Tat gibt der bärenstarke Mann vor Gericht an, er habe vor dem Kind Angst gehabt. Ein drittes Beispiel: Kremser Feuerwehrleute stehen vor dem Richter, weil sie ihr aufgespanntes Sprungtuch ausgerechnet in dem Moment zurückgezogen haben und davongelaufen sind, in dem der Selbstmörder im vierten Stock nach mehrstündigem Zögern tatsächlich springt. Der jüngste und stärkste Feuerwehrmann gibt an, aus einem urplötzlichen Zwang gehandelt zu haben. Die Feuerwehr von Krems

wird freigesprochen. Man könnte sagen, es seien Geschichten ohne Sinn, Begebenheiten, die kurios anmuten und nicht zu erklären sind. Geschichten ohne Boden, dennoch aber solche, die auf eine seltsame Weise einen und denselben Tatbestand herausstellen. Es geht um das, was Bernhard einmal «*die phantastische Geometrie der Zerwürfnisse*» nennt, die Unausweichlichkeit von Zuständen auch, die insgesamt eine Welt aus den Fugen kennzeichnen. Dieser Welt setzt er seine Form entgegen, die Anekdotenform, die seit Heinrich von Kleist kaum einer so knapp und sicher gemeistert hat.

Das Theaterstück *Der Weltverbesserer* wendet sich erneut gegen den Wissenschafts- und Kunstbetrieb. Seine Hauptfigur, ein monologisierender Philosoph, hat einen Traktat zur Verbesserung der Welt geschrieben. Die Stadt Frankfurt hat ihm dafür eine Medaille verliehen, Rektor und Dekan der Universität suchen ihn zuhause auf, um ihm die Urkunde des Ehrendoktors zu überreichen, die er wegen Unpässlichkeit nicht persönlich entgegennehmen konnte. Auch in diesem Stück nun häufen sich die pauschalen Urteile, die an die zu Beginn zitierte Stelle aus *Midland in Stilfs* erinnern. Der Weltverbesserer sagt geradeheraus, die Welt verdiene seinen Traktat nicht, und ferner: «*Mein Kopf erstickt in dieser Eintönigkeit.*» Über den Kanzler, der ihm zur Gratulation Rosen geschickt hat, sagt er: «*Ein Kanzler hat noch nie ein wahres Wort gesagt / Die Geschichte verdaut alle diese Leute / Die grössten Ungeheuer / die grössten Scheusslichkeiten / hat die Geschichte schon verdaut / Die Geschichte hat einen*

*guten Magen.*» Überdruss und Ekel über alles, was ihm an Anerkennung und Echo widerfährt, konzentrieren sich in diesen Sätzen. Am liebsten möchte der Weltverbesserer seinen Urlaub in Grönland nur in Gesellschaft von Seehunden verbringen, auf jeden Fall «*menschenlos*». Dann wieder sagt er: «*Es ist widerwärtig / sich produzieren zu müssen / Aber wir brauchen das Echo / sonst verhungern wir.*» Wenn der Leser Thomas Bernhards gleichzeitig fasziniert ist und sich ärgert, so entspricht dem genau die Erfahrung dessen, der sich produziert. Eigentlich ist es ihm widerwärtig; aber Anerkennung und Echo sind ihm lebenswichtig, und darum führt er vor, was er so gut kann. Auch im *Weltverbesserer* gibt es übrigens jene Aussagen, die in allen Stücken und Erzählungen Bernhards wie absolute Verdikte über Ort und Landschaften stehen. Die Schweiz, zum Beispiel, ist ihm «*widerwärtig*», und an anderer Stelle sagt er mit Nachdruck: «*In Trier ist die Intelligenz nicht zuhause.*» Der Satz gehört in die lange Reihe der Bernhardschen Ausfälle gegen Ortschaften: «*Morgen Augsburg*», in *Die Macht der Gewohnheit* als eine bedrohliche, noch viel schlimmere Zukunft gebraucht, oder die Invektiven gegen Salzburg in *Die Ursache*, im *Weltverbesserer* gegen die Schweiz und besonders gegen Interlaken wären da etwa zu nennen. In *Minetti* ist es das unschuldige Dinkelsbühl, wo sich der Künstler versteckt und Gemüse pflanzt, das Bernhards Hohn zu ertragen hat. All diese Örtlichkeiten aber sind Symbole für die hoffnungslose Isolation des Geistigen. Denn nicht nur in Trier ist die Intelligenz

nicht zuhause: Sie ist es nirgends auf der Welt.

