

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 62 (1982)
Heft: 12

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: 11.01.2026

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

Das Buch

Mahnrede, die Vielfalt der Natur zu schützen

E. Y. Meyers Plädoyer für das Überleben der Menschheit¹

Mahnreden sind unbequem – seit den alttestamentlichen Propheten, seit Abraham a Sancta Clara oder Savonarola. Sie vereiteln den Genuss, sie ärgern und widersetzen sich.

Eigentlich gehört E. Y. Meyers neueste Publikation mit dem lapidaren Titel «*Plädoyer*» ganz in die Reihe dieser Mahnreden und Busspredigten. Und dieses sperrige und trotzige Buch wird wohl keinen breiten Leserkreis finden, obwohl auf sein Thema wie kaum auf ein anderes das Wort «nam tua res agitur» zutrifft. Denn es wird den einen trotz seines relativ schmalen Umfangs in seinen Gedankengängen zu weitschweifig, ja altmodisch-umständlich erscheinen, den anderen wiederum zu reaktionär. Doch wäre hierauf vorweg zu entgegnen, dass gerade dieses Thema eine ebenso breite wie tiefgehende Erörterung erheischt; zum andern ist festzuhalten, dass Meyers Plädoyer am wenigsten im Verdacht steht, ideologieanfällig zu sein. Vielmehr vermeidet es jede dogmatische Enge und entwickelt stattdessen durchaus eigenständige Überlegungen.

Nicht ganz leicht fällt es, dieses Thema E. Y. Meyers in wenigen Begriffen zusammenzufassen. Vordergründig gesehen schliesst der Autor an die seit einigen Jahren rege Debatte über Umweltschutz und -zerstörung an, über menschenfreundlicheres Wohnen, über ein neues Verhältnis zur Na-

tur. Die Qualität dieses Plädoyers, das letztlich das grosse Thema des Romans «*Die Rückfahrt*» aufgreift, nämlich die Zerstörung der Welt, besteht jedoch gerade darin, dass es über die Schlagworte des Tages weit hinausführt und sein Anliegen in jenen grossen Zusammenhang hineinstellt, den man längst verloren geglaubt hat. Sein Kontext ist jener der göttlichen Ordnung, aus welcher der Mensch gefallen ist: die grosse Einheit in der Vielheit.

Dass Meyer nach vielbeachteten Erzählungen und zwei Romanen hier zur Form des Essays, der Rede gegriffen hat, knüpft folgerichtig an die Veröffentlichung von 1980 an: «*Die Hälfte der Erfahrung*». Aber schon der Roman «*In Trubschachen*» (1973) hat zwei vollausgewachsene Reden enthalten, als Monologe getarnt, und man darf vermuten, dass gerade diese Form E. Y. Meyer in besonderem Mass entspricht, weil sie dessen ausgesprochenen Hang zur breiten Erörterung, seinen langen Atem in der Darlegung schwieriger Denkprozesse, seine deutlich philosophische Begabung, vor allem aber seinen moralischen Eros in die geeignete Bahn lenkt.

Wie ein Vorspiel erscheint der erste Teil des Plädoyers, überschrieben mit: «*Reisen nach Deutschland und Überlegungen zur Art und Weise, wie Welt-*

Bilder entstehen.» Auf das zweite Buch Moses' zurückgreifend («Du sollst dir kein Gottesbild machen») und den Exodus der Israeliten erinnernd, nimmt Meyer an, dass die heutige Menschheit einen weitaus folgeschwereren Auszug unternimmt: den Auszug aus der «*bisherigen Selbstverständlichkeit*» in eine «*letztlich unbegreifliche und sinn-lose Welt*». Und an diesem Punkt müsse das Bilderverbot neu überdacht werden, weil die völlige Bildlosigkeit den Menschen total aussetze, Bilder dagegen eine existentielle Hilfe bedeuten. Zugleich spricht Meyer aber die Warnung aus, dass Bilder immer nur Bilder bleiben – illustrierte *docta ignorantia* – und leicht falsche Bilder die richtigen verdrängen könnten. Kunst schliesslich wird als die Möglichkeit erachtet, neue Bilder für den Menschen in dieser Welt der Sinnentleerung zu schöpfen.

