Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 60 (1980)
Heft: 9

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

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

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

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

Download PDF: 06.01.2026

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

Das Buch

«DER WEG ZU DEN SCHAFEN»

Zu Erika Burkarts neuem Roman

> *Ich wage nichts auszusagen über Personen, Dinge und Verhältnisse, die in keiner Beziehung zu mir stehen oder standen, da ich die komplexe Einzigkeit eines jeden für ein nicht mitteilbares Geheimnis halte.*

Doch, sie könne sich sehr wohl vorstellen, in einer anderen Umgebung geboren und aufgewachsen zu sein, in Brooklyn zum Beispiel, – so habe ich Erika Burkart vor etwa einem Jahr, anlässlich einer Lesung antworten hören. Sie wäre dann eben auf diese andere Umgebung eingegangen, hätte aus deren Erfahrung heraus geschrieben. Diese Feststellung hat mich damals überrascht und beeindruckt – obgleich sie doch eigentlich nichts enthält, was nicht selbstverständlich wäre (jeder Mensch könnte in anderer Umgebung aufwachsen und würde sich dann anders entwickeln) – aber selbstverständlich eben gerade nicht für Erika Burkart. Wie kaum ein zweiter Autor ist sie mit der Landschaft verbunden, in der sie lebt, als ob diese ihre zweite Haut wäre, und es scheint unvorstellbar, dass sie aus anderem Weltstoff heraus leben und schreiben könnte: es ist, als zerstöre der blosse Gedanke ihren Lebensnerv. Zu wissen, dass sie sich der Vorstellung, was hätte sein können, wenn . . . nicht verschliesst, die ungelebten Möglichkeiten ihres Wesens in Betracht zieht, lässt ihr Werk unter einem neuen Akzent erscheinen; die versteckte und oft unerkannte schriftstellerische Kühnheit, die darin wirksam ist, wird, so gesehen, deutlicher und eindrücklicher.

An diese kleine Episode habe ich mich erinnert, als ich ihr letztes Buch, den autobiographischen Roman *«Der Weg zu den Schafen»* las[1]. Der Wille, die nicht verwirklichten Möglichkeiten einzubeziehen, die dichterische Welt zu erweitern und zu ergänzen, ohne doch aufzugeben, was sie seit jeher bestimmt, scheint mir in diesem Werk unverkennbar.

Nicht dass sie darin die ihr zugehörige Landschaft verliesse; sie ist so gegenwärtig, so wichtig wie je – und nicht nur ihr jetziges Gesicht, sondern auch das früherer Zeiten. Auf das ehemalige, längst meliorierte Murimoos bezieht sich die Autorin wenn sie sagt: *«Das Moor ist meine erweiterte Seele. Wohin soll sie gehen, wo soll sie sein, wenn die Landschaft, die eins ist mit ihr, von der Erde verschwindet.»*

Ein Schlüsselsatz. (Worte einer Lyrikerin, einer Träumerin, die seinerzeit, bei Kriegsende, mit ihrer Haltung wohl fast allein war – Worte, die jetzt, bei veränderter Zeitstimmung, eine eigenartige Aktualität gewonnen haben.) Erlebte Einheit von Natur und Mensch, Einklang zwischen einer dem Untergang geweihten Landschaft und dem Kind: es ist das Grundthema der Dichtung Erika Burkarts, Ausdruck einer ursprünglichen Welterfahrung.

Kein neues Thema also, aber auf neue Art dargestellt, dem epischen Grundzug des Romans angepasst: der Vorgang wird erzählt, diszipliniert, beherrscht – aber nicht aus Distanz, auch wenn mehr als ein Vierteljahrhundert seither vergangen ist: denn wie sollte Erika Burkart aus Distanz erzählen, was Teil ihrer Lebensgeschichte ist, was sie als Verwandlung ihres Wesens, als ins Körperliche gehende Zerstörung erlebt hat? Mit Märchenmotiven und Traumelementen sucht sie zu erfassen, was sich als ein sachlicher, technisch zu bewältigender Vorgang abspielt; die Maschinen sieht sie als urweltliche Ungeheuer, mit Namen, die Zauberformeln gleichen; das Verbrennen des Bodens wird zur Zerstörung von «Erlkönigs Weiden», und die Flammen ergreifen schliesslich auch die Beobachterin selbst.

«Die drei Feuer kamen mir nach, züngelten über meinen Rücken oder irrlichterten direkt vor meinen Augen. Ich blickte nicht zurück. Die Feuermänner blieben mir auf den Fersen, sprangen mir über die Schulter und liefen mir voran, in mein Zimmer, wo sie darauf warteten, in meinen Traum einzuschleichen. Es gelang ihnen, und sie brannten alle Heidekrautfelder schwarz. Das ganze Moor stand in Flammen. Quer durch das Moor lag ein ins Ungeheure vergrössertes steinernes Feldkreuz, das unmerklich, doch stetig sank. Auf dem Kreuz spannte sich mein Leib und litt fürchterlich. Gegen Morgen, nachdem es alles kahl gefressen hatte, legte sich das Feuer, Rauch bedeckte die brandschwarze Ödnis. Mitsamt dem Kreuz war mein verkohlter Leichnam in den Sumpf gesogen worden.»

Wirklichkeit dringt in den Traum und durchsetzt ihn, gewinnt in ihm erst ihre äusserste Schärfe. Stellen wie diese zeigen Erika Burkart auf der Höhe ihres Könnens. Einfach, streng und sinnlich zugleich, steht diese Prosa den besten Gedichten nicht nach und hat sich doch ganz von der Lyrik entfernt. Was in vielen Gedichten, vor allem den frühen, als Einklang mit der Natur erlebt wurde, zeigt hier die dunkle Kehrseite: die mit-erlittene Zerstörung.