Haben diejenigen recht, die befürchten, Bernhards Ernsthaftigkeit könnte in einem pauschalen Abgesang enden, der nichts hinterlässt als ein schwarzes Loch? Wie sieht das denn aus, was sich da auflehnt gegen Trier und Augsburg, Dinkelsbühl, Salzburg oder Interlaken? Sowohl der Weltverbesserer als auch Minetti, der Künstler als alter Mann, werden von einer Kraft angetrieben, die ihnen erst den Mut zur Auflehnung und zur Verachtung des Treibens rund um sie herum gibt. Bei Minetti ist es die Schauspielkunst, von der er zudem sagt, sie sei «*hinterhältig*». Meint er damit die Ambivalenz, die zwei Seiten des Schauspielerischen, das aus trickreichen Kunststücklein oder aber aus ursprünglicher und ergriffener Aussage bestehen kann? Der alte Schauspieler sagt von sich, zuerst habe er mit ganz einfachen Tricks angefangen, wie man Menschen verschwinden lässt. Er sei nichts als ein Zauberkünstler gewesen, – genau so also, wie der Maler Strauch in *Frost*. Dann aber sei seine Karriere plötzlich zu Ende gegangen wegen einer Entzündung am Handgelenk, die ihm seine Taschenspielerei nicht mehr gestattet habe. Und dann sagt er:

*«Da erinnerte ich mich  
meiner ursprünglichen Begabung  
und ich wurde Schauspieler  
ein absoluter Diener  
der dramatischen Literatur  
Ich habe die Zauberkunststücke  
aufgegeben  
für die dramatische Kunst mein Kind  
für die dramatische Literatur  
Shakespeare Strindberg verstehst du.»*

Und kurz darauf noch einmal:

*«Du wartest auf deinen Liebhaber  
ich warte auf den Schauspieldirektor  
Ich habe mit dem Schauspieldirektor  
von Flensburg  
hier eine Verabredung  
Er hat mich eingeladen  
in Flensburg den Lear zu spielen  
Du weisst nicht was das heisst  
Lear Shakespeare mein Kind.»*

Die pauschalen Ausfälle der Figuren Bernhards sind Ausfälle gegen eine Welt, die sich wie der Hoteldiener und das Mädchen, wie die Dame und der Liliputaner im Matrosenzug nicht mehr bewusst ist, worum es geht in Kunst und Wissenschaft. Dieses «Du weisst nicht, was das heisst», ist charakteristisch. Bernhards Erzählerfiguren und seine Hauptakteure in den Stücken sind clowneske Kämpfer für allerhöchste Geistesakte». So muss man Minetti sehen, so auch den Weltverbesserer und genau so alle andern, die im Werk Thomas Bernhards in abgeschirmten Zimmern, in Zellen und Türmen an ihrer Arbeit sind oder die in einer Hotelhalle auf den Schauspieldirektor von Flensburg warten. Sie suchen tatsächlich nach einer verlorenen Harmonie, nach einer Darstellung der Welt, die stimmt.