Diese ersten dreissig Seiten haben den Leser bereits mit der Methode Meyers vertraut gemacht, Mikrokosmos und Makrokosmos gleichermassen in die Betrachtung einzubeziehen und zeitliche und räumliche Dimension ungewöhnlich weit zu spannen. Dem Leser des Romans «*Die Rückfahrt*» (1977) sind solche mitunter fast visionäre Ausflüge in die Prähistorie, in den Kosmos geläufig und mögen ihm typisch für das Verfahren Meyers erscheinen. Wer sich indes irritiert fühlt, wird durch den zweiten Teil des Buches wieder in die greifbare Realität zurückversetzt. «*Gimme Shelter*» (deutsch ungefähr: Gib mir Schutz) lautet die Überschrift: entnommen dem Titel eines Stükkes von Barrie Keeffe, das wiederum einen Rolling-Stones-Song zitiert. Anlass zu diesem Essay, der als Bericht einer Reise gel-

ten kann, die der Autor im November 1979 nach Bremen unternommen hat, um wegen seines Theaterstückes zu verhandeln, ist der Besuch der dortigen neuerbauten Gesamtschule Bremen-Ost (Meyer hat darüber bereits vor einiger Zeit im Magazin der «*Basler Zeitung*» berichtet und seinen Report mit aussagekräftigen Photos versehen). Keeffes Stück seinerseits hat u. a. die Aggression eines Schülers gegenüber dem Lehrer thematisiert, und Meyer kann diese Revolte angesichts der tödlichen Innen- und Außenarchitektur dieser Gesamtschule weitaus besser begreifen, weil ihm sozusagen der Nährboden vor Augen geführt wird, wo solche negativen Gefühle aufschiessen müssen. Der Bau, hinter dem sich nicht minder gespenstisch der Wohnkomplex Tenever-Osterholz auftürmt (dieser eine Untat der international tätigen Baufirma «*Neue Heimat*»), ist pervertierte Funktionalität; er verzichtet auf jegliche Individualität der einzelnen Räume, auf Wohnlichkeit, auf Gemütlichkeit. Der Autor spricht von einer «*Monsterschule*», von «*Stallbatterien für Nutzmenschen*», und er bezeichnet diesen Ausflug als «*Horrortrip ins Betongebirge*». In einer «*grauenhaften Vision*» sieht er am Schluss dieses Berichts Orwells und Huxleys Welt der Gleichheit, der Konformität und Uniformität, «*the brave new world*», wo Monster ein- und ausgehen, die aber – und dies erschreckt Meyer am meisten – «*gar nicht wie Monster, sondern immer noch wie Menschen aussehen*».

Im Anschluss daran folgt Meyers «*Rede an Architekten*», die eine Erweiterung und Überarbeitung jenes Referats darstellt, welches der Autor im Mai 1981 an der GV des Bundes

Schweizer Architekten in Vitznau gehalten hat. Ausgehend wiederum vom bedrohlichen Erlebnis der Bremer Gesamtschule, plädiert er vorerst für den «*exklusiven, ihm allein eigenen Raum*» des Menschen, was ein vehementes Nein zur Parole der Gleichheit beziehungsweise Gleichmacherei in sich schliesst. Er beschwört die Mannigfaltigkeit anstelle der sterilen Einheit, kommt wieder auf die im ersten Teil erörterte Bild-Problematik zu sprechen. Auch und gerade die Architekten vermögen dem Menschen durch inspiriertes Bauen ein Welt-Bild inmitten der Verlorenheit zu vermitteln. Ein neues Verhältnis zur äusseren *und* inneren Natur ist hiezu vonnöten, jenes Einverständnis, das Berger in «*Die Rückfahrt*» im Tessiner Gespräch mit der Mutter seiner Freundin Anaïs erahnt hat. In einem grosszügigen Exkurs erörtert Meyer anhand der Gestalten von Duns Scotus Eriugena, Nicolaus Cusanus und Giordano Bruno seine «*Einheits- und Ganzheitsschau*». Statt der Afterreligion, die immer mehr zelebriert wird, gilt es «*die Komplexität des Lebendigen*» zu erkennen und zu einer wahren religiösen Grundhaltung zu finden, die in keiner