Aber auch wenn der Roman in der vertrauten Landschaft verwurzelt ist, er enthält neue Motive oder doch solche, die früher nur in Andeutungen, Verkürzungen formuliert worden sind. Dass die Autorin sich so rückhaltlos der Erinnerung an die Zerstörung ihrer eigensten Landschaft aussetzt, gehört dazu; sie bezieht auch das zeitliche Umfeld dieses Vorgangs mit einer neuen Genauigkeit mit ein. Die Internierten des Zweiten Weltkriegs sind es, welche die Verlandung ausführen müssen: ihr Lager, ihre Arbeit liegen im Sichtkreis von Erika Burkart, sie beobachtet sie von weitem und aus unmittelbarer Nähe, in der Gaststube des elterlichen Hauses. Auch das Haus erscheint in neuen Dimensionen, es ist nicht mehr nur ein von der Natur umschlossener Bereich der Geborgenheit, sondern ein manchmal lärmiger, manchmal gefährlicher Ort, mit Stammtischgesprächen, Fremdenhass, Streit, ekelerregenden Eindrücken, einem bedrohlichen, gefürchteten Vater. Vor allem aber trägt Erika Burkart ein Stück Lebensgeschichte nach, das man bei ihr kaum erwarten konnte: die Erinnerung an den Krieg. Dass die Jahre ihrer frühen Jugend in die Kriegszeit fielen, davon

war in ihrem Werk bisher kaum etwas zu merken – jetzt holt sie Zeiterfahrung nach, konfrontiert und verbindet sie mit der ursprünglichen, frühkindlichen Naturerfahrung. Die Zeit als Feind der Natur – in diese Formel könnte man die Gegenüberstellung zusammenfassen. Alles, was aus der Zeit in den ursprünglichen Bereich der Natur fällt, hat zerstörerischen Charakter: zur Arbeitsbeschaffung für die Internierten wird das Moor verlandet, Kriegsnachrichten sind die eigentlichen Widersacher der Natur.

«Unbegreiflich, wie Menschen sich töten können, während Rosen blühen und die Körner in den Ähren sich härten. Unbegreiflich, dass sie sich mit Radargeräten, Geheimsendern, Spionen und Feldstechern aufstöbern in Geländen, wo Gras wächst, Mais gedeiht, wo Bäume, Büsche und heimliche Tiere sich zu einem Wald zusammentun, zu Wäldern, darin so wunderbare Früchte reifen wie roter Holunder, Eicheln, Bucheckern.»

Freilich: ein Text wie dieser hält den Vergleich mit ihren starken Texten, dem oben zitierten Traum etwa, nicht aus, er wirkt fast etwas hilflos, das Naturbild zeigt in der Konfrontation mit dem Krieg allzu harmlose Züge. Und das gilt für viele Passagen, in denen der Krieg erinnert wird. Interessanter als diese Feststellung ist freilich die Frage nach dem Grund. Kann eine Autorin wie Erika Burkart vielleicht nur darstellen, was sie liebt? Das dürfte nur zum Teil verantwortlich sein – denn sie hat, wie gezeigt, die Zerstörung des Moors in einer zugleich sinnlichen und harten Sprache dargestellt. Man wird ihr die beschriebenen Erfahrungen auch durchaus glauben, und wer heranwachsend Krieg und Kriegsende in der Schweiz erlebte, mag bestätigen: ja, so war es, so konnte das beängstigende, aber ferne Geschehen von einem unerfahrenen, unpolitischen Menschen erlebt werden. *«Wohl kaum hätte man den durch die Schule ohnehin verfinsterten Lebensabschnitt leidlich hinter sich gebracht, wäre man nicht jung gewesen und so stark mit sich beschäftigt, dass nicht alles ins Mark drang, was man zu sehen und zu hören bekam»*, schreibt Erika Burkart in diesem Zusammenhang und gibt damit nicht nur eine treffende Beschreibung der Grundstimmung eines Jugendlichen –, sondern liefert vielleicht ein Stück Erklärung für die Schwächen gewisser zeitbezogener Passagen. Wenn je von einem Autor, dann gilt von ihr, dass ihre Produktivität sich dann entfaltet, wenn etwas *«ins Mark geht»;* anderes scheint sich ihr zu verschliessen, und sie rührt meistens nicht daran. So sagt sie selbst: *«Ich wage nichts auszusagen über Personen, Dinge und Verhältnisse, die in keiner Beziehung zu mir stehen oder standen, da ich die komplexe Einzigkeit eines jeden für ein nicht mitteilbares Geheimnis erachte.»* Den Kriegsereignissen, die nur in Form einer sekundären Information zugänglich wurden, war eine persönliche Beziehung nicht abzugewinnen, die grossen Zahlen waren nicht ins Bild zusammenzufassen, von dem Erika Burkarts Kunst lebt. Aber trotz solcher Einschränkungen: der Versuch, Zeiterfahrung wiederzugeben, schreibend über die Grenzen des eigenen Wesens hinauszudringen, ist in ihrem Schaffen wichtig und fordert Respekt ab.

*

Zu reden bliebe von der Komposition des Buches, von seiner Textur, diesem dichten Gewebe von Motiven, die sich durchdringen, die chronologische Ordnung immer wieder unterbrechend. Ein Element, vielleicht das wichtigste, sei herausgegriffen: der weitgespannte Bogen, der Anfang und Schluss verbindet und nicht nur formal, sondern auch inhaltlich zwei Pole der Existenz aufeinander bezieht.

Der Anfang: der Tod der Mutter, der Abschied von ihr, ihre Abwesenheit in der täglichen Erfahrung der Tochter; der Schluss: Erinnerung an den betrunkenen Vater, der des Nachts Frau und Kinder mit dem Gewehr bedroht. Der Bogen reicht von der Frau zum Mann, von Geborgenheit zu Bedrohung, aber auch von Tod zu Tod.

Die Trauer um den Tod der Mutter – Erika Burkart hat sie schon mehrfach gestaltet, als eine Grunderfahrung ihres Lebens, die immer neu aufgefaltet werden kann. Das Motiv zeigt wie kaum ein zweites ihre Eigenständigkeit, ihre leise Beharrlichkeit. Der Tod der bejahrten Mutter – für viele ein Ereignis der Lebensroutine, kaum der Erwähnung wert, mit einem «so ist das Leben», «jeder muss sterben» abzutun. Dass die Tochter, selber nicht mehr jung, unter diesem Abschied leidet, nicht zur Tagesordnung übergeht, könnte man, überlegen lächelnd, unter den psychologischen Begriff der «Mutterbindung» stellen. Erika Burkart kümmert sich nicht um Lebensroutine und nicht um psychologische Begriffe; sie schreibt, was sie erlebt, aus der Erinnerung an das Kind, das sie war, das Geborgenheit suchte und fand, und mit dem Wissen der Erfahrenen. Das Ergebnis ist ein grossartiges Porträt der Mutter, ja eine Beschreibung des Mütterlichen, festgehalten nicht in einer Definition des Wesens, sondern in vielen konkreten Einzelheiten.