Aber im *Stimmenimitator* gibt es eine Anekdote mit dem Titel «Empfindung», die geeignet ist, diese Deutung wieder in Frage zu stellen. Es wird darin von einem Zuschauer erzählt, der einen Theaterautor vor Gericht zieht, weil er sich durch dessen Werk verunglimpt fühlt. Der Theaterschriftsteller sagt im Verlauf der Verhandlungen, er habe nur darum so grossen Erfolg gehabt, weil er im

Gegensatz zu seinen erfolglosen Kollegen ehrlich genug sei, seine Komödien immer als Tragödien, seine Tragödien aber als Komödien auszugeben. Und der Erzähler stellt fest, inzwischen sei der Mann so berühmt geworden, «dass er sich alles leisten konnte». Natürlich spricht ihn das Gericht frei von der Schuld der Verunglimpfung eines Zuschauers. Die Anekdote schliesst mit der Bemerkung des Freigesprochenen: «Der Gerichtsvorsitzende habe ihn deshalb freigesprochen nach der Verhandlung, weil er, der Gerichtsvorsitzende, das Theater und alles, das mit dem Theater zusammenhängt, wie nichts auf der Welt hasse, was er, der Theaterschriftsteller, gut verstehen könne, denn es sei seine eigene Empfindung.» Ein Rundschlag also wie alle andern zuvor, ungedeckt und leerläufig. Hat am Ende auch Thomas Bernhard jenen Grad von Berühmtheit erreicht, der ihm einfach alles erlaubt?

\*

Die Uraufführung des neusten Stücks von Bernhard, «*Vor dem Ruhestand*», mit dessen Inszenierung sich *Claus Peymann* von Stuttgart verabschiedet hat, eine Auftragsarbeit, hat unterschiedliche Aufnahme bei Kritik und Publikum gefunden<sup>8</sup>. Eines jedoch ist den Reaktionen, die mir zu Gesicht kamen, gemeinsam. Es lässt sich auf den Satz reduzieren, den ich bei dem Theaterkritiker *Dietmar N. Schmidt* (im «Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt») gefunden habe: «Aber auch Bosheit, wie berechtigt sie sein mag, schleift sich ab.» *Günther Schloz* stellt fest: «Die Uraufführung des Auftragsstücks ,Vor dem Ruhe-

stand‘ – der Autor nennt es ‚eine Komödie von deutscher Seele‘ – verlief penetrant unerregend.» Und am Schluss seiner Besprechung in der «Deutschen Zeitung» schreibt Schloz: «Eine Komödie von deutscher Seele? Nicht doch. Nur ein weit ausholender, wortmeiernder Rundschlag gegen Nazimonster, unter dem sich jeder wegducken kann. Das wirkliche Problem der Unverbesserlichen unter uns konnte Bernhard mit seiner Farce nicht bedrängend machen. Er drängte es in seiner ritualisierenden Manier vielmehr in eine gemeindeutsche, in eine menschliche Totalkatastrophe ab, die alles eitel, alles lächerlich, alles verstört, alles heillos erscheinen lässt. Wer aber die ganze Welt als unverbesserlich darstellt, nimmt auch monströsen Typen wie Höller und allen verrotteten ‚deutschen Seelen‘ ihren Schrecken. Zum Erweis: das Publikum reagiert mit fast heiterer Gelassenheit. Die Provokation wurde willig konsumiert.»

Selbst wer hinter der Nazi-Farce «eine Partie des Dichters mit sich selbst» sieht, wie das *Benjamin Henrichs* in seiner ausführlichen Besprechung in der «Zeit» tut, wer also in Bernhards Attacken auch da, wo sie

auf äussere Vorgänge wie den Rücktritt des Ministerpräsidenten Filbinger gemünzt sind, «ein Kapitel vertrackter Autobiographie» erkennt, zitiert bezeichnenderweise auch, was in Thomas Bernhards «Vor dem Ruhestand» eine der Schwestern über die andere sagt: «*Deine Leserbriefe übertreiben immer / weil du so viele schreibst / nimmt sie kein Mensch mehr ernst.*»

Anton Krättli

<sup>1</sup> Thomas Bernhard, Immanuel Kant, Komödie. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main. – <sup>2</sup> Thomas Bernhard, Der Atem, eine Entscheidung. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1978. – <sup>3</sup> Thomas Bernhard, Ja, Erzählung. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978. – <sup>4</sup> Thomas Bernhard, Der Stimmenimitator. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978. – <sup>5</sup> Thomas Bernhard, Der Weltverbesserer. Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979. – <sup>6</sup> Marcel Reich-Ranicki, Entgegnung, Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1979. – <sup>7</sup> Thomas Bernhard, Minetti, ein Porträt des Künstlers als alter Mann, mit sechzehn Fotos von Digne Meller Marcovicz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977. – <sup>8</sup> Thomas Bernhard, Vor dem Ruhestand, Eine Komödie von deutscher Seele, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979.