Weise Wissenschaftsfeindlichkeit bedeuten darf (dass diese religiöse Grundhaltung hier nur blass skizziert wird und weitaus stärker eigentlich aus dem Roman «*Die Rückfahrt*» hervordriecht, sei am Rande festgehalten). Meyer selbst verwahrt sich überzeugend dagegen, indem er wiederholt Erkenntnisse von Exponenten aus dem naturwissenschaftlichen Bereich heranzieht. Erst diese religiöse Basis befähigt den Menschen dazu, zu echten Bildern zu finden. Dem Künstler dagegen gibt sie die Möglichkeit an die Hand, tragfähige Bilder weiterzuvermitteln.

In manchen Teilen etwas apodiktisch anmutend und von unterschiedlich starker Originalität zehrend, ist dieses echt welthaltige «*Plädoyer*» jedoch ein bedeutsamer Beitrag zu einer vertieften Um- und Neubesinnung. Der unverkennbare Ernst und das grosse Engagement des Autors verdienen ein Publikum, das über die rein literarisch interessierte Leserschaft hinausreicht.

Beatrice Eichmann-Leutenegger

¹ E. Y. Meyer, *Plädoyer*. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1982.

Doctor Infausti Weheklag und grosses Fluchen

Zu Hermann Burger, «*Die Künstliche Mutter*»¹

Ein Buch ohne Beispiel, ist gesagt worden, verrückt und über weite Strecken faszinierend, kühn in seiner Thematik, ausserordentlich in der Erfindung, masslos in seiner enzyklopädischen Wissenshäufung vom Tunnelwesen bis zum Sanitätswesen mit

besonderer Berücksichtigung der psychosomatischen Medizin, vom Eisenbahnbetrieb mit Einschluss des Buffet- und des Modellbauwesens, von der Heimatkunde Göschenens und Hamburgs bis zur zentralen Höhle eidgenössischer Verteidigungsnostalgie

im Gotthardmassiv und vom Bobrennen bis zum Kardiogramm. Man kann solchen Qualifikationen nicht widersprechen; sie betreffen das äussere Erscheinungsbild des Romans «*Die Künstliche Mutter*». Das Buch als «ernst und satirisch gegen die falschen Gesinnungen der Zeit gerichtet» zu verstehen, dürfte etwas schwieriger sein. In welcher Zeit denn spielt, was Wolfram Schöllkopf erleidet? Hat der Privatdozent für Germanistik und Glaziologie, wenn schon keine Zukunft, so doch eine Vergangenheit? Was wir von seiner Kindheit erfahren, beschränkt sich auf das, was als «*Liebesentzug*» durch die Mutter beschrieben ist, auch auf ein traumatisches Erlebnis im Kinderheim zur Ferienzeit; was wir von seiner Jugend erfahren, ist die kurze Episode seiner Liebe zu Flavia Soguel, mit etwas aufdringlichen Anspielungen auf das noch berühmtere Liebespaar Romeo und Julia. Der junge Gelehrte sodann erlebt die Demütigung, dass sein Lehrauftrag an der ETU aus Spargründen durch die Fakultät gestrichen wird. Das ist alles in die Exposition des Romans eingesetzt, um das Leiden Schöllkopfs zu erklären. Wenn da überhaupt Geschichte ist, so ist es Krankengeschichte, eine angedeutete Odyssee durch die Sprechzimmer der Schulmedizin. Aus Wut über den ärztlichen Unverstand nimmt der Doctor Infaustus schliesslich sein Schicksal selbst in die Hand. Er diagnostiziert seine Impotenz und seine Unterleibsmigräne (er nennt es auch «*Schwanzgrimmen*») kurzerhand als «*Matrose*», Folgen des mütterlichen Liebesentzugs und der sterilen Erziehung zur «*Reinheit*» und zum «*Musterschüler*», Folgen auch der schnöden Abhalf-