Der Vater (ein Abenteurer und Jäger, der fast zwei Jahrzehnte im südamerikanischen Urwald zugebracht hat) wird aus der Sicht des Kindes beschrieben, in seinen Erinnerungen, seinen Träumen, in die er sich aus der alltäglichen Enge flüchtete, in seiner Wirkung auf das Kind. Auch er geht durch das ganze Buch, manchmal dominierend, manchmal im Hintergrund, fremd und gefürchtet. Mit aller Vorsicht, die Verallgemeinerungen gegenüber geboten ist, könnte man sagen, dass Erika Burkart wohl erstmals die Vaterwelt, das heisst eine männlich geprägte Welt (zu der in einem weiteren Sinn auch die Melioration des Moores und der Krieg zu zählen wären) mit einiger Ausführlichkeit beschrieben und der mütterlichen Welt gegenübergestellt hat. Es gibt durchaus Anzeichen für eine solche Deutung, etwa in der Bemerkung: *«Sehe ich ein grosses M, denke ich: Mutter und zugleich MOOR. Nebst meiner leiblichen Mutter habe ich eine elbische Mutter, ein Feenkind bin ich, ein Wechselbalg, eine Fremdlingin.»* Die enge Verbindung zwischen der Mutter und der Natur ist bezeichnend, wichtig ist aber auch, dass diese Stelle in einem imaginären Gespräch mit dem Vater steht, als ein Versuch, ihm zu erklären, dass die Tochter mit dem Moor, ihrer *«erweiterten Seele»* das gleiche verlieren würde wie er mit seinem Urwald. Der Vater ist ja keineswegs identisch mit den Landschaftstechnikern oder den Militärs, die Tochter ihm verwandt durch die

Leidenschaft für die Natur. Aber ihre Beziehung zur Natur ist freilich sehr verschieden: die des Vaters entspricht der Haltung des Abenteurers und Jägers; die der Tochter ist ein Gespräch von gleich zu gleich, brüderlich, oder schwesterlich; ihr Vorbild ist am ehesten der Hirte unter seinen Schafen.

«Der Weg zu den Schafen»: der Titel ist denn auch abschliessend zu betrachten, der sich nicht von selbst versteht und doch den Kern trifft. Der Weg zu den Schafen geht als Leitmotiv durch das Buch, allerdings leise und zurückhaltend intoniert. Es taucht eher selten auf, und es wird kaum reflektierend entschlüsselt, sondern bleibt in der Vieldeutigkeit des Konkreten. Der Weg zu den Schafen, das ist eine Gerade, die Erika Burkart immer wieder geht, Menschen entgegen, vielleicht auch nur der Sonne nach, mitten durch das alte Moor, durch Vergangenheit und Gegenwart zugleich. Immer wieder fragt ein Knabe sie, ob sie die Schafe nicht gesehen habe – er mag sie in Wirklichkeit einmal danach gefragt haben, die Szene taucht aber im Traume immer wieder auf und gewinnt dort Realitätscharakter. Die Schafe, das ist eine Herde, die winters durchzieht, sich im alten Moor und im Wald aufhält; Erika Burkart bleibt in der Beschreibung ganz im Konkreten – und gerade ihre Zurückhaltung verleiht dem Motiv Gewicht. Einmal sind die Schafe freilich auch Wolken am Himmel, und der Hirte, mit dem sie redet, ist einer, der an Gott glaubt – aber die Parallelen zur Bibel, zum Lamm Gottes und zum Guten Hirten sind, mit sicherem künstlerischem Instinkt, behutsam gezogen. Ganz am Schluss aber wird der Symbolcharakter der Tiere angemerkt – sie erscheinen in einem paradiesischen Traum, in dem die Lämmer vom Wolf bewacht werden: *«Alle werden gefunden werden am Morgen der Lämmer. Wenn der Hirte vom Berge kommt und der König unbewaffnet an Land geht.»*

Das heisst: der *«Weg zu den Schafen»* führt ins Herz der Landschaft, führt zurück in die Kindheit – und zugleich vorwärts in die Utopie. Wie in keinem früheren Werk zeigt sich in diesem letzten, dass in der Naturerfahrung Erika Burkarts Elemente des Utopischen verborgen sind.

Elsbeth Pulver

[1] Erika Burkhart, Der Weg zu den Schafen, Roman, Zürich, Artemis 1979.

«SPANISCHE REISE» IN DIE SOWJETUNION

Zu Walter Benjamins «Moskauer Tagebuch»

Im Sommer 1924 lernte Walter Benjamin auf Capri, wo sich damals auch Marinetti und Brecht aufhielten, die Regisseurin Asja Lacis kennen, eine militante «russische Revolutionärin aus Riga», die er in der Folge während Jahren glücklos umwarb und masslos verwöhnte, bei der er aber weder Gegenliebe noch adäquate Partnerschaft fand. Ihren «ersten Eindruck»

von Benjamin hat die Lacis später in einem Erinnerungsbuch *«Revolutionär im Beruf»* (München 1971) stichwortartig – und nicht ohne ironische Herablassung – festgehalten: «Brillengläser, die wie kleine Scheinwerfer Lichter werfen, dichtes dunkles Haar, schmale Nase, ungeschickte Hände – die Pakete fielen ihm aus der Hand. Im ganzen – ein solider Intellektueller, einer von den Wohlhabenden. Er begleitete mich ans Haus, verabschiedete sich und fragte, ob er mich besuchen dürfe.»

In seinem qualvollen, immer wieder von «scharfen Auseinandersetzungen» strapazierten Umgang mit Asja Lacis ist Benjamin stets der Frage- und Bittsteller geblieben, der Wartende und Leidende, aber auch der Nachgebende, also der Klügere, der Unverstandene. Die rührige, zur Hysterie und zu rechthaberischem Pathos neigende «Berufsrevolutionärin» tat sich mit Benjamins akademischen Interessen ebenso schwer wie mit seiner subtilen (von ihr – wie von Brecht – als dekadent verkannten) Sinnlichkeit, die ihm jedes Einzelne als Teil eines grossen Ganzen erschloss und ästhetisch erfahrbar machte. Der vierunddreissigjährige Benjamin arbeitete damals an seinem programmatischen Essay über Goethes *«Wahlverwandtschaften»* und bereitete seine Abhandlung über den *«Ursprung des deutschen Trauerspiels»* vor, doch konnte – und wollte – die Lacis seinen diesbezüglichen Überlegungen nicht folgen; wenn Benjamin ihr seine Projekte erläuterte, zog sie stereotyp «eine Grimasse» und stellte ihm die unbedarfte Frage, wozu er «sich mit toter Literatur beschäftige». Auch politisch vermochte Benjamin seiner Geliebten nicht zu genügen; sie hielt ihn für naiv, warf ihm seinen Ästhetizismus, seine vermeintliche Weltfremdheit vor und versuchte, grob insistierend, immer wieder, ihn auf Linkskurs zu bringen. So kann es denn auch nicht verwundern, dass Asja Lacis, als Benjamin ihr gegenüber die Möglichkeit einer Übersiedelung nach Palästina andeutete, entrüstet widersprach und polemisch zu bedenken gab: «Der Weg eines normal denkenden progressiven Menschen führt nach Moskau, aber nicht nach Palästina.» Dass Walter Benjamin zweieinhalb Jahre danach tatsächlich nach Moskau (und nicht nach Palästina) fuhr, ist zumindest teilweise – wenn auch gewiss nicht als Verdienst – der Lacis zuzuschreiben.