## PLÄDOYER UM NACHSICHT FÜR DEN MENSCHEN

*Zu Joseph Breitbach, «Das blaue Bidet oder Das eigentliche Leben»*

1973 veröffentlichte Joseph Breitbach den Erzählband «Die Rabenschlacht und andere Erzählungen». Das Buch enthält neben den in den zwanziger Jahren bereits veröffentlichten Geschichten zwei Erzählungen,

die im Anhang als «Kapitel aus dem noch unveröffentlichten Roman „Frau Berta“» bezeichnet werden. Die beiden zwar sehr kurzen, packenden Texte lassen darauf schliessen, dass dieser Roman «Frau Berta» nicht in den ge-

hobenen Gesellschaftskreisen spielen werde, in deren Schilderung der Autor in seinem «*Bericht über Bruno*» ein wenig geschwiegelt hatte, was diesen Roman gelegentlich an den Rand des gepflegten Kitsches brachte. Wie es um den Roman «*Frau Berta*» weiter steht, hat Breitbach, der mit Bemerkungen zu seiner Person und zu seinem Schaffen zurückhaltend ist, bisher nicht verraten; dafür erschien zu seinem 75. Geburtstag ein ganz anderer Roman von ihm: «*Das blaue Bidet oder Das eigentliche Leben*»<sup>1</sup>.

Liessen die beiden Texte aus der «*Rabenschlacht*» in «*Frau Berta*» ein dichtes erzählerisches Gewebe mit wenigen oder keinen kommentierenden Stellen erwarten (was freilich auch an der in dem Fall irrtümliche Erwartungen weckenden Auswahl des Autors liegen könnte), so ist «*Das blaue Bidet*» dagegen unverhohlen ein weltanschaulich-politischer Roman, in dem die Handlung fast nur dient als Aufhänger und Illustration der Meinungen, die der Autor seinen Figuren in den Mund legt, in erster Linie den beiden Hauptfiguren, dem alternden, kapitalistischen Fabrikanten Barbe und seinem zeitweiligen Fahrer und Reisebegleiter, dem kommunistischen Studenten Ferdinand Melis.

Das Buch beginnt mit dem Entschluss des gerade sechzigjährigen Witwers Barbe, sein Haus und sein ganzes Geschäft zu verkaufen, um sich den Zwängen seiner Stellung als Alleininhaber und Leiter einer sehr renommierten Knopffabrik zu entziehen. Er will abreisen, irgendwo in den Süden, um sich den Traum von einem ganz freien, «eigentlichen» Leben zu erfüllen: «*Fröhlich wie die Fröhlichen, die er neidvoll beobachtete, meistens*

*am Hafen –, so sah er sich, froh wie die Zeitungsjungen, die Gepäckträger und wie die Docker.*» Mit der Klimscheevorstellung des Reichen vom Glück des Armen zieht Barbe also aus. Melis lässt sich von Barbe anheuern, um einmal einen Kapitalisten aus der Nähe kennenzulernen und dann ein Buch, «*Beobachtungen an einem Kapitalisten*», schreiben zu können.

Beider Absichten erweisen sich als verfehlte Illusionen. Melis wird nicht zum Verfasser einer den kapitalistischen Menschen entlarvenden Propagandaschrift, sondern zum Ich-Erzähler des Romans «*Das blaue Bidet*», der durch Barbe «*Skepsis gegen die allzu schnellen, fertigen Urteile über alles und jedes*», die er in seiner marxistisch-kommunistischen Umgebung hört, gelernt hat; und Barbe gewinnt kein freies Leben, dazu ist er viel zu wenig bedürfnislos; aber sein Glück findet er, allerdings nicht in Freiheit, sondern in Hörigkeit gegenüber einer jungen, schönen Tunesierin, die ihn schliesslich aus irrtümlicher Eifersucht ersticht.