rung durch die Alma mater; er inseriert sein Leiden in der Ärztezeitung und erhält darauf einen Brief der Auer-Aplanalpschen Heilstollenklinik in Göschenen, die ihm ihre Therapie der «*Künstlichen Mutter*» empfiehlt. Die Mutterschaft soll dort einem Rekursverfahren unterzogen werden. «*Meine Geburt*», wird Schöllkopf alsbald seiner ihm «*abverwandt gewordenen Schwester*» Klara als Adressatin und Überbringerin seines «*Briefs an die Mutter*» schreiben, «*war ein Irrtum: ich hatte zur Welt kommen wollen, um Licht und Schönheit zu trinken, nicht um als Musterschüler und Gesellenstück einer korrekten Erziehung zu verkommen.*»

Sein Selbstbewusstsein und seine akademisch aufgemöbelte Überheblichkeit scheinen bei alledem nicht gelitten zu haben. Seine Wut über die Schmach, der er sich seit seiner Geburt ausgesetzt sieht, erzeugt gigantische Wortschwälle. Aber wenn da nun Gesinnungen unterlaufen, zum Beispiel gegen «*die ekelhaftesten Perversions, welche sich die Herren der Schöpfung ausgedacht haben*», die Uniform nämlich und das Militär, so ist das eben Spielmaterial für sein grosses Fluchen. Der Germanist Schöllkopf ruft – der Sprachlogik freilich nicht ganz gerecht – den Frauen zu: «*Wehrt euch doch hüben wie drüben endlich mal dagegen, eure Gatten und Söhne an jene Fronten ziehen zu lassen, wo ihnen nichts anderes übrig bleibt, als euch wie Engel zu vergöttern oder als Nutten zu behandeln in den dreckigen Witzen; los, verweigert den Gebärdienst!*» Seine Rhetorik gegen den Männlichkeitswahn, den er besonders ausgeprägt in der Schweiz wahrnehmen will, wäre

um einiges glaubwürdiger, wenn der gleiche Schöllkopf alias Armando nach partieller Genesung nicht auf der Südseite des Gotthards als Potenzprotz in der «*Waldschwiile*» und im «*stickigen Stadel*» auftreten würde. Ein sinnenfrohes Fest der Liebe, wofür er doch lautstark und wortreich plädiert, liegt offenbar ausserhalb seiner Möglichkeiten.

Von Gesinnungen zu reden, scheint mir darum verfänglich. Der Autor dieses gewiss erstaunlichen Romans kramt vielmehr aus und tischt auf, was er von Haus aus – selber Germanist und akademischer Dozent – mit Fleiss studiert hat, ausserdem vieles, was er sich im Hinblick auf seine absurde Erfindung der «*Künstlichen Mutter*» angelesen oder auf Reisen und im Verlauf eigener Kuraufenthalte in Erfahrung gebracht hat. Das alles muss ihm zur Inszenierung und Ausstattung seiner kühnen Fabel dienen, das alles schneidert er sprachwütig zurecht und behängt damit seinen traurigen Helden, der nicht Weltverbesserung im Sinne hat, sondern eine höchst private Korrektur: die Zurücknahme seiner Geburt. Ihm hat die Auer-Aplanalpsche Klinik in ihrem Empfehlungsschreiben erklärt: «*Die Morbosität ist die Regel, die Sanitas die Ausnahme so wie der Tod der alles beherrschende Generalbass und das Leben lediglich ein kurzer Pralltriller ist.*» Was den Ausschnitt betrifft, den Hermann Burgers Roman aus Wolfram Schöllkopfs Krankenexistenz vorführt, so ist es nicht ein Triller, sondern eine grosse Schmährede auf nahezu alles. Sein Doctor Infaustus wettert nicht nur gegen die Mutter und gegen das Klärli, er wettert auch gegen die Eidgenössische