Für rund zwei Monate hat sich *Walter Benjamin* um die Jahreswende 1926/27 aus der bourgeoisen Scheinwelt Berlins nach Moskau abgesetzt, um für Martin Bubers «Kreatur» eine physiologische Skizze der kommunistischen Kapitale auszuarbeiten und bei der Redaktion der Grossen Sowjetenzyklopädie einen monographischen Artikel über Goethe abzuliefern. Im übrigen hoffte Benjamin, in Moskau sein Verhältnis zum Kommunismus gründlich überprüfen und die Frage eines etwaigen Beitritts zur DKP klären zu können; auch wollte er sich in den dortigen Theater- und Literaturbetrieb einführen lassen, wünschte mit bolschewistischen Kulturfunktionären ins Gespräch zu kommen, nahm sich den Besuch von Museen und Klubs, von Bibliotheken und Antiquariaten vor und spielte nicht zuletzt mit dem Gedanken, sowjetischen Zeitungen oder Zeitschriften seine Mitarbeit anzubieten. Vor

allem aber sollte ihm der Moskauer Aufenthalt die Wiederbegegnung mit Asja Lacis ermöglichen, die er (nach eigener Aussage) als «eine der hervorragendsten Frauen», denen er jemals begegnet sei, verehrte; ihr widmete Benjamin 1928 den Prosaband *«Einbahnstrasse»:* «Diese Strasse heisst / *Asja-Lacis-Strasse* / nach der / die sie als Ingenieur / im Autor durchgebrochen hat.»

Zwischen dem 9. Dezember 1926 und dem 1. Februar 1927 zeichnete Benjamin auf losen Bögen, die er in der Folge zu einem 56 Seiten umfassenden «Moskauer Tagebuch» bündelte, in seiner winzigen, schon nach den ersten Eintragungen fast bis zur Unleserlichkeit sich verkleinernden Handschrift regelmässig und einlässlich auf, was und wer ihm in Moskau wann und wie begegnete; auf welche Weise und auf welchen Wegen er, der des Russischen nicht mächtig war, die Stadt erschloss; von wo die Gespräche ausgingen, auf die er sich mit sowjetischen Kollegen und Freunden des öftern – zumeist ohne jeden praktischen Gewinn – einliess, und welche Folgerungen er daraus zog; welchen Erfahrungszuwachs er aus dem sowjetischen Alltag gewann, aus dem Umgang mit namenlosen oder namhaften Sowjetmenschen, aus seiner (freilich nur marginalen) Kontaktnahme mit Vertretern der neuen Klasse des NEP-Kommunismus und der proletarischen Kulturprominenz, aber auch aus seiner gefährdeten und zunehmend schwieriger werdenden Beziehung zu Asja Lacis, deren ohnehin geringe (durch eine schwere psychische Erkrankung zusätzlich geschwächte) Zuneigung er mit seinem Zimmergenossen Bernhard Reich, dem nachmaligen Ehemann der Lacis, teilen musste. Als Erstdruck liegt Benjamins *«Moskauer Tagebuch»* nunmehr – aus dem Manuskript herausgegeben und textkritisch kommentiert von *Gary Smith* – in einer Einzelpublikation der *edition suhrkamp* vor[1].

Gershom Scholem, der dem Band ein Vorwort mitgegeben und dem Herausgeber einen an ihn gerichteten (vom 10. Dezember 1926 datierten) Brief Benjamins zur Verfügung gestellt hat, charakterisiert das «Moskauer Tagebuch» als «das weitaus persönlichste, gänzlich und unbarmherzig offene Dokument», welches Walter Benjamin hinterlassen habe – «eine bittere und niederdrückende Überraschung» für all jene Linksdenker, die den Autor bislang pauschal für sich in Anspruch genommen haben. Tatsächlich scheint Benjamin im «Tagebuch» – anders als in seinen Briefen und publizistischen Schriften – auf jede Form von Selbstzensur verzichtet zu haben; und doch ist sein «unbarmherzig offener» Text weder auf politische Denunziation angelegt, noch lässt er auch nur andeutungsweise die Protest- und Abwehrgesten eines Renegaten erkennen. Benjamins «Moskauer Tagebuch» ist trotz seiner faktographischen Dichte und bei all seiner zeit- und ideologiekritischen Offenheit in erster Linie als Protokoll einer privaten Krise von Interesse – einer Krise, die letztlich der wahren persönlichen Empfindung des Autors gegenüber einem falschen politischen Bewusstsein zum Durchbruch verhalf. Benjamin geht es denn auch keineswegs um eine politische Abrechnung (oder gar Anklage), vielmehr um die persönliche Trauerarbeit angesichts einer uneinnehmbaren Festung, die er

aus der Ferne – bald unter der Bezeichnung «Moskau», bald unter dem Namen «Asja» – für einen allseitig offenen poetischen Raum gehalten hatte.

Mit kompromissloser Schärfe registriert Benjamin Tag für Tag seine fortschreitende Ent-Täuschung sowohl über die Verbürgerlichung der Sowjetgesellschaft und die «reaktionäre Wendung der Partei in kulturellen Dingen» wie auch über die zynisch-erniedrigende Behandlung, der er bei Asja Lacis aus ihm unbegreiflichen Gründen permanent ausgesetzt ist: Benjamin fühlt sich von der Stadt, die ihn *politisch,* und von der Frau, die ihn *erotisch* angemacht hat, gleichermassen abgewiesen, und dennoch kann er nicht umhin, die eine wie die andere zu *lieben;* seine Trauer erwächst aus der schmerzlichen Erfahrung, dass man ihn wohl benutzt, nicht aber brauchen kann. Zwar wird Benjamin (beispielsweise) zur Mitarbeit an der Sowjetenzyklopädie eingeladen, doch – so heisst es im «Moskauer Tagebuch» mit Bezug auf Karl Radek – «die armseligen Leiter dieses Unternehmens sind viel zu unsicher, um auch dem schlechtesten Witz irgendeiner Autorität gegenüber die Möglichkeit eigner Meinung sich zu behaupten»; zwar darf Benjamin (beispielsweise) seine Geliebte zu Parties und ins Theater begleiten, doch immer wieder lässt sie ihn stundenlang – vor verschlossener Tür, auf offener Strasse – warten, schickt ihn weg oder entzieht sich ihm in perfider Selbstverweigerung: «Mitten im Gespräche wollte Asja auf einen Trambahnwagen springen – liess aber davon ab. Wir standen im Getriebe auf dem grossen Theaterplatz. Unwillen über sie und Liebe zu ihr sprangen windschnell in mir um; schliesslich grüssten wir uns, sie von der Plattform ihrer Tram herab – ich zurückbleibend, vielmehr erwägend, ob ich nicht ihr nach, noch zu ihr aufspringen solle.»