Viel Raum gibt Breitbach seinem Barbe für Argumente gegen den Kommunismus und für das nach ihm relativ bessere bei uns herrschende System; zudem wird ja auch im Laufe des Romans ein überzeugter junger Kommunist zur Skepsis geführt. Man kann aus dem Roman eine negative Auseinandersetzung mit dem Kommunismus herauslesen. Dass es sich hier – wie in der Komödie «*Genosse Veygond*» und in einigen frühen Erzählungen – um den Kommunismus handelt, erscheint mir bei Breitbach freilich eher biographisch als von der Sache her bedingt. (Der 1903 geborene Breitbach war in seinen jungen Jahren zehn Jahre lang

KP-Mitglied.) Seine Auseinandersetzung mit dem Marxismus-Kommunismus ist weniger gründlich als grundsätzlich. Der Kommunismus verkörpert für ihn etwas, wofür sich Beispiele auch ausserhalb des Kommunismus finden liessen, vielleicht weniger offenkundige: eine totalitäre, absolute Ethik.

Für Breitbach ist der Mensch ein Wesen, das von der Ethik – welcher Art auch immer – abweicht, ein Wesen, das nicht gut, d. h. einer allgemeinen Ethik konform, sein kann. Von der «*Täuschung, der Mensch sei eher gut als schlecht*», ist im «*Blauen Bidet*» die Rede; Ähnliches steht auch im «*Bericht über Bruno*». Schon die Wandlung der Susanne Dasseldorf, in Breitbachs frühem Roman, besteht in einem Abweichen Susannes vom Ethos der deutschen Frau aus gehobenem Hause, die sich die Verbindung mit einem amerikanischen Besatzer versagen sollte. Ferdinand Melis' strenges ethisches Weltbild wird durch seine Erfahrungen mit Barbe erschüttert. Aber auch Barbe ist ein Abweicher: von seinem Ethos der Freiheit; nicht nur, indem er, vom lange genossenen Wohlstand verdorben, an zuviele Bedürfnisse gekettet bleibt; sein Glück findet er ja schliesslich gar nicht in völliger individualer Ungebundenheit, sondern – in ironischer Verkehrung – in deren Gegenteil.

Breitbach zeichnet Barbe allerdings vor allen andern Figuren dadurch aus, dass er ihn solche Abweichungen *a priori* einräumen lässt. Damit verleiht er Barbe eine Haltung ironischer Überlegenheit gegenüber den Menschen (Barbe selber inbegriffen), die im Zwiespalt zwischen ihrer Ethik und ihrem Wesen hilflos eingeklemmt er-

scheinen, eine Haltung, mit der Breitbach selbst seine Figuren, die er in diesem Zwiespalt zeigt, schildert: Barbe – zumindest teilweise – ein *alter ego* des Autors. Auch äussert Barbe Meinungen, die Joseph Breitbach an anderm Ort unmittelbar selber geäussert hat. Die Ironie Barbes gegenüber sich und andern entspricht der Ironie des Autors gegenüber seinen Figuren und ist zugleich eine Selbstironie Breitbachs.

Diese Ironie zeigt sich im Roman an vielen Stellen. Es beginnt schon mit dem Doppeltitel «*Das blaue Bidet / Das eigentliche Leben*»; zwei Dinge von sehr unterschiedlichem moralischem Gewicht! Das Bidet von hellblauer Farbe, das hier zu Titelehrnen gelangt, ist ein Reiseutensil des Sauberkeitsfanatikers – man könnte fast sagen: des bidetsüchtigen – Barbe, das sich dieser mit einiger Mühe von einem Fachmann extra hat verfertigen lassen. Eine Schrulle also im Titel – gleichgesetzt mit der Rede vom «*eigentlichen Leben*».