Technische Universität, gegen die Schulmediziner sowieso, gegen das «*Kapitalverbrechen der Sexualerziehung, wie unsere Generation sie genossen hatte*» (obwohl da von Generation weniger als von einem Einzelfall zu reden wäre), und er wettert gegen die «*Altherrenmeute*» aus Luzern, deren Jahresversammlung im hinteren Saal des Bahnhofbuffets Göschenen stattfindet und deren Unterhaltung in einem wüsten Lied besteht: «*Zote um Zote ein Landesverrat an der Weltweiblichkeit.*»

Das Buch ist in einer fiebrigen Sprache und mit heissem Atem geschrieben. Entweder spricht Schöllkopf selber, und dann immer wie ein Potentat, der seine Krankenordonanz und die Buffetwirtin, den Festungs-oberst und die gesunden Hinterbliebenen im Unterland herumkommandiert und abkanzelt, als seien sie ihm etwas schuldig. Oder von Schöllkopfs schweren Demütigungen und Leiden spricht ein Erzähler; dann ist der Ton nicht anders. Von der ersten bis zur letzten Seite Sturmangriff und Sperrfeuer, es knattert und knallt in ununterbrochener sprachlicher Anstrengung. Die artistische Sprachgebärde, eine mit Fremdwörtern und Fremdwort-Neubildungen durchsetzte Suada, im Ton zwischen billigem Jakob und besserwisserischem Angeber schwankend, kennzeichnet den eher unsympathischen Helden, der sich nach seiner Genesung zum Tode auf der Südseite des Gotthards gar verdoppelt und nur noch «wir» sagt von sich selber: ein «Wir» nicht in der Beziehung zu einem andern Menschen, sondern wiederum nur zu sich selbst. Stärke und Reiz des Romans, den ich als Ganzes für missglückt halte, liegen in

dieser seltsamen Sprachgebärde, ihrem Ingrimm, ihrem Sprint von Pointe zu Pointe und von Kalauer zu Kalauer. Hier spricht ein Entertainer und führt seine Kunststücke vor. Manchmal gelingen ihm, und nicht etwa selten, höchst einprägsame und treffende Formulierungen, etwa wenn er die «*Fassadengrammatik*» der schweizerischen Bahnhofbuffets abhandelt. Eindrücklich, ein gutes Beispiel für Hermann Burgers Sprachvermögen, ist das «*Harfenkonzert der Signalisationstafeln in der Schöllenen-Bise, ein Stück Sibirien im Herzen der Schweiz.*» Aber leider entsteht gerade durch die langen und funkelnden Ti-raden ein ungutes Gefühl beim Lesen. Ist's denn Not, die hier spricht, oder ist's eine reisserisch hingelegte Nummer? Und geht denn, wovon das Buch handelt, auch wirklich ans Lebendige? Da es von der Mutter, von Liebe und Eros handelt, eine entscheidende Frage. Die hochartistische Sprache ist übrigens nicht ohne Leerstellen und Klapprigkeiten. «*Kotzbraun*» und «*brunzelb*» sind vielleicht Farbbezeichnungen von derber Kraft; wenn einer sie wiederholt anwendet, überschätzt er sie. Wenn von der Heidelore zu Beginn des Göschener Kuraufenthalts Schöllkopfs gesagt wird, sie habe «*einen hohen Wasserfall*», so ist das genau die Art, von Frauen zu reden, die Schöllkopf sonst dem gemeinen Maskulinismus vorwirft. Aber im Stollen braucht er den gleichen, abgegriffenen Ausdruck wiederum, diesmal für die Pulschwester Monica. Ohne Anleihen beim Kalauer ist die sprachartistische Marathonleistung offenbar nicht möglich, und manchmal ist dieser Kalauer etwas gar billig. Unter der wiederholt

als «*busenal wogende Schankmammalie*» bezeichneten Mutter Inäbnit muss man sich die vollbusige Buffetwirtin vorstellen. Von seinen Extremitäten spricht Schöllkopf als von seinen «*Konkursgliedmassen*». Der Vamp, der sich «*in Luxusvillen mit Luxushüllen*» umgibt, gehört in die gleiche Abteilung des Zettelkastens wie die Schwestern, die es im österreichischen Heilstollen-Emanatorium inmitten der schweizerischen Gotthardfestung «*in Hülle und Fülle, mitunter sogar ohne Hüllen*» gibt.