Derartige Momente und Szenen von kafkaesker Verzweiflung wechseln im «Moskauer Tagebuch» ab mit düstern Stimmungsbildern aus der eingeschneiten Stadt, mit selbstironischen und selbstkritischen Reflexionen, mit ausführlichen Gesprächsaufzeichnungen, mit detaillierten, jäh ins Poetische umschlagenden Beschreibungen von Alltags- und Kunstobjekten (namentlich von russischen Kinderbüchern, Ladenschildern, Spielzeug). Doch leitmotivisch kehren dabei dieselben Wörter und Wendungen wieder: «keine Zeit mehr», «lang zu warten», «schon verspätet». Als exemplarisch kann in diesem Zusammenhang etwa die folgende Episode gelten: «Mich hatte am Vorabend, als ich gerade am Fortgehen war, Asja aufgefordert, um zwei Uhr mittags mit ihr in das Kindertheater zu kommen, das in der Twerskaja, im Hause des Kino ‚Ars' spielt. Aber als ich hinkam, war das Theater verlassen; ich sah, dass man an diesem Tage schwerlich spielen werde. Endlich verwies mich auch mit der Bemerkung, dass das Theater geschlossen sei, der Aufseher aus einem Vestibül, in dem ich mich wärmen wollte . . .»

Wochenlang hatte Benjamin – so schrieb er aus Moskau an Siegfried Kracauer – «mit äusserem Frost und innerem Feuer» zu kämpfen, ohne die peinliche, ja unerträgliche Exzentrizität seiner Situation als Liebender, der aus der Fremde in die Kälte kam, in irgendeiner Weise relativieren zu kön-

nen. Sein Verhältnis zu Asja liess sich ebenso wenig klären wie seine Beziehung zur kommunistischen Partei; hier wie dort musste er sich, obwohl befangen in einer elementaren Faszination, als der Ausgeschlossene vorkommen, als *outcast,* und damit auch – umgekehrt – als unerwünschter Eindringling. Von daher ist möglicherweise der paradoxale Titel zu verstehen, den Benjamin seinem Moskauer Tagebuch nachträglich gegeben hat: *«Spanische Reise»*. In der Tat hat Benjamin die provinziell wirkende sowjetische Hauptstadt als «spanisches Dorf» erlebt, und die ihm unverständliche russische Sprache musste ihm «spanisch» vorkommen; auch mag ihm in Moskau bewusst geworden sein, was er sich zwei Jahre zuvor von einer geplanten, jedoch nicht realisierten Reise mit Asja nach Spanien erträumt hatte, und nicht zuletzt dürfte er zu der merkwürdigen Überschrift durch Gogols *«Tagebuch eines Wahnsinnigen»* angeregt worden sein, dessen fiktiver Autor – ein kleiner russischer Staatsangestellter – sich *schreibend* aus der Kälte der Kanzleien nach «Spanien» absetzt, um als «König Ferdinand» über seine Verächter zu triumphieren . . . Mit einem tragikomischen Finale, wie es auch von Gogol (oder Chaplin) intensiver nicht hätte gestaltet werden können, schliesst Benjamins unabgeschlossenes – weil unabschliessbares – Moskauer Tagebuch: «Endlich, wie nur noch Minuten bleiben, begann meine Stimme unsicher zu werden und Asja sah, dass ich weinte . . . Wir umarmten uns fest . . . Gleich liess ich sie einen Schlitten anrufen. Aber als ich einsteigen wollte und schon nochmals Abschied genommen hatte, hiess ich sie bis zur Ecke der Twerskaja mitfahren. Da stieg sie aus, ich riss, während der Schlitten schon anzog, noch einmal hier auf offener Strasse ihre Hand an meine Lippen. Sie stand noch lange und winkte. Ich winkte aus dem Schlitten zurück. Erst schien sie abgewandt zu gehen, dann sah ich sie nicht mehr. Mit dem grossen Koffer auf meinem Schosse fuhr ich weinend durch die dämmernden Strassen zum Bahnhof.»

Felix Philipp Ingold

[1] Walter Benjamin, Moskauer Tagebuch. Aus der Handschrift herausgegeben und mit Anmerkungen von Gary Smith. Mit einem Vorwort von Gershom Scholem. edition suhrkamp NF 20. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1980.

STREIFLICHTER AUS DER ZEIT DES «KALTEN KRIEGES»

Blitzlichtaufnahmen

Der Journalist und Schriftsteller *Otto Frei* hat in dem Buch *«Berliner Herbst»*[1] seine Erinnerungen festgehalten. Er kam 1951 als Korrespondent der «Neuen Zürcher Zeitung» in die geteilte Stadt; 1966 kehrte er aus Berlin in die Schweiz zurück, um sich an den geruhsameren Gestaden des Genfersees niederzulassen.

Die Berichte Otto Freis sind knappe Erzähl-Skizzen, pointierte Einzelszenen: Mosaiksteinchen, die sich in

farbiger Folge zu einem eindrücklichen Gesamtbild aneinanderreihen. Zwischen Geschichtsschreibung und privaten Tagebuchnotizen hält er etwa die Mitte ein. Alle politischen Protagonisten jener Jahre, die in Berlin auftraten, kommen auch in diesen Blättern vor. Da erscheinen sowohl Ulbricht als Adenauer: jener hält eine lange Rede mit seiner dünnen Fistelstimme, dieser zeigt sich munter bei Tisch, und der Verfasser nennt ihn «das alte Indianergesicht mit den listigen Falten». Da kommt auch Chruschtschow daher, «wild gestikuliert er mit den Fäusten gegen einen unsichtbaren Feind»; man weiss nicht so recht, sind jetzt die bösen Westmächte der Feind, die Westberlin in der Versenkung der DDR nicht wollen verschwinden lassen, oder sind es die ebensobösen Chinesen, die sich gerade damals vom Ostblock abspalten.