Die Frage nach der Möglichkeit eines «eigentlichen Lebens» wird im Roman, durch Barbes Auszug, gestellt; jedoch nicht beantwortet. Denn das eigentliche Leben, von dem er träumt, findet Barbe zwar nicht, eher das Gegenteil; doch in diesem findet er dann das Glück, das er freilich mit dem Tod bezahlt. Gibt es das «eigentliche Leben» gar nicht? Oder sind die Kriterien für solche Eigentlichkeit derart individuell, dass sich nichts Verbindliches darüber sagen lässt? Breitbach lässt beide Möglichkeiten offen. Beide versetzen jedenfalls jede absolute Ethik, die es ja auf ein «eigentliches Leben» abgesehen hat, ins Unrecht.

In einem Essay aus dem Jahre 1978

schreibt Breitbach von seinem «*Respekt vor dem, was ist und vor dem Geschehenen, der meine Feder immer vor der Verwechslung mit dem Wünschenswerten behütet hat, vor dem, was sein sollte, aber eben nicht ist*»<sup>2</sup>. (Der Satz, in dieser Beziehung untypisch für den exakten Stilisten Breitbach, ist nicht ganz einwandfrei: was könnte mit dem Wünschenswerten verwechselt werden? Gewiss nicht die Feder...) Was nach Breitbach «*sein sollte, aber eben nicht ist*», das wäre offenbar: dass der Mensch gut ist, seiner Ethik ganz folgt. Die Erkenntnis, dass dem nicht so ist, stellt den Anlass nicht nur des letzten Romans, sondern des ganzen Oeuvres dieses Autors dar. Das zeugt von tiefer Betroffenheit ob dieser Erkenntnis, von gründlicher Enttäuschung; die reicht tiefer als der

von Breitbach gelegentlich in seiner Lust bei der Entlarvung eines Gutsein-Wollenden oder eines erfolgreichen Skrupellosen hervorgekehrte Zynismus. Selbst an ihren zynischen Stellen sind die Werke Breitbachs Plädoyer eines von der Erkenntnis der Abwesenheit des «Wünschenswerten» im Grunde Erschütterten; und da es in Breitbachs Welt nur den Menschen gibt, an dem der Mensch gemessen werden könnte, plädieren sie nicht auf Verurteilung, sondern um Nachsicht.

Ernst Nef

<sup>1</sup> Joseph Breitbach, *Das blaue Bidet oder Das eigentliche Leben*, Roman; S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1978.

<sup>2</sup> Koblenz, in: Joseph Breitbach, *Feuilletons zu Literatur und Politik*, Pfullingen 1978, S. 215 f.

## HINWEIS

### *Egon Schiele – Leben, Briefe, Gedichte*

Egon Schiele, der von 1890 bis 1918 gelebt hat, ist ein in vielem rätselhaftes, reichhaltiges Talent, ein Künstler, dessen Werk jedenfalls nicht allein in seinen Bildern, sondern ebenso in seinen oft kalligraphisch gestalteten Briefen und im weiteren in seinem kurzen Leben selbst besteht. Er ist neben Oskar Kokoschka der wichtigste Vertreter des Expressionismus in Österreich. Aber da er früh verstarb, ist die Leuchtkraft seiner Hervorbringungen, die Intensität seines Gefühlsausdrucks unverstellt. Christian M. Nebehay legt

jetzt ein grossformatiges Buch vor, das Leben, Briefe und Gedichte des Künstlers nahezu lückenlos dokumentiert. Das Buch enthält 46 ganzseitige Farbtafeln, 244 Schwarzweiss-Abbildungen und 157 Dokumenten-Reproduktionen und stellt ein Handbuch über Leben und Wirken Schieles dar, das dem Wissenschaftler gleicherweise wie dem Sammler nützlich sein wird. Der Band ist prachtvoll ausgestattet und vor allem wertvoll durch die Aufnahme der Gedichte und der poetischen Texte, die Schieles bildkünstlerisches Schaffen begleiten (*Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1979*).