Die Krankengeschichte des Privatdozenten für Germanistik und Glaziologie und seine wundersamen Erlebnisse in den Tunnelhöhlen sind durchsetzt mit Anspielungen und Travestien auf grosse Literatur. So gibt es eine Stelle, sie markiert genau den Tiefpunkt der Depression, in der Schöllkopf auf den Teufelsstein klettert, um sich «*zuoberst zwischen Uri-stier und Schweizerkreuz als fluchende Wetterfahne zu installieren und seine stabende Rede des toten Dozenten und verschaukelten Patienten vom Dach des Wasserschlusses herab zu halten*». Es folgt ein in seiner Art höchst bewundernswertes, virtuos durchgeführtes Fluchgedicht in althochdeutscher Sprache. In der Einführung aber wird auf Jean Pauls gewaltiges Prosastück von der Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, dass kein Gott sei, ebenso absichtsvoll angespielt wie durch den zentralen «*Brief an die Mutter*» auf Kafkas Brief an den Vater. Selbstironie oder einfach Anmassung? Später, im Verlauf der Heilstollentherapie, steigt Schöllkopf ins Reich der Mütter und also in den zweiten Teil des «*Faust*» hinab, unmittelbar

darauf befinden wir uns in einer entscheidenden Szene aus der «*Orestie*», und so geht es denn dem Mutter- und dem Liebesmotiv entlang durch die Meisterwerke der Weltliteratur. Hermann Hesse und Thomas Mann werden bemüht, dieser mit «*Tonio Kröger*», und es scheint mir auch, gewisse hypochondrische Selbstbeobachtungen, wie sie in Manns Tagebüchern nachzulesen sind, hätten auf Schöllkopfs Beschreibungen eigener Befindlichkeiten abgefärbt. Ingeborg Bachmann, natürlich, wird zitiert ebenso wie Albert Camus (aus «*Noces*»), weil es da eine Stelle vom Recht zu unermesslicher Liebe gibt. Wer einen Frauenleib umarme, sagt Camus, presse auch ein Stück jener unbegreiflichen Freude an sich, die vom Himmel aufs Meer niederströme. Schöllkopf geht kundig mit einschlägiger Literatur um, aber seine eigenen Bemerkungen dazu, zu meist Fluch und Klage, hören sich an wie die wichtigsterischen Reden eines Mannes, der über die bei Camus beschworene unermessliche Freude vieles wissen mag, niemals aber – ausser vielleicht in weit zurückliegender Zeit mit Flavia Soguel – erfahren hat, wovon er da spricht.

Bedenkt man die Kühnheit von Hermann Burgers Vorhaben, so wird man ihm attestieren, dass er zu seiner Verwirklichung sehr viel «geisteshandwerkliche Perfektion» aufgewendet hat, sehr viel sprachliche Virtuosität und vor allem auch – ein Verfahren, das er mehr und mehr zur eigenen Spezialität ausbildet – trickreiche Abdeckung des Absurden durch dichteste Realität. In seinem Ehrgeiz, das Unmögliche möglich zu machen, indem er eine vollkommen verstiegene Gedankenkonstruktion wie eben die