Anlässlich einer Viermächtekonferenz wimmelt es nur so von politischer Prominenz in Berlin. Aber mehr als die Blitzlichtaufnahmen von Generälen und Ministern interessieren den Leser noch die Leute von der Basis: die Zöllner und Polizisten, die Bauern, Handwerker und Arbeiter – all diejenigen, welche die Suppe auszulöffeln haben, die ihnen von den «Grossen» angerichtet worden ist. Was denken sie, wie reagieren sie auf das Weltgeschehen?

Ungelöste Probleme

Die Einwohner eines ganzen Bauerndorfes sind mit Sack und Pack über die Zonengrenze geflüchtet, um der Zwangskollektivierung zu entgehen. Die hatten Glück, im Gegensatz zu so vielen andern Bauern; denn «eine unbekannte Zahl hat sich erhängt oder erschossen». Aber ein Thurgauer Vetter, dem der aus Steckborn stammende Verfasser die dramatische Geschichte vom Kampf der Bauern um ihre Freiheit erzählt, meint am Ende nur: «Die grösste Schweinerei ist doch hier im Kanton Thurgau: Sie haben uns Bauern höhere Steuern aufgebrannt.» So gibt es Leute, die immer und überall sich selber im Brennpunkt sehen.

Otto Freis Berichte sind Rückblenden auf die fünfziger und sechziger Jahre im Spannungsfeld zwischen Ost und West. Man könnte im Ernst nicht behaupten, die Probleme, die sich damals stellten, seien inzwischen gelöst, und der «Kalte Krieg» sei auch nur halbwegs in einen warmen Frieden übergegangen. Was man sich in dieser Hinsicht eingeredet hat, sind Selbsttäuschungen zum Zweck der Beruhigung – denn wer möchte in dauernder Aufregung leben? Wir müssen uns eingestehen, dass der Kampf mit unverminderter Härte weitergeht. Und heute gibt es Politiker, die ihren Wählern einreden möchten, Europa wenigstens sei eine Zone der Stabilität geworden. Dabei scheinen sie das Wetterleuchten von Berlin 1953 (an dem der Verfasser persönlich beteiligt war), von Budapest 1956 oder von Prag 1968 aus ihrer Erinnerung verdrängt zu haben – ein Wetterleuchten, auf das das Gewitter immer noch nachfolgen könnte.

Aber zurück zum «Berliner Herbst»! Diese Berichte zeichnen sich durch eine sachliche Kühle aus, sie meiden das Pathos und suchen durch die Tatsachen selber zu wirken. Auch Humor und Ironie sind mit dabei. Ich denke da an die Schilderung

jener alten Dame, der Gattin des Hofbildhauers von Kaiser Wilhelm dem Zweiten: jetzt noch erstarrt sie vor Ehrfurchtsschauern, wenn sie sich erinnert, dass Ihro Majestät ihrem Gatten höchst persönlich ein Taschentuch vom Boden aufhob, das der Herr Hofbildhauer versehentlich hatte fallen lassen! Oder ich denke an das günstige Tauschgeschäft, das die Schweiz einmal mit der DDR getätigt hat: ein von Lenin in Zürich gebrauchtes Teeglas samt Teesieb und zwei Buttermessern wurde eingetauscht gegen die Ostasiensammlung von der Heydt, 23 kostbare Plastiken, die sich heute im Museum Rietberg in Zürich befinden.

C'est le provisoire qui dure

Was Otto Frei schildert, ist eigentlich ein Ausnahmezustand, ein Zustand der Unmenschlichkeit; man sollte sich weigern, sich jemals daran zu gewöhnen. Es ist eine Welt voll Mauern und Wachttürmen, Minenfeldern und Stacheldraht. Eine Welt, in der man so lange um «Passierscheine» anstehen muss, bis man eingeschneit wird. Eine höchst provisorische Welt für jedermann, dem Menschlichkeit kein leeres Wort ist. Aber dieses Provisorium dauert an. Wie verständlich ist da die Euphorie des Verfassers und seiner Gattin, die, in einem Urlaub von Berlin nach Bayern gelangt, «stundenlang über Waldwege und Feldstrassen laufen. Keine Grenze, kein Stacheldraht».

Es ist dieselbe Welt der Sorge und Angst, des Klatsches und der Sensation, die uns auch aus der Tagesschau am Fernsehen oder den Schlagzeilen der Tagespresse entgegentritt. Otto Frei berichtet trocken und träf, immer nah an den Dingen. Was ich persönlich an dem Buch vermisse, das ist ein Hinterfragen der traurigen Zustände, in denen sich die Welt befindet. Machtgier, Neid und ideologische Starre verwandeln die Welt in eine Hölle – aber wie kommen wir wieder aus dieser Hölle heraus? Wenn wir das Buch aus der Hand legen, müssen wir eingestehen: So war es, und so ist es immer noch, leider! Aber *dass* es so ist, ist keine unbedingte Fatalität, sondern die Folge von dauerndem Fehlverhalten.

Nun, Otto Frei will ja nicht moralisieren, er berichtet einfach. Und so knapp und kühl der Bericht auch ausfällt, so findet sich doch darin, unausgesprochen, die Sehnsucht nach einem besseren Dasein. Eine Sehnsucht, die wir wach erhalten müssen, wenn wir nicht in Apathie versinken wollen in der Not dieser Welt. Angesichts des langen Provisoriums, das die Menschheit durchläuft, dürfen und müssen wir das *Definitive* im Auge behalten.

Arthur Häny

[1] Otto Frei: Berliner Herbst. Erzählungen. Verlag der Arche, Zürich 1979.

HENZES ZWEITE ESSAYS-SAMMLUNG

Der Komponist Hans Werner Henze hat sich von jeher auch schriftstellerisch betätigt. Frühe Arbeiten waren Stellungnahmen, Werkeinführungen, auch Notizen für Programmhefte über andere Komponisten wie Mo-

zart, über Luchino Visconti, Ingeborg Bachmann. Sein Radio-Essay «Die Canzonen von Neapel» vom Jahr 1956 – in seiner Mischung aus Tagebuchnotiz und Milieuschilderung – ist artistisches Schriftstellertum auf hoher Stufe. Eine erste Sammlung seiner schriftstellerischen Arbeiten erschien 1964 bei Henzes Generalmusikverleger auf Lebenszeit B. Schott's Söhne in Mainz, damals auch in Teilauflage «auf Büttenpapier, numeriert und vom Autor signiert».

