Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 61 (1981)
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: 09.01.2026

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

Das Buch

EINE ANDERE ÜBERLIEFERUNG

Zu einem umstrittenen Buch: Peter Handkes «Kindergeschichte»

Manchmal wünschte man, die Bücher, gerade diejenigen mit den renommierten Namen, kämen anonym auf den Markt. Nicht der *«neue Handke»* wäre dann zu lesen, sondern die *«Kindergeschichte»* eines Unbekannten[1]. Vielleicht bliebe sie einige Zeit auf den Redaktionen liegen, vielleicht hätte der Leser eine Chance, das Buch selbst zu entdecken? Illusionen! Die Kindergeschichte des Unbekannten würde sogleich zu einem literarischen Ratespiel; schon riefe der erste den richtigen Namen, und es liefe ab, wie es heute abläuft: Noch bevor ich das Buch in die Hand bekam, las ich, wider Willen neugierig, zwei Rezensionen, gegensätzliche natürlich, beide in sich geschlossen, beide auf Anhieb überzeugend; sogar die Zitate wechselten Farbe in wechselnder Umgebung. (Das Verdikt Lodemanns gegen jeden, der das Buch zu loben wagte, kannte ich damals noch nicht.)

Auch dies ist aber festzuhalten: das Buch selber liess mich die Kritiken vergessen (als hätte ich sie nie gelesen), ja für Augenblicke sogar den Namen des Autors (vielleicht ist das ein höchstes Lob). *«Kindergeschichte»:* der Name ist betont einfach; Handke scheut nicht den Anklang an die immerhin bekannten «Kindergeschichten» Bichsels; er ist offenbar sicher (und er ist es mit Recht), dass sein Buch unverwechselbar ist; ja, er stellt, unüberhörbar, den Anspruch, damit *die* Kindergeschichte schlechthin zu schreiben. Nicht eine Geschichte von Kindern und nicht eine für Kinder natürlich: Thema und Zentrum des Buches sind vielmehr: Erfahrungen *mit* einem Kind – ein Thema also, das bis in die allerjüngste Zeit von der Literatur eher stiefmütterlich behandelt wurde. Kindheitserinnerungen, der Rückblick auf die Zeit, in welcher der schreibende Erwachsene als Kind agierte, sind zwar ein Grundmuster der Literatur – die Erfahrungen, die ein Erwachsener macht, wenn er ein Kind begleitet und betreut (um es weniger preziös zu sagen: ein Erwachsener in der Elternrolle also), sind höchstens als Nebenmotiv vorhanden. Auch dies gewiss eine Folge der langjährigen männlichen Dominanz in der Literatur; die Beziehung der Mutter zu ihren Kindern war kein literarisches Thema, sondern eine Angelegenheit des häuslichen Alltags. Das könnte sich in der nächsten Zeit gründlich ändern, Handkes Buch ist nicht das einzige Anzeichen dafür. Allerdings: in der Kindergeschichte fällt kein Wort über geschlechtsspezifische Aspekte, kein Wort darüber, dass der zum «Erwachsenen» distanzierte Autor, über Jahre hinweg allein mit seiner Tochter lebend, als ihr Be-

treuer und Gefährte, sich in einer für einen Mann ungewöhnlichen Rolle befindet. Auch das Geschlecht des Kindes wird nur gerade eben erwähnt. Sollte das ein Zeichen einer «Tendenzwende» sein (es wäre nicht das erstemal, dass Handke eine solche einleitet)? Nach langen Jahren der Diskussion geschlechtsspezifischer Fragen die Setzung von Erfahrungen, die beide Geschlechter gleichermassen angehen?

Wie dem auch sei: ich kann mir kaum einen Menschen vorstellen, der mit Kindern gelebt hat (um das gärtner- und gönnerhafte: sie grossgezogen hat, zu vermeiden), der von diesem Buch unberührt bleibt. Es ist kritisch bemerkt worden, das Kind sei nicht als ein Mensch von Fleisch und Blut dargestellt; das stimmt gewiss – der Vater übrigens ist es ebensowenig, ja man kann sogar beifügen, dass unser Wissen über die kindliche Entwicklung durch das Buch nicht vermehrt werde. Aber um das alles geht es nicht: dargestellt werden Erfahrungen eines Erwachsenen, aber solche, die sich nur im Zusammenleben, im täglichen Umgang mit einem Kind ergeben, in wechselnder Identifikation und Loslösung, und dabei wird zwar nicht unser Wissen über «das Kind» geäufnet, wohl aber unsere Ahnung von dem, was sich zwischen den Menschen, zwischen den Generationen abspielt, ja vom Menschen überhaupt, gestärkt und vertieft.

Eindrücklich: die Augenblicke der ersten Selbständigkeit des Kindes (die im Erwachsenen die Erinnerungen an ähnliche Erfahrungen, an den Schock der Individuation wachrufen), sein schweigendes Vertrauen. Genau aufgezeichnet: das Unbehagen des Erwachsenen, der erfährt, wie sehr seine Freiheit durch das Kind beschnitten wird (und der zugleich weiss, dass nichts Grosses, nur eben das Aufgeben von Gewohnheiten von ihm verlangt wird), die daraus resultierende Unfreundlichkeit. Das Bewegendste, Erschütterndste: das Elend des Kindes unter Gleichaltrigen, die es sucht und an die es sich, einzelgängerische Tochter eines einzelgängerischen Vaters, nicht gewöhnen und gegen die es sich nicht richtig zur Wehr setzen kann; wechselnde Schulerfahrungen – darin ein *«ortloses»* kindliches Elend, das in der Aussage des Kindes gipfelt (zu beherzigen von allen pädagogisch Bemühten), es *«möge sich selber nicht mehr»*. Und bedenkenswert: die Beschreibung gegensätzlichen Lehrerverhaltens, die Einsicht, dass *«eine Freundlichkeit, von einem Lehrer geübt, sich als etwas Böses, als die Ungnade auswirken könne»* – umgekehrt die Bewunderung für die *«Kunst des prüfenden und doch überwältigend gastfreundlichen Blickes»* oder die aus eigener Erfahrung gewonnene Einsicht, dass der gute Lehrer die Kinder nur *«sein lassen»* müsse, aber dabei doch der *«rundum Anwesende»* zu bleiben habe.

Formulierungen, über die man nicht einfach hinwegliest, merk- und denkwürdige Sätze. Sie zeigen: Handke will sich in diesem Buch dringender als je zuvor von der Sprache der Zeit, deren Fachsprache, deren Journalistensprache, absetzen; er sucht bewusst, ja betont eine Sprache der Zeitlosigkeit, eine neue Klassizität.

Das Streben nach Zeitlosigkeit ist

bei ihm nicht neu; es findet sich zuletzt und vielleicht am deutlichsten dokumentiert in seinem vor Jahresfrist erschienenen Cézanne-Buch *«Die Lehre der Sainte-Victoire»* [2]. Und man kann gewiss sagen, dass die *«Kindergeschichte»* die dort entwickelten ästhetischen und philosophischen Überlegungen verwirklicht: sie gibt ihnen die konkrete, bildhafte Gestalt. Ein Vergleich der beiden Bücher drängt sich auf, aber mehr noch die Parallelen zu einem weiter zurückliegenden, sehr anderen Buch Handkes, dem Journal *«Das Gewicht der Welt»* [3], das ja, streng genommen, kein Tagebuch ist, sondern ein eigentliches «Augenblicksbuch»: Wahrnehmungen, aus dem Augenblick sich ergebende, stehen darin nebeneinander, unvermittelt, unverbunden, in einer ungeheuren Isolation. In der *«Kindergeschichte»* dagegen verbinden sich die Augenblicke wie von selbst zu einer Geschichte, zu einem in der Zeit ausgebreiteten Ganzen. Noch wichtiger aber als dieser scheinbar selbstverständliche, in Wirklichkeit genau kalkulierte Zusammenhang zwischen den einzelnen Augenblicken ist deren Stilisierung zu exemplarischen Ereignissen. Mehr noch: der einzelne Augenblick wird in *«Kindergeschichte»* als ein mystischer erfahren und dargestellt. Die punktuellen Erfahrungen, die im *«Gewicht der Welt»* in sinnloser Zufälligkeit nebeneinanderstehen (als klopfe einer hastig und angstvoll seine Wahrnehmungen ab auf eine Einsicht, die sich als tragfähig erweist und der eigenen Angst entgegenstellen lässt), erscheinen nun als sinnerfüllte Abbilder des Gesetzhaften und Geheimnisvollen.