der «*Künstlichen Mutter*» mit Reali en, Reglementen und selbst mit Daten aus dem Kursbuch der Schweizerischen Bundesbahnen ausstattet und als eine Art von Superrealität erscheinen lässt, leistet er Unwahrscheinliches. Die bemerkenswerteste Erfindung in dieser Hinsicht ist ganz gewiss das Heilstollen-Emanatorium tief in den feucht-heissen Kavernen des Zentralmassivs. Etwas zu aufdringlich, für mein Gefühl, wird hier in Schöllkopfs Suada der Venusberg, das weibliche Genital, Scheide und Uterus aus den Landschaftsformen entwickelt. Die Komik, die dabei entsteht («*Spalte der Helvetia*» zum Beispiel), wirkt unfrei, verklemmt, voyeurhaft. Aber was in den Stollen der Radon-Klinik vor sich geht, ist von grotesker Genauigkeit. Und wiederum gibt es da ein Handbuch für Stollenpatienten, das in mehreren Paragraphen beschreibt, wie sich der Kranke im Berg zu verhalten habe. Aus einem Arbeitsbericht des Autors geht hervor, dass es im Gasteiner-Tal tatsächlich eine Stollenklinik gibt und dass er selber dort eine «*Roman-Kur*» gemacht hat. Was er erfunden hat, findet sich in der Wirklichkeit, Phantasie und Realität gehen ineinander über: Der hyperrealistischen Einkleidung der Gedankenkonstruktion steht nichts mehr im Wege. Geblieben ist jedoch, trotz gemütlicher und etwas vertrottelter österreichischer Atmosphäre in der Gotthard-Enklave, der Spektralkreis der Frauen, die als künstliche Mutter, künstliche Schwester, künstliche Primär- und Sekundärfrauen dem in Armando umbenannten Schöllkopf verordnet werden. Und folgerichtig schreibt er denn, weil diese Wesen schliesslich Fleisch

und Blut annehmen sollen (und nachdem ihm Frau Doktor Auer-Aplanalp noch ein paar Verse der Elektra vorgelesen hat), eine Art «*Liebesgesuch*» an seine Traumfrau in Hamburg, die nordische Helena mit Namen Dagmar Dom, von Beruf Nachrichtensprecherin des Norddeutschen Rundfunks. Schöllkopf bittet sie mit der Begründung, es gehe darum, «*der deutschen Literatur zu Hilfe zu kommen*», um ihren Besuch in Göschenen. Spricht da noch die Romanfigur, spricht Hermann Burger persönlich? Soll die «*alsterblonde*» Schöne dem Autor durch ihre Anwesenheit helfen, seinen Roman fertig zu schreiben? Und ist, falls das gelingt, die deutsche Literatur gerettet? Die Begegnung findet jedenfalls statt, im Roman sowohl wie in Wirklichkeit, und ob es Schöllkopf sei, der den charmanten Besuch beim Mittagessen im Billardzimmer des Bahnhofbuffets etwas konfirmandenhaft anhimmelt, oder ob der Autor seiner eigenen Befangenheit rührenden Ausdruck gibt, ist schwer zu entscheiden. Auch hier aber: Das Ausgedachte und Erfundene wird mit Wirklichkeit ausstaffiert und befestigt.

«*Hätte man mich die Welt erschaffen lassen*», sagt Hermann Burger in «*Das Circensische und ich*», «*ich hätte sie von Anfang an als Circus erschaffen.*» Zumindest, was die Welt der Literatur betrifft, darf er beruhigt sein: sie ist einer. Der Artist ist Trum pf, der Jongleur und der Illusionist, der Seiltänzer und der Akrob at, und das ist er alles zusammen und ein Clown noch dazu. Seine sensationelle Nummer hat jede Aussicht, das Rennen zu machen. Ich frage mich allerdings, ob das Circensische, das auch mich fasziniert und das ich an seinem

Platz bewundern, tatsächlich zu leisten vermöge, was in früheren Zeiten den Dichtern vorbehalten war, von denen Burger in seinem Roman einige – und wahrlich nicht die schlechtesten – zitiert oder beschwört. Und ich zweifle es besonders in Fällen wie dem, von welchem die «*Künstliche Mutter*» handelt. Eine artistische Nummer, ein Meisterstück in Verkleidung und Ausstattung, ein Feuerwerk an sprachlicher Exhibition ist dieses Buch schon und insofern wohl auch ein Vergnügen, – aber mehr noch ist es ein Ärgernis. Denn es ist darin von Lebensmächten die Rede, die sich dem Virtuosentum und den Künsten eines Grossillusionisten nicht erschliessen. Der Circus ist nicht der Ort der Tragödie. Hat sie heutzutage keinen andern mehr?