Nun hat Hans Werner Henze seinen zweiten Essays-Band herausgegeben. Das politische Klima hatte gewechselt. Das ist auch an dieser neuen Sammlung deutlich ablesbar – innerlich und äusserlich. Der Band erscheint als dtv-Taschenbuch broschiert, schmucklos, ohne Zutaten. Hiess der Titel 1964 noch (neutral) *«Essays»*, so nennt sich diese Sammlung *«Musik und Politik / Schriften und Gespräche»* [1].

Die Konfrontation ist hier mehrfach. Musik steht nicht mehr für sich allein, sondern wird in Bezug gesetzt zu Politik, Gesellschaftlichem. Neben dem geschriebenen Wort findet sich das Gespräch. Die Form des Dialogs, die Auseinandersetzung wurde da hautnah. Mochte an der ersten Sammlung der Ton der Selbstbespiegelung, des Monologischen auffallen – hier stellt sich Henze deutlich der Kritik, manchmal gar stellt er sich in seinen Entwicklungsstufen und Umwegen auch selber in Frage.

Dabei macht Henze auch nicht vor der Vergangenheit halt. Diese Sammlung mit rund sechzig Arbeiten versucht nicht, die Standpunkte, Ideen, Meinungen, Allüren von damals zu beschönigen. Henze steht hier offen zu seiner Kehrtwendung, zum Anschluss an die 68er Generation. Das beweist er auch durch die Aufrichtigkeit, dass er die Arbeiten von damals nicht verschweigt, sondern sie in die neue Sammlung aufgenommen hat, unverändert, vollständig und auch ohne entschuldigende Fussnoten.

Systematik, das Einspuren auf eine Linie ist auch bei den Arbeiten zwischen 1965 und 1975 nicht strikt auszumachen. Henze ist auch hier vor allem ein Bekennender, nicht der scharf Analysierende. Wenn Henze 1972 im Interview «Musica impura – Musik als Sprache» meinte, er sei nicht über Marxismusstudien zum Sozialismus gekommen, sondern durch persönliche Erfahrungen, so möchte man diese Meinung als Motto für die ganze Sammlung verstanden wissen. Die Thematik ist denn so bunt-vielfältig wie Henzes «Erfahrungen»: als Aussenseiter der bürgerlichen Gesellschaft, als Abtrünniger der Darmstädter Avantgarde, als Deutscher in Italien, als Erfolgskomponist in einer der zeitgenössischen Musikproduktion feindlichen Kulturlandschaft.

Die Themen reichen von «Tiefenpsychologie in der Musik» und «Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik» bis zu «Aufgaben und Möglichkeiten revolutionärer Musik», «Musikleben in Kuba», «Die DKP – Die Hauptaufgaben fortschrittlicher Musiker». Manches ist nur gestreift, leichtweg erwähnt. Widersprüche sind in Henzes Meinungen angelegt, ohne dass sie – etwa bei den Interviews – gleich produktiv gemacht und analysiert würden. Oftmals versagen da die Partner, die «Umwelt» vor Henze wie bei seiner Musikproduktion. Am instruktivsten wirken da seine Anmerkungen zu Werken, wie

zu «El Cimarrón», «Natascha Ungeheuer», «Das Floss der Medusa», auch zum Bühnenwerk «We come to the river». In sogenannten «Werkstattgesprächen» lässt Henze Einblicke zu in seine Partituren, vor allem aber in seine Anliegen als Komponist seit bald einem Jahrzehnt. Seine zielbewusste Hinwendung zu einem Realismus in der Musik, zu einfachen Strukturen, auch – wie er das nennt – zu einer «sichtbaren Musik» beweist, dass es ihm nicht nur darum geht, neue und breitere Publikumsschichten zu erreichen, sondern mit Musik, mit seiner für ihn typischen, spezifisch Henzehaft gebliebenen Klangsprache tatsächlich verändernd, erweiternd zu wirken auch und vor allem auf sein bisheriges Publikum. Man mag die Nützlichkeit und Sinnhaftigkeit von Henzes kompositorischem Bemühen anzweifeln – nach der Lektüre dieser «Schriften» wird man von Henzes echtem Anliegen überzeugt sein.

Bei aller politisch-gesellschaftsverändernden Ausrichtung von Henzes Produktion in Klang und Wort – vom Henze der fünfziger Jahre hat sich auch hier noch manches erhalten. In seinen Ansichten zu seinem «Tristan» von 1975 ist stets wieder der Hedonistiker, der Egozentriker Henze gegenwärtig. Beinahe als Spiegelfechterei mag einem erscheinen, wenn er Werke aus seiner – wie er das zwar nirgends so nennt – «bourgeoisen» Epoche neu und damit gegensätzlich zu deuten versucht. So unternimmt er es heute, solche Erscheinungen eigentlich umfunktionieren zu wollen wie etwa die Hauptgestalt der «Elegie für junge Liebende» aus dem Jahr 1959. Begnügte er sich damals bei der Gestalt des Dichters Gregor Mittenhofer für eine Porträtierung des Künstler-Gottes in der Art des Fin-de-siècle, so akzentuierte Henze als Regisseur in seiner Frankfurter Inszenierung von 1975 diese Zentralgestalt seines damaligen Genie-Verständnisses als – wie er das nun begründet – «Reflex bürgerlicher Kunstauffassung, die später einmal im Faschismus ihre vergröberte Konsequenz erreichen» sollte.

Man könnte den Komponisten vermutlich kaum irritieren, wenn man – bestärkt durch diese Lektüre – behauptete, Henze sei Henze geblieben. Doch diese Ansicht täte Henze als Gesamterscheinung kaum Abbruch. Purismus im Musikmaterial war ihm seit je fremd; die Gründe dafür hat er in seiner neuen Schriften-Sammlung nun mehrfach aufgedeckt. Konsequenz im spekulativen Denken ist ihm auch jetzt nicht vertrauter geworden; den Beleg dafür liefern – offenbar gegen Henzes Absicht – eben diese Schriften. Aber liest man etwa seine Notizen zu Luigi Nono, auch zu Gustav Mahler, wird einem deutlich, dass hier ein Geistverwandter auf vergleichbarer Schöpferstufe spricht – und diese Gewissheit entschuldigt für manche Dürftigkeit, Inkonsequenz, auch für offensichtliche Irrtümer.