Ein Beispiel, vielleicht das schönste, eine Schlüsselstelle des Buches, sei kurz skizziert: Bei einem nicht weiter ungewöhnlichen Aufenthalt in einem Park löst sich das dreijährige Kind vom Vater, strebt mit traumwandlerischer Sicherheit in einer bestimmten Richtung davon, manchmal stolpernd, aber unbeirrt, über einen kleinen Wiesenstreifen zum Fluss – bis zuletzt ohne zurückzublicken und doch offensichtlich gestärkt und umfangen vom Wissen, dass der Vater, der ihm stillschweigend in einem immer gleichen Abstand folgt, es als ein *«für es zuständiger Leibwächter»* beschützen werde. Ein anderer Erwachsener mit einem Kind, am Ufer sitzend, lässt durch die Wiederholung der Konstellation das Gesetzhafte deutlich werden; das Kind findet sich in völligem Einklang mit der Natur (*«Die Uferbüsche unten wehen jetzt in einer wunderbaren Übereinstimmung mit dem kurzen Kinderhaar im Vordergrund»*): die Situation ist paradiesisch und wirklich zugleich; Selbständigkeit und Geborgenheit, Gewährenlassen und Verantwortung befinden sich in einem einzigartigen, einmaligen Zustand der Harmonie.

Ist es möglich, an einem Text wie dem eben beschriebenen Anstoss zu nehmen, an dieser so einfachen wie dichten Darstellung einer Grundkonstellation zwischen den Menschen? Es ist nicht nur möglich, es ist sogar begreiflich, nachzuvollziehen sogar von jenen, die – wie die Schreibende – das Buch für eines der wichtigsten und schönsten Werke Handkes halten. Eine eigenartige Irritation geht von der Sprache aus – in dieser Textstelle so gut wie in anderen, das heisst von ganz bestimmten,

aus dem Text geradezu herausspringenden Wendungen. Dass der Vater sich selber als *«Leibwächter»* des Kindes bezeichnet, mag von manchen bereits als preziös empfunden werden – gerade dieser Ausdruck allerdings scheint mir treffend in einem doppelten Sinn: er trifft die Sache und auch den Leser, für den er eine vertraute Beziehung durch ein ungewöhnliches Wort neu erfahrbar macht. Wenn Handke aber sagt, er *«flehe einen Segen hinab auf das Bild»* oder es gleich darauf als das *«schwierigste Menschenwerk überhaupt»* bezeichnet, *«die Formenfolge eines solchen Augenblicks freizudenken»*, dann will mir scheinen, durch die grossen und anspruchsvollen Worte werde das schöne, in sich selber starke Bild blasser und farbloser.

Ähnliche, leicht übersteigerte, ins Grosse gezeichnete Wortfolgen liessen sich reihenweise anfügen. Ich bin sicher, dass sie für die Kritiker des Werkes der eigentliche Stein des Anstosses sind (*«etwas zum Beiseitegehen und Weinen»*, *«Augenblicke tiefer Sanftheit»*; *«herzzerreissend»*; er *«arbeite am Geheimnis der Welt»*). Dabei geht es freilich nicht an, solche Stellen gewissermassen aus dem Text herauszufiltrieren: in ihnen konzentriert sich Handkes Verlangen nach zeitloser Erkenntnis und Sprache; es sind Formeln der Beschwörung, mit denen der Autor die mystischen Augenblicke festhält. Sie sollen das *«grosse Gesetz»*, *«die Wahrheit des Lebens»* festhalten, seine Erfahrung mit dem Kind führt ihn unwillkürlich zu jenen Wörtern, *«die er bisher im Kino als Pathos überhört und in den alten Schriften als ungebräuchlich überlesen hatte»*, er setzt bewusst diese grossen Wörter gegen das Vokabular der Zeit, gegen *«die Drohnensprache eines blechernen Zeitalters»*, gegen die *«Sprache des Kleinlauten, dabei so schrecklich Grossmäuligen»*, gegen das *«Niederschmetternde, Banalitätsstinkende, Selbstmörderische, Nerventötende, Gottlose, Hirnrissige von Hundenamen»*, wie er es in öffentlichen Diskussionen, in zeitgenössischen Büchern und auch in ganz gewöhnlichen Gesprächen zu finden behauptet. Mit einer wahren Kanonade von Beschimpfungen (die als Explosivkörper wirken in diesem stillen, intensiven Text) geht er an gegen die Sprache der Zeit und meint mit der Sprache zugleich die Zeit selbst, auch jene, die *«Realitäts-Tümler»*, die ihm Eskapismus vorwerfen und ihn zurückholen wollen.

Die Abwehr der Zeit und ihrer Forderungen und Moden überrascht bei Handke nicht; er hat nie mit der Zeit geschrieben, dennoch darin oft Richtungen signalisiert. Kein früheres Werk freilich hält sich so streng abseits und ausserhalb, in keinem wird die Gegnerschaft so vehement formuliert wie hier. Noch im Vorläufer dieses letzten Buches, in der *«Lehre der Sainte-Victoire»*, kehrt der Autor am Schluss nach einer langen Waldbeschreibung in die Zeit zurück – *«zurück zu den heutigen Menschen, zurück zu den Plätzen und Brücken, zurück zu den Sportplätzen und Nachrichten»*. Dieser Schritt, auch der Aufruf dazu, fehlt in der *«Kindergeschichte»*. Der mystische Augenblick, ein Nu, in dem das Geheimnis sich offenbart, steht da, als könnte er ewig dauern, als könne man das Leben der Kinder aus der Zeit lösen, ausserhalb stellen. Man kann es nicht!

Das zu zeigen, bedarf es keiner langen Argumentation. Man muss sich nur noch einmal in die zauberhaft harmonische Situation des oben beschriebenen Spaziergangs im Park versetzen – und man braucht dabei der Zeit nur einen kleinen Stoss zu geben, die Uhr weiterzudrehen: schon läuft das Kind aus dem Bild hinaus, aus der Obhut seines Leibwächters hinaus, vielleicht noch bevor es diese Obhut wirklich entbehren kann, verliert sich in die Unsicherheit und Gefährdung der Zeit. Der *«Erwachsene»*, der zugleich der Vater des Kindes und der Autor des Buches ist, kann vielleicht seine Sprache der Zeit entziehen: das Kind wird in sie hineinlaufen, wird über kurz oder lang deren Slogans auf der Schulmappe tragen, so sehr dies auch dem väterlichen Leibwächter missfallen mag.

Soll das besagen, die *«Kindergeschichte»* sei, bei nüchternem Tageslicht besehen, nichts anderes als ein modernes Märchen, die schöne Fiktion einer heilen Welt inmitten einer skeptischen Zeit? Ein Ja auf diese Frage würde den Kritikern Handkes recht geben, deren Ablehnung bestätigen. Aber für ein Märchen enthalten die Sätze zu viel Angst, versteckte und offene. Die Beschimpfungskaskaden, die auf die Gegenwart und deren Verteidiger fallen, wirken wie ein Bannstrahl gegen Bedrohungen, die sich doch durch noch so heftige und starke Worte nicht bannen lassen. Dies Wissen und die damit verbundene Angst treten im Text gelegentlich ganz offen zutage. *«Sind die Kinder zu retten?»*, die Frage taucht unvermittelt, bestürzend gegen Schluss auf. Und angesichts eines Bildes des Bethlehemitischen Kindermords fasst der Erzähler den Beschluss: *«Das darf nicht sein»* – und zugleich den Vorsatz zu einer *«anderen Überlieferung»*. Nicht als Fiktion einer heilen Welt schöner Klassizität ist die *«Kindergeschichte»* zu lesen, sondern als ein Versuch, mit Sprache eine «andere Überlieferung» zu begründen, dem «allgemeinen Vernichtungsdrama», dem der Erzähler sein eigenes Kind bereits ausgesetzt sieht, eine Gegenwelt entgegenzusetzen; als eine Beschwörung, eine zugleich angst- und hoffnungsvolle.

Elsbeth Pulver

[1] Peter Handke, Kindergeschichte, Suhrkamp, Frankfurt 1981. – [2] Peter Handke, Die Lehre der Sainte-Victoire, Suhrkamp, Frankfurt 1980. – [3] Peter Handke, Das Gewicht der Welt. Ein Journal. Residenz Verlag, Salzburg 1977.

KONZERTANTE EBENEN

Stilistische Bemerkungen zu Gert Jonkes Roman «Der Ferne Klang»

Erst ganz am Schluss seines mit arabesker Wollust verspielten Romans setzt der Autor zu einer Definition der Erzählfigur, ihrer Perspektive und somit zu einer vagen Poetologie seines Werks an. Im kursiv gesetzten Finale dieser überaus virtuosen Partitur einer Variationsorgie ohne thematische Vor-

gabe taucht die Metapher eines Zimmers auf, dessen Wände wie Buchdeckel zuklappen und eine Geschichte einschliessen, «in deren Mitte du verfangen bist wie ein verschlüsseltes Wort»; das dergestalt verfremdete «du» als Mittelpunkt einer Geschichte, die – und nun folgt eine für Jonke typische Infinitiv-Passiv-Konstruktion – «ohne dein Wissen um dich herumzuschreiben verstanden worden ist». Logisches Subjekt im Nebensatz ist die Geschichte, der Erzähler erscheint als Objekt. Und er bekräftigt diese quasi kontrapunktische Verkehrung von Distanz und Nähe, Urheberschaft und passiver Betroffenheit auf der Pronominaebene, wenn er vorschlägt, man solle mit der eigenen Person nurmehr per Sie verkehren und den eigenen Gedanken nicht allzu vertrauten Umgang miteinander gestatten. Dessen ungeachtet wird der Roman in der Du-Form erzählt, dieser vielleicht heikelsten und anspruchsvollsten aller Pronomina-Perspektiven. Die Gefahr der Larmoyanz liegt nahe, der sentimentalen Verbrüderung mit dem Helden. Bei Gert Jonke ist sie restlos gemeistert, und zwar nicht nur theoretisch im nachhinein, wo der Erzähler erklärt, dass es sich «gerade bei dir um ein Du handelt, das deiner eigenen Person, Ihnen, wollte ich sagen, nur mehr ganz entfernt entspricht». Das Du bleibt verschlüsselt im Text: «So stark bin ich mir aus der Haut gefahren . . . dass ich nicht mehr als Person von mir selbst zu denken mir wünschen kann.»

Dennoch lässt sich eine berufliche Identität ausmachen: der Erzählte ist – wie schon der Protagonist in der «Schule der Geläufigkeit» – Musiker, genauer Komponist, freilich einer, der das Komponieren aufgegeben hat, einerseits aus Überdruss am routinemässigen Konzertbetrieb, anderseits seiner absoluten Ansprüche wegen. Sein Verleger hofft, wenn er ihn dazu anhalte, seine Gedanken über die noch nicht komponierbare Musik zu fixieren, werde er eines Tages von alleine wieder zur Musik gelangen und Werke schreiben, welche noch nicht einmal die äussersten «Randbezirke der Vorstellung» berührt hätten. Diese sphärenhafte oder aussersphärische Grenzmusik, evoziert durch den zwiefach zu verstehenden Titel (der Klang der Ferne oder der ferne Klang), steht im Roman Jonkes für die Existenzerfüllung schlechthin, und ihre Absenz, sozusagen die Wartestellung des absoluten Gehörs, bewirkt ein Vakuum, das den als «du» Angesprochenen, den Akkusativhelden in eine Odyssee köstlicher Absurditäten, in ein Nonsens-Festival ohnegleichen verwickelt. Depression, die Grundstimmung der «Schule der Geläufigkeit», schlägt um in Bajazzerie.

Zunächst, freilich, manifestiert sie sich als Bedrohung: der Dekomponist erwacht, kommt zu sich in einer Irrenanstalt und sollte dem Psychiater gegenüber einen Selbstmordversuch begründen, an den er sich keineswegs zu erinnern vermag. Er wehrt sich aber dagegen, vom Doktor existiert zu werden. Die Anomalie, der unübliche Transitivgebrauch des Verbs «existieren» signalisiert die Fremdbestimmung durch ärztliche Bevormundung, die Vergewaltigung zu einer Lebens- und Krankengeschichte, die nicht die seine ist. Zwar gibt es in der Irrenhauskanzlei einen Akt über seine Person, doch das erste Blatt, die grundlegende Aktenursache bleibt verschollen. Das

ist eine Kafkasche Situation, insofern modifiziert, als die Erinnerungsverweigerung – angedeutet im Schlemihl-Motiv des verlorenen Schattens – als Selbstschutzmassnahme funktioniert («. . . sich zu verweigern war die einzig wahre Antwort auf die Umstände der Vergangenheit»). Ein Akt ohne Anfang, heisst es, sei immer auch ein Akt ohne Ende. Nur so, ohne genaue Kenntnis des Anfangs, gelingt es dem Erzähler, sich in seine «Lieblingsgeschichte» hineinzuverirren, mitten drin zu sein, ohne ein Ich, eine Handlungsexposition setzen zu müssen. Daher der Vergleich mit einer Variationsfolge ohne thematischen Vorwurf.

Jonke vergegenwärtigt sich die «andersartige Daseinsform» verschiedentlich mit der Allegorie des Traums. Die Welt, sagt er, verlaufe viel zu bürokratisch, um als Traum ausgedeutet zu werden, sei anderseits zu verwirrend und chaotisch, als dass sie auf eine Bürokratierealität reduziert werden könnte: «ein Dasein voller Traumbürokratien und Bürokratieträumen, geordnet in albtraumbürokratisch verlaufenden Bahnen . . .» Verwischung der Grenzen zwischen Traum und Leben: seit Grillparzers «Der Traum, ein Leben» ein Grundmotiv in der österreichischen Literatur. Der Held wird vom Autor gefragt, ob er denn einmal aufgewacht gewesen sei auch nur im Traum, so leblos träumend oder so traumlos lebend, so lebhaft zerträumt oder so traumhaft zerlebt. Das manieristische Weiterspinnen solcher Umkehrformeln entspricht ganz der Intention, die Bürokratierealität der geordneten Begriffe zu unterlaufen. Seit je hat es zu den Hauptmerkmalen manieristischer Dichtung gehört, dass sie aus dem Geist der Sprache entsteht, Inhalte weniger in das Wortmaterial hineinträgt als vielmehr in der spielerischen Definition aus ihm herausholt. Auch die verunsichernde Mischung des Realen mit dem Irrealen gelingt Jonke, dem «Geisterbahnschaffner», immer wieder mit Hilfe eigenwilliger «Traum»-Deutungen. So fragt der vermeintliche Patient den vermeintlichen Arzt, wie das denn sei, wenn man träume und gleichzeitig sterbe, ob der Traum den Tod überdauern könne. Da eröffnet sich eine neue Form «ewigen Lebens», weil der Verstorbene aus einem fortdauernden Traum gar nicht mehr erwachen könnte.