Rolf Urs Ringger

[1] Hans Werner Henze: Musik und Politik/Schriften und Gespräche 1955–1975. Deutscher Taschenbuchverlag 1976.

HINWEISE

Maritimes

Eine hübsch und ansprechend gestaltete Buchreihe bietet neuerdings maritime Kostbarkeiten an: die Reihe «Stalling maritim» des *Verlags von Gerhard Stalling* (Oldenburg und Hamburg). Da gibt es zum Beispiel ein Bändchen *Kapitänsbilder,* zum Teil farbige Reproduktionen jener stolzen Segelschiffe, die im Auftrag ebenso stolzer Kapitäne von Marinemalern abkonterfeit worden sind, damit sie die Kajüte des Kommandanten schmückten. *Siegfried Lenz* hat über *Die Wracks von Hamburg* geschrieben, die im Buch selbst in eindrücklichen Photographien dargestellt sind. Über die Fahrt der *Jacht «Grönland» im Eismeer* gibt es einen illustrierten Reprint des Berichtes der ersten deutschen Polarexpedition aus dem Jahre 1868. Von *Egon Erwin Kisch* bringt die Reihe die *Reportagen von der Seefahrt,* und von dem Fahrensmann *M. E. Martinsen* den treuherzigen Bericht *Seemann auf der «Preussen» und anderen Windjammern.* Das sind ein paar Beispiele aus einer Reihe für Liebhaber, für Hobby-Kapitäne und Freunde der Geschichte der Seefahrt. Die einzelnen Bände sind auch in ihrem Äusseren sorgfältig gestaltet und eignen sich vor allem auch als Mitbringsel.

Die griechischen Inseln

Nisomanie heisst Inselsehnsucht. Zwei Nisomanen taten sich zusammen und schufen einen Bildband über die griechischen Inseln, der ohne Zweifel mit dazu beitragen wird, dass die «Nisomanie» – ansteckend genug – noch weiter um sich greift. Die Photographien von *Thomas David,* der die Ägäis zum grössten Teil segelnderweise für sich entdeckte, geben sehr eindrucksvoll wieder, was immer mehr Erholungssuchende alljährlich zu den ägäischen Inseln zieht: ihre karge Schönheit, ihre Harmonie untereinander verbunden durch das Meer, ihre Bewohner in den weissen Dörfern, ihr helles Licht und ihre noch teilweise Unberührtheit. Es fällt schwer, beim Betrachten dieser Bilder nicht den leisen Wunsch zu verspüren, dies alles selber einmal zu sehen und zu erleben und – ist man schon einmal dagewesen – noch mehr zu sehen und für sich zu entdecken, eine andere Gegend, eine andere Insel.

Der Text von *Susanne Worm* ergänzt in angenehmer Weise das Abbild dieses Archipels und bringt einem die Geschichtsträchtigkeit der Inseln gefühlsmässig näher. Jede Insel hat die Jahrtausende geschichtlicher Ereignisse in der ihr eigenen Gegebenheit er- und überlebt, und auf jeder Insel haben irgendwann einmal die in dieser Inselwelt beheimateten Götter der griechischen Mythologie ihr Wesen oder Unwesen getrieben, menschlich und göttlich zugleich. Die geschichtlichen Fäden werden von den mythischen Anfängen bis in die heutige Zeit gezogen. Wer allerdings nützliche Tips und Vorschläge für den Besuch dieser Inseln erwartet, etwa Besichtigungen archäologischer Stätten oder interessante Reiserouten, wird

enttäuscht. Dieses Buch versteht sich nicht als Reiseführer, sondern als Führer durch den mythischen Archipel, durch die griechischen Inseln, bei denen man, wie es im Prolog von Johannes Gaitanides heisst, «auch ein Ohr haben muss für die Geschichten, die sie seit altersher erzählen» *(Reich Verlag AG, Luzern 1980).*

Das alte Russland in Bildern

Dies ist, als deutsche Ausgabe eines englischen Originals, ein Prachtswerk, nämlich eine grossformatige Dokumentation mit dem Mittel der Photographie über die Jahrzehnte von 1850 bis 1914. Das alte Russland, das Zarenreich, ist darin zuverlässig porträtiert, das Leben auf den Landgütern des Adels ebenso wie das Dorf, wie die Mönche und Pilger, wie die Frühzeit der Industrialisierung. Die Photos stammen aus Museen und Bibliotheken, aber auch aus zahlreichen Privatsammlungen. Als Herausgeberin zeichnet *Chloe Obolensky,* die sich einen Namen als Bühnenbildnerin gemacht hat. Der Betrachter erinnert sich denn auch vor Bildern dieses Bandes an Inszenierungen, an die «Sommergäste» zum Beispiel. In der Tat ist das, was auf diesen frühen Photographien festgehalten wurde, wie die szenische Selbstdarstellung einer Epoche und ihrer Menschen. Dass eine Vertreterin der szenischen Künste dieses Buch geplant und gestaltet hat, verwundert jedenfalls nicht. Das also war das Russland, wie es beispielsweise Carl Spitteler noch erlebt hat, und in visuellen Eindrücken von der Art, wie sie hier durch das Mittel der Photographie festgehalten wurden, haben sich das «moderne Zeitalter» und der Untergang des Zarenreiches angekündigt. Ein so bedeutender Kenner der russischen Literatur und Kultur wie der verstorbene *Max Hayward* hat zu dem Bildband den einleitenden Essay geschrieben, eine ebenso kenntnisreiche wie brillante Darstellung einer versunkenen Welt. Hayward legt insbesondere Wert auf die Feststellung, dass das vorrevolutionäre Russland es offensichtlich versäumt hat, für die breiten Volksschichten Bildungsmöglichkeiten zu schaffen. Das akademische Niveau an den russischen Universitäten stand nach seinem Urteil demjenigen in den anderen europäischen Ländern um die Jahrhundertwende in nichts nach. Aber das Schulwesen war noch kläglich unterentwickelt. Das Reich hatte sich damit selbst zum historischen Stillstand verurteilt, zur Unfähigkeit, einen gesellschaftlichen Fortschritt im westlichen Sinn in die Wege zu leiten. Haywards breit angelegte Einleitung ist eine hervorragende Vorbereitung für den Betrachter dieser alten Photographien, die weit mehr sind als Illustrationen zu dem, was die russische Literatur der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vermittelt. Die russische Gesellschaft vor der Revolution –, beim Betrachten dieser an die fünfhundert Aufnahmen, aus Familienalben, Archiven und Bibliotheken zusammengetragen, wird sie anschaulich *(C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1980).*