Was ist nun aber die «Lieblingsgeschichte» dieses Autors, die, von Beginn an verloren, nie zu Ende gelingen soll, in die man, einem Labyrinth gleich, hineingeworfen ist, um nie wieder herauszufinden? Es ist eine klassische Liebesgeschichte. SIE, namenlos wie der Protagonist, wird stets in Majuskeln geschrieben. Als «Schwester» im Irrenhaus, als Geliebte im Park verschwindet sie ebenso rätselhaft, wie sie aufgetaucht ist, und die Suche nach dieser Imago, die den Komponisten aus der Anstalt fliehen lässt, gestaltet sich zu einem Spektakel phantastischer Episoden. Wie verhält man sich, wenn man seinen Schatten verliert und stattdessen zwei Schatten zurückerhält, lautet die metaphorische Frage. Die im Grunde romantische Sehnsucht nach ihr, der «Schwester» und Geliebten, fällt zusammen mit dem Bedürfnis nach Klarheit über die eigene Existenz. Zeichenhaft für die genannte Odyssee steht die unfreiwillige Eisenbahnreise mit der Theatertruppe, die nicht in die Nachbarstadt, sondern vom Südbahnhof in den Ostbahnhof des Ausgangsortes führt. «Du

bist eingestiegen in diesen Zug hier, der dich zu IHR führen wird und damit auch zur Lösung aller dir völlig schleierhaften Rätsel deiner eigenen Person.» Doch diese Rätsel maskieren sich gewissermassen und treten ihm entgegen als surrealistische Allegorien eines modernen Weltkünstlertheaters. Als kehrte er aus seiner privaten Geschichte in die Weltgeschichte zurück, so erfährt der Reisende seine Expedition ins Reich der Phantasie. Als ihn der Schauspieldirektor Comelli auffordert, dem Konzertmeister eine Komposition direkt in die Violine zu diktieren, Ton für Ton seine innere Melodie auf das Instrument des Geigers zu übertragen, wird die anfangs skizzierte Problematik des verstummten Komponisten evident: schon allein das eingestrichene Dis wird bis zur Unspielbarkeit von musiktheoretischen Spekulationen umrankt. Im Gegensatz dazu die Luftkünstlerin Daniele, die bei Höchstkonzentration fähig ist, das Seil, das sie tänzelnd überschreiten will, zu denken. Die ferroviale Eskapade in Gesellschaft der Schmierentruppe wird zur Sequenz eines österreichischen Wilhelm Meister, der Roman Jonkes ist Liebesgeschichte, Narziss-Parabel und Künstlerroman in einem.

Am eindrücklichsten sind für mich jene Partien geraten, in denen Landschaft in Musik und Musik in Landschaft umgesetzt wird. Jonkes Passivheld scheint diese Welt erst dann auszuhalten, wenn er sie restlos vertont hat, wenn ihn ein Klangmeer umbrandet wie im grossartigen Finale. Bereits auf der Theaterreise setzt die Ouvertüre ein, die «Ouvertüre der überwältigenden Schönheit eines herbeigehofften Untergangs». Schon bei der Ausfahrt aus der Bahnhofkathedrale liest er die «Luftpartitur» auf den Notenlinien der Telegraphendrähte und entdeckt jenes kompositorische Grundmuster, das dieser Klangwelt noch genauer entspricht als die Variationsfolge ohne thematische Vorgabe: Wagners unendliche Melodie. Hier wird sie die «unspielbare unendliche Melodie» genannt. Eine imaginäre Bergkette wird in eine «riesige mehrstimmige Gebirgsflötenanlage» umgedacht, der «Bergflötenchor» akustisch herbeihalluziniert. Die Maisfelder beginnen wild aus chromatischen Tiefen des Erdbodens zu singen mit eng aneinandergeschmiegten «Tondolden». Ein «hochgleissendes Klangblütenfeuer» glüht aus dem Boden der Felder hervor. Das ganze Land ist rettungslos überzogen von einer tönenden Krankheit, ein «Musikfluss» wälzt sich durch die Heimat: «Es ist ein steppenwolfshautrachengespalten spiralig beschleunigtes Durchdrehen von lichtwalzenautomatenwiederholt spieldosenuhrsystematischem wespenschwirrflügelschwarmblinkenden Tonrispenfetzenzittern . . .» Ein richtiges «Musikschlagwetter» bricht durch die Dachstühle und Dachböden, «Schleierlichtakkorde» hängen herab. So, in etwa, wird die «Einleitungsmusik einer fast herbeigewünschten faszinierenden Vernichtung» intoniert, und bei ihrer Notation fallen zwei Stilmerkmale auf: die aus der Frühromantik stammende Synästhesie und die Wortneuschöpfungen durch Bildung vielgliedriger, polypenähnlicher Komposita. Beides traditionelle Mittel, aber von Jonke in virtuoser Handhabung erneuert. Das optische Gedächtnis, sagt man, sei zwar viel schlechter als das akustische; aber die Sprache bietet im visuellen

Bereich mehr Nuancen an als im akustischen. Dies zeigt sich in jeder Konzertbesprechung. Wo ist nicht die Rede von *dunklen* Hornstössen oder *hellen* Geigenstimmen, usw.! Die Frühromantiker haben die Synästhesie zur Veranschaulichung ihrer kühnen Analogieschlüsse eingesetzt. Bei Jonkes «Klanghülle» geht es um eine austriazistisch eingefärbte Sphärenmusik, um das Ertönenlassen des schlechterdings Unkomponierbaren, um eine ebenso dissonante wie konsonante Naturtheaterkatastrophe, in der die «federwogenklanggeflochten bebende Skaleneinteilung deiner Zustände», das verlorene Roman-Ich hörbar und einsehbar wird.

Vielleicht lässt sich von da her noch etwas hinzufügen zu den häufigen Infinitivkonstruktionen vom Typus «wie du wahrscheinlich schon bemerkt zu haben die günstige Gelegenheit oft genug zu ergreifen gehabt haben dürftest». Die Nähe des Robert-Walser-Tons ist frappant, bedingt durch das umständliche, an Kanzleiskribentenkapriolen gemahnende Subordinationsgefüge. Bei Jonke muss man sich aber an die ursprüngliche Definition des Infinitivs erinnern. Es handelt sich um eine Form, welche nur das gekennzeichnete Sein oder Geschehen benennt, ohne Verbindung mit Person, Zahl, Aussageweise oder Zeit. Also ist der Infinitiv («infinitivus», nicht näher bestimmt) der reinste Ausdruck des Verbalbegriffs, und gerade diese Charakterisierung kommt dem Infiniten von Jonkes Klangmeer, der «Musikatmosphäre», die den Planeten umgeben soll, sehr nahe. Aber auch dem mit dem Bild des Labyrinths oder Schachtelsystems vergegenwärtigten «du»: «. . . wie lange schon empfindest du dich kaum mehr als etwas Persönliches, sondern nur mehr als einen ständig sich verflüchtigenden und manchmal wieder ganz halb zum Vorschein kommenden Zustand, der dir von der dich einschliessenden Landschaftsumgebung angezeigt wird.» Ohne Infinitiv wäre der Sprechende gezwungen, immer neue Sätze zu bilden. So eröffnet sich die Möglichkeit einer unendlichen Satzmelodie.

Dies ein paar stilistische Anmerkunken zu einem Roman, der beispielhaft dafür stehen mag, was moderne epische Prosa Ende der siebziger Jahre zu leisten vermag. Jonkes Buch tauchte denn auch kurz nach seinem Erscheinen auf der Kritiker-Bestenliste des Südwestfunks auf, ein Indiz lediglich dafür, dass Berufsleser, Fachleute den Reiz und Rang dieses eigenwilligen Textes ahnten. Bis sich ein solches Werk freilich beim breiten Publikum durchsetzt? Das akustische Gedächtnis ist zwar verlässlicher als das optische, aber das Gehör braucht länger als das Auge, bis es sich an neue Kompositionsformen gewöhnt hat.

Hermann Burger

[1] Gert Jonke, Der Ferne Klang, Roman, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1979.

VON ALLEN GUTEN ERZÄHLUNGEN VERLASSEN

Jürg Laederachs «Buch der Klagen – Sechs Erzählungen aus dem Technischen Zeitalter»

Jürg Laederach gehört zu den eigenwilligsten und unverwechselbarsten Autoren der Gegenwart. Das stellten sein 1974 erschienener erster Erzählungsband «Einfall der Dämmerung» sowie seine beiden Romane «Im Verlauf einer langen Erinnerung» (1977) und «Das ganze Leben» (1978) ebenso unter Beweis wie seine Theaterstücke «Ein milder Winter» oder der 1979 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführte Monolog «Die Lehrerin verspricht der Negerin wärmere Tränen».

Ein Stück «Theater» nicht als Abbild, sondern als wütende und verzweifelte Auflösung der Realität in Dimensionen, die mit den Begriffen «Fiktion» und «Wirklichkeit» nicht mehr zur Ordnung gerufen werden können, ist auch der neuste Prosaband «Das Buch der Klagen – Sechs Erzählungen aus dem Technischen Zeitalter» [1] des 1945 geborenen Baslers. Die Welt sei ein Theater, ein riesiges Welttheater, wird hier von einigen Figuren geäussert. Und an einer andern Stelle heisst es: «Den Schmerz proben. Deinen Tod geprobt. Dann meinen. Zuerst deinen. Immer proben wollen. Draussen proben. Nebenan. Die Vorstellung wird besser. Die Vorstellung als Probe ausgeben.» Auf Schmerz und Tod, auf das Unerprobte und Unvorstellbare, reagieren Laederachs Figuren ebenso wahnhaft wie realistisch. Ihre «Vorstellungen» sind immer beides: Gedanken und ihre Inszenierung, Einbildung und deren figürliche Darstellung, Wahn und Realität. Abstraktes wird da zum konkreten Gegen- und Widerstand. Umgekehrt hat das Fleisch die Empfindungslosigkeit von Begriffen. Der Wahnsinn hat bei Laederach nicht nur Methode, er hat auch Fleisch und Blut.

Das Raum-Zeit-Kontinuum und in der Folge die Identität des Menschen sind heillos auseinandergebrochen. Aus ihrem Trümmerfeld erheben sich schemenhaft die Traumbilder, Erinnerungsklumpen und Schreckensvisionen einer geschundenen, gehäuteten und zerfressenen Existenz. Das Amusement des Gruselns allerdings bleibt aus. Dazu bewegt sich Laederach zu nahe an der Welt, an die wir alltäglich ausgeliefert sind. Das Technische Zeitalter ist noch in seiner Entstellung unverkennbar das unsrige. Diese Erzählungen haben mit Science Fiction nichts zu tun: sie wühlen im Bestehenden, sind Archäologie der Gegenwart.

Laederachs Vorstellungskraft dient nicht der phantasievollen Überhöhung der Wirklichkeit. Sein Buch ist weder ironisch noch satirisch. Das Lachen, das es immer wieder provoziert, bleibt im Halse stecken und macht krank. Zu rasch und unnachsichtig entblössen Laederachs Einfälle die Einfallslosigkeit der Verhältnisse. Mit zunehmender Boshaftigkeit nimmt auch ihre Präzision und Komplexität zu. Die grossartige Erzählung «Intendanten» ist deshalb weniger eine Parodie auf eine Fernsehstudiowelt, in

der unter den Fingern und Phrasen der «glücklichen Familie» von Lembke bis Heintje das Chaos ausbricht, als vielmehr eine exakte Studie über die Verdrängung der Wirklichkeit durch ihren Ersatz. Das Resultat: «In der Architektur des Landstudios herrscht eine Formensprache, die jeder versteht. Es obwaltet eine Aerodynamik des Verstehens, die Garantin ist dafür, dass etwas, das so gemeint ist, wie es gemeint ist, auch so verstanden wird, wie es gemeint ist. Verpönt sind die Hintergründigen. Die zurückhaltende Windschlüpfrigkeit und die Kultur der Kameraführung machen die Produktionen des Landstudios zu zeitlosen Produktionen für das Land draussen; obschon die Filme drinnen gefertigt werden, enthalten sie das Draussen; der Ort ihrer Entstehung ist niemals der Ort ihrer Inhalte; Vivi nennt dies Information, Heidi echot Vivis Aussage, Heintje hat nur diese eine Aussage, also ist das Problem für ihn gelöst.» Die Fernsehstudiowelt ist eine Lüge, die wahr geworden ist. Da sie ständig vom Zusammenbruch bedroht ist, hat sie auch gelernt, die Dauerkrise zu managen. Man lebt mit dem, was man nicht beheben kann. Die Fernsehwelt ist das Modell für eine leergefegte Scheinwelt, die die Wirklichkeit überrundet hat, weil sie reibungsloser funktioniert. In der Erzählung «Dummweg, das Hermelin» sind die Räume so leer, dass noch das «fehlen» fehlt: «Jedenfalls hat dieser Wohnung, nachdem sie sich vollkommen und ganz säuberlich entleert hatte, rein nichts mehr gefehlt, es scheint irgendwie nichts weggekommen zu sein, auf das ich meinen Finger legen kann, ‚das fehlt' gibt es nicht ...» Es herrscht in Laederachs Texten ein Überfluss an Leere, der Platzangst verursacht.

Jürg Laederach ist in der aktuellen Schweizer Literatur eine Ausnahme. In die neuerdings wieder bündig erzählten Geschichten, in die unheimlich direkten Schmelzversuche des Packeises oder in die unzähligen Dokumentationen ungelebten Lebens lassen sich seine Texte kaum einordnen. Von alldem gibt es da nur noch Fetzen. Fetzen, die auf den Müll gehören. So stolpert man denn in seinem Buch herum wie auf einer Wortschutthalde, auf der die «Existenzbestandteile» unseres Innen- und Aussenlebens aus jedem sinnvollen Zusammenspiel herausgerissen zu liegen kommen. Sprache, Gefühle, Geist und Materie liegen herum wie abgewrackte Maschinenteile. Sie haben die letzte Station ihrer Verdinglichung erreicht. Eiskalte Logik liegt neben Gefühlsduselei, höhnische Schnodrigkeit neben grenzenloser Verletzlichkeit, zirkuläres Palaver neben bissiger Argumentation, Banalitäten neben Monstrositäten. Die «Welt», das sinngebende Ganze, kann nur noch hinter ihren Teilen fiebertraumhaft ausgemacht werden. Die Verbindungen sind unterbrochen, die Zusammenhänge zerstört, Kommunikation verstummt oder ersäuft, menschliche Beziehungen – sie stehen in allen Texten im Zentrum – kaleidoskopartig zersplittert.

Was Laederach vorführt, sind die letzten schmerzhaften Zuckungen und Verrenkungen des Lebens. Verrenkungen, wie sie nur der Komödiant so teilnahmslos darzustellen imstande ist. Im «Buch der Klagen» hat das Technische Zeitalter bereits den

Grad der Zerstörung erreicht, der das Klagen klaglos, sinnlos macht. Weder ist da jemand, an den die Klage gerichtet werden könnte, noch jemand, der genügend Selbstbewusstsein und Kraft besässe, sie vorzubringen. Gott und die Menschen leben als Tote. Die Rollen des Peinigers und des Gepeinigten werden von denselben Figuren gespielt. Sie sind zerrissen. Aber das steht schon fest, wenn sie die Bühne betreten. Post festum geht es nicht mehr um den Verlust der Identität, sondern um die Möglichkeiten, sich abzufinden – Arbeit für Fakire. Die Reden dieser Figuren sind Attitüden der «zu Tode Erschöpften». Manchmal reden sie sich in etwas hinein, manchmal aus etwas heraus. Sie wissen, dass sie reden, nicht was sie reden. Daran ändert sich bis zu ihrem Abgang nichts. Was auch geschehen mag: es wird immer nur die Wiederholung desselben gewesen sein. Die Variationen mögen ins Unendliche wachsen. Die Beschäftigung mit dem wirklichen Ende, mit dem Tod, vor dem sie immerzu stehen, ist nur eine davon. Todesangst verkommt, wie in «Steins Erzengel», zum Tick.

So kommt die schnöde, trostlose Kälte in Laederachs Texte hinein. Katastrophen erscheinen geradezu lächerlich niedlich. Was zerstört ist, ist ja unzerstörbar. Es gibt Figuren, die enden mit Selbstverbrennung oder Kastration. Doch so, als sei da nichts gewesen. Es war auch nichts. Brutalität kann ebensogut ausbleiben. Damit hat sie jeden Grund verloren und den Grad der Sinnlosigkeit erlangt, der ihr zusteht. Weniger erschreckend ist sie deswegen nicht geworden. Im Gegenteil. Das Entsetzen ist jetzt Dauerzustand. Da erfindet einer ein künstliches Auge für Kinder, das der «verletzende Elternteil dem verkrüppelten Kind unmittelbar nach dem Augenverlust in die leere Augenhöhle stecken könne, als wäre nichts geschehen.» Die Rationalität des Technischen Zeitalters hat in Schwachsinn umgeschlagen. In Dummwegs «Büro für Menschenvernichtung» werden Hingerichtete nochmals hingerichtet. Maschinerien laufen leer. Sätze drehen sich in Tautologien: «Als Mädchen hatte sie schmutzige Knie gehabt, aber das konnte eintreten, wenn man sich die Knie schmutzig machte ...» Alles wird einerlei: «Nebenan geschieht dasselbe», beginnt «Engel, Himmler und der Tod». Das Aussterben des andern ist der Triumph der Einsamkeit, der Gleichgültigkeit. Und das Ende der Angst. Brave new world: «nach der Trostlosigkeit bin ich durch eigene Bewegung durch fremde Länder hindurch zur Beruhigung gekommen, die hat sich geäussert, dass ich nämlich zu müde gewesen bin für noch irgendeine Angst, und es ist merkwürdig gewesen, dass für die Ängste keine Steigerungsformen übrigblieben, die Angst vor etwas Kleinem ist so gross gewesen wie die Angst vor etwas Grossem, denn wie soll ich auf die Menschenvernichtung reagieren, wenn ich schon auf die Mode so reagiere, ich glaube, ich hatte Signale empfangen und verstand alle Signale genau gleich, ich konnte kaum Unterschiede machen, alles, was von aussen kam, war dasselbe, das war mein Fehler, ich habe es nicht anders gekonnt, ich kann nichts verstehen, ich kann nichts erhellen, ich habe gewusst, es ist die Mode und gleichzeitig werden die Menschen vernichtet.»

Das ist Auschwitz 1981, eine der erschütterndsten Stellen in Laederachs Buch.

Resümieren lassen sich diese Texte nicht. Wo die Spanne zwischen Geburt und Tod auf Null «zusammengezogen» ist, so dass sie ebensogut eine Ewigkeit dauern kann, wird jeder Satz wichtig. Erzählen im Technischen Zeitalter muss ohne die Ordnungsschemata von Geschichten, ohne Geschichten überhaupt, auskommen: «Genaue Untersuchung verdient die Frage, wie ich mich fühle, während meine Erzählungen mich verlassen, so dass ich schliesslich von allen guten Erzählungen und Geistern verlassen sein werde.» Und Laederachs Figuren fühlen sich gut: «Nachdem ich sie verloren hatte, wollte ich auch ihn verlieren, weil ich mir nur von Verlusten noch eine Lebensbereicherung erhoffte.» Die Hoffnung mag pervers erscheinen. Im Technischen Zeitalter, das seine Stabilität dem fortgesetzten Reparieren des Irreparablen und der sofortigen Anästhesierung des Verlustes verdankt, hat sie Logik. «Die Infamie», sagt Lembke, «unseres Berufes besteht doch darin, dass wir den Zuschauer tragfähig machen fürs Untragbare.»

«Jede Geschichte die Ausformung einer Krankheit» – so empfindlich wird die Empfindungslosigkeit in Laederachs Texten nur, weil sie sich konstant der Wiederherstellung oder dem Ersatz verweigern. «Für meinen Weg vom Jungen zum Worthund lehne ich kategorisch jede Verantwortung ab. Die Stärke und Unmittelbarkeit des Erlebnisses, zerfetzt und ohne Identität wie alle fünfzig zusammen, hat in nichts verloren, und die Unmöglichkeit, Klarheit zu schaffen, ist noch genau gleich gross. Das Erlebnis ist eine der Grundlagen meines Lebens, die sich nie verändert, auf der ich unbesorgt, bald zu meiner Erleichterung, arbeiten kann und fahre mit dem Finger den Umrissen der Scheren nach, in die ich geraten bin, immer mundtoter, so kastriert und verheilt wie ich heute bin, etwas mehr», steht in «Bub». Laederachs Weigerung bedeutet den schmerzhaften Verzicht, auf die Verletzungen im Rahmen der Konventionen zu reagieren. Als Schriftsteller zum Beispiel, der seine Figuren dominiert und in diesem kleinen Rahmen ein Stück Wirkung und Wirklichkeit zurückgewinnt. Laederach dagegen wird als Autor seine eigene Figur. Und als seine eigene Figur tritt er dann als sein eigener Autor auf.

Samuel Moser

[1] Jürg Laederach, Das Buch der Klagen, Sechs Erzählungen aus dem Technischen Zeitalter, Suhrkamp, Frankfurt 1980.

AUSSENPOLITISCHE NEUORIENTIERUNG NACH 1945

Mit Aussenpolitik, heisst es, liessen sich in der schweizerischen Politik keine Lorbeeren holen. Dieses nicht unzutreffende Wort gilt nicht für den Neuenburger *Max Petitpierre,* der als Vorsteher des Politischen Departe-

mentes die schweizerische Aussenpolitik der Jahre 1945–1961 geleitet hat. Zu den Lorbeeren, die der Magistrat entgegennehmen durfte, gehört die anlässlich seines 80. Geburtstages zusammengestellte Festschrift[1]: Ein erster Teil dieser stattlichen Publikation versammelt 13 Beiträge aus der Feder ehemaliger Akteure (Diplomaten und Politiker wie *Gérard F. Bauer, Willy Bretscher, Heinrich Homberger, Pierre Micheli*) und wissenschaftlicher Kenner der internationalen Politik *(Jacques Freymond, Yves Collart, Daniel Frei, Rudolf Bindschedler).* Der zweite Teil enthält 37 Reden und 25 Aufzeichnungen des ehemaligen Leiters der schweizerischen Aussenpolitik.

Wenn der *Herausgeber Louis Edouard Roulet* einleitend von Petitpierres «starker Persönlichkeit» spricht, meint er das Gegenteil einer laut auftretenden und eifrig agierenden Persönlichkeit. Max Petitpierres Stärke sei die Rechtschaffenheit, die Konstanz, die Sachkenntnis und Genauigkeit gewesen, mit der er die Ziele verfolgt habe.

Die beiden Hauptziele der schweizerischen Aussenpolitik in der Nachkriegszeit bestanden darin, den Sonderstatus des immerwährend Neutralen der in der Uno neu zusammengeschlossenen Staatenwelt verständlich zu machen und zugleich den neutralen Kleinstaat nach und nach aus seiner Isolation herauszuführen. Bundesrat Petitpierres Beitrag zum Gang der schweizerischen Aussenpolitik konnte, wie *Daniel Frei* in seinem Aufsatz treffend feststellt, dem Wesen der kleinstaatlichen Möglichkeiten entsprechend, nicht in kühnen Weichenstellungen oder gar im Aufbruch zu neuen Horizonten bestehen. Die Begrenztheit des Handlungsspielraumes war jedoch nicht allein durch die Kleinstaatlichkeit gegeben. Einschränkend wirkte auch die 1933–1945 unter dem Druck der nationalsozialistischen Bedrohung mythisch überhöhte Neutralitätsauffassung. Die Neutralität, ursprünglich ein Instrument der Aussenpolitik, musste nach Kriegsende einstweilen im Rang eines Selbstzwecks belassen werden. Allein schon aus diesem, aber auch aus anderen Gründen war damals ein Engagement der Schweiz in der Uno, wie man *Philippe Zutters* Beitrag entnehmen kann, nur in den besonderen Organisationen möglich.

Trotz diesen Einschränkungen setzte in den fünfziger Jahren eine Neuorientierung ein, die schrittweise zu einer offeneren und engagierten Aussenpolitik führte und bekanntlich mit den drei Maximen *Solidarität, Universalität* und *Disponibilität* umschrieben wird. Petitpierres Reden machen deutlich, dass diese Erweiterung zu einem grossen Teil auf den *Rechtfertigungsdruck* zurückzuführen ist, dem sich die Schweiz infolge ihrer Sonderstellung ausgesetzt sah. Im Oktober 1945 betonte der Chef des Politischen Departementes, im vergangenen Krieg sei die Schweiz keineswegs alleiniger Nutzniesser ihrer Sonderstellung gewesen, die Zahl der durch ihre Vermittlungstätigkeit geretteten Menschenleben übersteige diejenige der eigenen Bevölkerung.

Die Solidaritätsmaxime sollte indessen, wenn sie ein *neues Engagement* in Aussicht stellen wollte, über die Pflege der humanitären Tradition (das ältere Nebenprodukt der schweizerischen Neutralität) hinausgehen. Was

war der konkrete Inhalt des neuen Solidaritätswillens? Sollte er die geistige und materielle Mitwirkung beim Wiederaufbau des zerstörten Europa gemeint haben, wäre dies in der vorliegenden Dokumentation noch nachzutragen. Sollte es die Mitarbeit im Europarat sein, so beschränkte sich das Engagement, wie *Alfred Borel* ausführt, zunächst auf die Entsendung von Beobachtern. Solidarisch zeigte sich die Schweiz, indem sie Mitglied von 18 internationalen Organisationen blieb, die den Krieg überlebt hatten, und während Petitpierres Amtszeit 25 neuen Organisationen (zum Beispiel der FAO und der Unesco) beitrat. Solidarität gegenüber der Dritten Welt? *Yves Collart* beschreibt die bescheidenen Anfänge der schweizerischen Entwicklungshilfe: 1950 beteiligte sie sich mit einer Million Franken erstmals an den multinationalen Hilfswerken; 1961, bei Petitpierres Abgang, waren es dann immerhin 60 Millionen.

Während die Solidarität in einigen Bereichen Lippenbekenntnis blieb, wurde der Maxime der *Universalität* auch in der Praxis konsequent nachgelebt. Nach der Ära Motta (1920–1940) mit ihrer gewollt und betont nichtuniversalen Politik und der durch die Hegemonie des Dritten Reiches geprägten Ära Pilet (1940–1944) wurde in der Ära Petitpierre der aussen- und handelspolitische Grundsatz der Universalität konsequent gepflegt. 1946 wurden, wie *Georges Perrin* darlegt, endlich die diplomatischen Beziehungen mit der Sowjetunion aufgenommen; 1950 trat die Schweiz als einer der ersten Staaten mit der Volksrepublik China in Beziehung, und die Gesandtschaften in Belgrad und Warschau besetzte der freisinnige Bundesrat nicht mit (bürgerlichen) Berufsdiplomaten, sondern mit zwei sozialdemokratischen Mandatsträgern: mit Roy Ganz und Eduard Zellweger. Die Neutralität liess sich auch unter dem Aspekt der Universalität rechtfertigen: als die ideale Voraussetzung, um in einem (immer noch oder bereits wieder) von Gegensätzen geprägten internationalen System nach allen Seiten gute Beziehungen pflegen zu können.

Die guten Beziehungen wiederum konnten in den Dienst der dritten, ebenfalls die Neutralität rechtfertigenden Maxime gestellt werden – der *Disponibilität*. Die Überwachungs- und Vermittlungsaufgaben, die die Schweiz im Koreakrieg, in der Suezkrise, während des Ungarnaufstandes und des Algerienkrieges übernommen hat, werden in *Jacques Freymonds* Beitrag erläutert. – Die zeitgeschichtliche Forschung hat lange Zeit bei 1945 haltgemacht. Die im Historischen Institut der Universität Neuenburg vorbereitete Publikation stösst nun in die noch kaum erforschte Nachkriegszeit vor, bietet in diesem Bereich eine wertvolle erste Orientierungshilfe und regt zu ausführlicheren Einzeluntersuchungen an.

Georg Kreis

[1] Max Petitpierre, Seize ans de neutralité active. Aspects de la politique étrangère de la Suisse (1945–1961). Baconnière, Neuenburg 1980.

SCHWEIZERISCHE WETTBEWERBSPOLITIK

Aufsätze von Hugo Sieber

Der emeritierte Berner Volkswirtschaftsprofessor Hugo Sieber zählt unbestritten zu den besten Kennern der schweizerischen Kartell- und Wettbewerbspolitik – sowohl «Kartellisten» wie «Konkurrenzpuristen» räumen dies vorbehaltslos ein. Als Mitarbeiter der Preisbildungskommission des Eidg. Volkswirtschaftsdepartements (1941 bis 1965) und später als Mitglied der Kartellkommission (1964 bis 1980) hat Sieber die höchst vielfältige und zum Teil schwer durchschaubare wettbewerbspolitische Szene unseres Landes aus nächster Nähe und in direktem Kontakt mit den verschiedensten Marktkontrahenten kennengelernt. In der ihm eigenen Art, die Probleme in wissenschaftlich-unbestechlicher Art, mit begrifflicher Klarheit und logischer Strenge anzugehen, hat der Berner Ökonom sich während Jahrzehnten immer wieder publizistisch mit dem Wettbewerb befasst, der in der Diskussion um die Grundprinzipien eines Wirtschaftssystems, daneben aber auch bei der Beurteilung der konkreten Wirtschaftsstrukturen, eine zentrale Stellung einnimmt. Mehrere Dutzend Zeitungsartikel, Zeitschriftenaufsätze, Broschüren, Beiträge zu Sammelwerken, Gutachten oder amtliche Publikationen legen Zeugnis ab von der intensiven und vielfach richtungsweisenden Beschäftigung Siebers mit diesem Themenbereich.

Aus Anlass des 70. Geburtstags von Prof. Dr. Hugo Sieber ist nun – herausgegeben und eingeleitet von Prof. Dr. Egon Tuchtfeldt (Bern) – eine Sammlung von 18 Aufsätzen Siebers zum Fragenkreis «Schweizerische Wettbewerbspolitik» veröffentlicht worden (Berner Beiträge zur Nationalökonomie, Bd. 40, Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart 1981). Die Auswahl der Beiträge folgte weitgehend der historischen Entwicklung der schweizerischen Wettbewerbspolitik und des Kartellrechts. In sechs Abschnitten werden je drei Arbeiten abgedruckt, von denen Sieber glaubt, dass sie den Werdeprozess dieses ordnungspolitisch fundamentalen Sachgebietes widerspiegeln. Der erste Abschnitt befasst sich mit der Arbeit der Preisbildungskommission, die den Vorläufer der heutigen Kartellkommission bildete und in deren Schoss die Grundkonzeption des ersten Kartellgesetzes der Schweiz entstand. Dieses Bundesgesetz über Kartelle und ähnliche Organisationen von 1962 ist Gegenstand des zweiten Abschnitts. Der dritte Abschnitt berichtet über das Kartellgesetz in Aktion, während der vierte Abschnitt auf die Diskussion über die Revision des Kartellgesetzes eingeht. Probleme der Konzentration sind Gegenstand des fünften Abschnitts, und schliesslich werden im sechsten Abschnitt besondere kontroverse Fragen der Wettbewerbspolitik unter die Lupe genommen.

In der Einleitung zum vorliegenden Sammelband schreibt der Herausgeber, es seien jene Arbeiten Siebers ausgewählt worden, «die entweder wichtige Wegmarken der Schweizer Wettbewerbspolitik darstellen oder Aus-

sagen enthalten, die über seine aktive Mitwirkung hinaus Akzente für die zukünftige Politik setzen». Die Aufsatzsammlung dürfte sich in der Tat im Zusammenhang mit den wohl unausweichlichen Auseinandersetzungen um die Ausgestaltung eines neuen Kartellgesetzes – die bundesrätliche Botschaft hiezu soll demnächst veröffentlicht werden – als ein unentbehrlicher Leitfaden erweisen, und zwar selbst für die Kartellspezialisten an Universitätsinstituten, in Verbandssekretariaten und Redaktionsstuben. Siebers Fähigkeit, komplizierte Tatbestände und wenig transparente Zusammenhänge anschaulich und präzis darzustellen, macht das Buch darüber hinaus jedoch auch für ein weiteres interessiertes Publikum und insbesondere für angehende Ökonomen und Juristen höchst lesenswert. Denn der Autor verliert sich nie im Theoretischen. Er geht stets von sauberen Definitionen aus – was ist ein Kartell, welche Arten von Monopolen gibt es, was bedeutet Konkurrenz, worin besteht die Preisbindung, wann spricht man von Konzentration usf. Weiter analysiert er die volkswirtschaftlichen, sozialen oder staatspolitischen Auswirkungen einzelner Erscheinungen, eben zum Beispiel der unterschiedlichen Kartellformen, der Unternehmungszusammenschlüsse oder der Nachfragemacht. Erweisen sich diese Auswirkungen per saldo als schädlich – was durchaus nicht immer der Fall zu sein braucht – beziehungsweise als unvereinbar mit den Zielen der staatlichen Wettbewerbspolitik, stellt sich die Frage nach dem sachgemässen kartellrechtlichen Instrumentarium, dem ein guter Teil der Ausführungen gewidmet ist.

In allen Aufsätzen zeigen sich Siebers genaue Kenntnisse der wirtschaftlichen, rechtlichen und politischen Verhältnisse unseres Landes sowie sein Bemühen, konstruktiv zu einer Verbesserung und Weiterentwicklung der spezifisch schweizerischen Wettbewerbsordnung beizutragen. Walter Eucken hat einmal geschrieben, die Wirtschaftspolitik habe die Neigung, «entweder in einen unrealistischen Doktrinarismus zu verfallen, welcher die jeweilige historische Situation nicht berücksichtigt, oder in einen ungrundsätzlichen Punktualismus, welcher die Wirtschaftspolitik zu einem Chaos unzusammenhängender oder widerspruchsvoller Massnahmen macht». In seinen Analysen ist Prof. Hugo Sieber – die «Schweizerische Wettbewerbspolitik» belegt es aufs neue – keiner dieser Neigungen je erlegen.

Guy Bär

HINWEISE

Goethe und Cotta

Band 31 und 32 der Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft sind dem Briefwechsel Goethes mit seinem Verleger Cotta von 1797 bis 1832 gewidmet. Herausgeberin ist *Dorothea Kuhn,* die Leiterin des Cotta-Archivs im Schiller-Nationalmuseum in Marbach. Ein dritter Band

enthält die Überlieferungsgeschichte und den textkritischen Apparat. Sowohl Goethe wie Cotta haben die gegenseitigen Briefe wohl verwahrt und damit der Edition beste Voraussetzungen hinterlassen. So lässt sich denn in ungewöhnlicher Vollständigkeit verfolgen, wie Goethe und sein Verleger miteinander umgegangen sind, wie sie um Ausstattung und Honorare miteinander verhandelt haben. Ein Beispiel nur, die Auflagenziffern betreffend, sei hier herausgegriffen. Am 12. Juli 1831 schrieb die Cottasche Buchhandlung an Goethe und teilte ihm mit, wieviele Exemplare der sämtlichen Werke, Taschenausgabe und Oktav-Ausgabe abgesetzt worden seien: 11 361 Stück. Goethe hat die Zusammenstellung anerkannt und unterzeichnet und höflichst ersucht, «mit solchen Mitteilungen von Zeit zu Zeit fortzufahren». *(J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1979.)*

Kleists Dramen

Die Reihe der «Neuen Interpretationen», die *Walter Hinderer* seit längerer Zeit im Verlag von *Philipp Reclam jun., Stuttgart,* herausgibt, ist um einen weiteren Band bereichert worden: *Kleists Dramen. Neue Interpretationen.»* Wie schon in den vorangehenden Bänden sind hier, vertreten durch die einzelnen Beiträge verschiedener Germanisten, unterschiedliche Methoden und Zugänge zu Kleists Werk gegeben. Der Herausgeber stellt in einem einleitenden Essay biographische und problemgeschichtliche Fakten zusammen, Helmut G. Hermann trägt eine übersichtliche Darstellung der Werkgeschichte bei. Die andern Beiträge stammen von Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Iris Denneler, Albert M. Reh, Hans Robert Jauss, Walter Müller-Seidel, Gert Ueding, Lawrence Ryan, Helmut Arntzen. In verschiedenen Interpretationen wird, wie vor allem in derjenigen, die dem Drama «Prinz Friedrich von Homburg» gilt (Helmut Arntzen), auf die Widersprüchlichkeit Kleists hingewiesen. Dass hier musikalisch-kompositorische Gründe für eine widersprüchliche Handlungsführung vielleicht untersucht werden müssten, wird nicht erwähnt.

Quellen zur Entdeckungsgeschichte

Der Herausgeber des Bandes *«Die Entdeckung und Eroberung der Welt»* der als Professor für Kolonialgeschichte an der Universität Zürich und als Gymnasiallehrer in Aarau wirkende *Urs Bitterli,* hat sich vor allem durch sein Werk «Die ‚Wilden' und die ‚Zivilisierten'» einen Namen gemacht. Die Dokumente und Berichte, die er jetzt zu Amerika und Afrika vorlegt, sind soeben durch einen zweiten Band über Asien, Australien und den Pazifik ergänzt worden. Der erste, hier anzuzeigende Band enthält eine Fülle von amtlichen Berichten und Quellen, die für private Handelshäuser aufgezeichnet worden sind. Entdecker, Kaufleute, Missionare und Siedler kommen darin zum Wort. Im ganzen ist da, in langwieriger Sammelarbeit, ein Lesebuch entstanden, das zu den grossen Entdeckungen und Landnahmen, die Europas Vordringen in die überseeischen Kontinente einleiteten, die Augenzeugenberichte

nach Gebieten und Epochen gegliedert und durch zusammenfassende Einführung kommentiert bereithält. Das historische Geschehen, die Veränderungen, die oft konfliktgeladenen Kulturkontakte werden hier nicht nur aus der Sicht der europäischen Eroberer geschildert, sondern auch in Aussagen aus der Mitte der betroffenen Völker. So steht da zum Beispiel der Aufruf zum Widerstand, mit dem Pontiac, der Häuptling der Ottawa-Indianer, 1763 eine Reihe von Stämmen gegen die europäischen Eindringlinge zu vereinigen vermochte. Mehrere Berichte befassen sich mit dem Sklavenhandel und der Sklavenhaltung; so gibt es zusammenfassende Schilderungen von Verhandlungen und Feilschgeschäften mit Stammeshäuptlingen in Afrika, aber auch Auszüge aus dem Bordtagebuch eines Sklavenfahrers, Bilder von erschütternder Direktheit. Wirtschaftliche, politische und soziale, aber auch religiöse und allgemein kulturelle Aspekte der Kolonisation werden im Spiegel dieser authentischen Dokumente verdeutlicht. Ein Kommentarteil gibt die zum Verständnis notwendigen Erläuterungen *(Verlag C. H. Beck, München 1980).*

Vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

Im *Verlag von Philipp Reclam jun., Stuttgart,* erscheint eine Geschichte der Deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, in dem handlichen Format der Reclam-Bände, jedoch in Leinen gebunden. Der erste Band, *«Geschichte der Deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts»,* ist im Herbst 1980 erschienen. Sein Verfasser ist *Max Wehrli,* wohl einer der besten Kenner dieses Zeitabschnitts. Seine historiographische Leistung ist höchster Bewunderung würdig, auch wenn man in Rechnung stellt, dass dem Autor nach jahrzehntelangem Wirken als Forscher und Lehrer an der Universität Zürich die Daten und Fakten in reichster Fülle zu Gebote stehen. Denn diese Gesamtdarstellung ist, ganz abgesehen von der zuverlässigen Information, die sie bietet, eine imponierende darstellerische und schriftstellerische Mutprobe, die Wehrli im grossen Stil meistert. Der Band zählt, die Bibliographie und das Register mitgerechnet, über 1200 Seiten, und wenn wir bedenken, dass er bei den Merseburger Zaubersprüchen beginnt und mit Johann Fischart endet, dass die christliche Helden- und Heiligendichtung darin ebenso behandelt wird wie die ritterlich-höfische Dichtung, die Ritterromane und der Minnesang, der Zeitenwandel vom Mittelalter zur Renaissance, dann dürfte erst recht deutlich werden, was hier ein einzelner Kenner der Literaturgeschichte bewältigt hat. Heutzutage erscheinen «Handbücher» dieser Art als das Werk eines Teams. Max Wehrli ist mit diesem Buch eine gut lesbare, wissenschaftlich abgestützte und die Diskussion mit der Forschungsliteratur einbeziehende Literaturgeschichte des deutschen Mittelalters gelungen.