Ich komme mir – befreundet mit dem Autor und teilnehmend an seinem Schaffen – mit meinen ernsten Bedenken vor wie jener Serenus Zeitblom im «*Doktor Faustus*», der die Geschichte des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt. Der ist ein vielleicht etwas biederer, aber doch auch verständnisvoller Kenner, ein Bewunderer der teuer erkauf ten Kunstwerke seines Freundes. Wenn er manches befremdlich findet, wenn er innerlich bebt beim Anhören dieser Musik, so ist er am Ende doch von der Richtigkeit und Notwendigkeit des Ganzen überzeugt. Diesen Trost habe ich im Fall der «*Künstlichen Mutter*» leider nicht, aber ihr Autor hat da natürlich vorgesorgt, indem er am Schluss seines Buches schreibt: «*Oft, wenn ihr ein Buch aus der Hand legt, fragt ihr euch – und bildet euch obendrein noch was ein auf euren Scharfsinn –: Musste es denn ge-*

*schrieben werden? Ihr habt euch kaum überlegt, dass auch das Buch zu fragen das Recht hat: Musste der Leser gelebt haben? Die Antwort lautet beide Male: Nichts Seiendes muss müssen. Das Leben beginnt affirmativ, *toi-toi-toi*, und endet mit dem dreifachen Terminato-terminato-terminato. Ihr dürft ein paar Sekunden*

lang staunen, das ist alles.» Für ein Buch, meine ich eben, ist das vielleicht doch nicht genug. Für den Circus schon.

Anton Krättli

¹ Hermann Burger, *Die Künstliche Mutter. Roman*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1982.

Wenn man die Leute fragt, wie der Krieg ist . . .

Hanna Johansens Erzählung «Die Analphabetin»¹

1.

Ein fünfjähriges Mädchen betrachtet einen mit Zinnsoldaten gestellten Hunnenüberfall: «Vorne wild mit schwarzem Blick die Reiter, hierhin und dorthin sprengend, mit krummen Waffen ausholend. (...) Einer hat einen brennenden Ast in der Hand, als wollte er etwas anzünden. Dabei brennt es schon in dem Haus, das an seinem Wege liegt. Ganz am Schluss kommt ein junger blonder Bauer mit zwei Frauen oder Mädchen, die sich mit wehenden Röcken zum Haus hin flüchten. Was soll das helfen, wenn es schon brennt.» Ob «man das nicht anders aufstellen könne», fragt das Mädchen: «Man muss sich dann eben eine neue Geschichte ausdenken für das brennende Haus. Die Leute laufen weg, um die Nachbarn zu holen, dass sie den Brand löschen. Die Hunnen kommen zu Hilfe.» Der junge Mann, der den Hunneneinfall gestellt hat, «findet diese Geschichte zum Lachen». «Du meinst wohl, du könntest etwas ändern, sagt er hustend. – Nein. – Das weiß ich selber, dass ich nichts ändern

kann. Das braucht man mir nicht zu sagen. Bloss für mich ist das kein Grund, auf bessere Geschichten zu verzichten.»

2.

Wer die beiden Romane Hanna Johansens, «Die stehende Uhr» und «Trocadero», gelesen hat, wird das Mädchen in der oben erzählten Szene wiedererkennen: die schöne, ergreifende Aufsässigkeit, die obstinate Weigerung, es dabei bewenden zu lassen, die Tatsachen zu nehmen, wie sie sind, nur weil es Tatsachen sind, das schweigende Beharren auf der eigenen Version der Geschichte – das eignet alles den beiden Heldinnen der Romane; sie könnten es von der Fünfjährigen, der «Analphabetin», gelernt haben.

Aber die Situation ist in der Erzählung ganz anders. Ganz konkret, realistisch, auf den ersten Blick: Das Mädchen, das den Hunnenüberfall anders gestellt haben will, erlebt im Deutschland des letzten Kriegssommers, am Rande einer Stadt, dort, wo

die Tramlinie endet, die Bombardierungen, die fast tägliche Flucht in den Bunker oder hinaus aufs freie Feld, an den Rand einer Autobahn oder unter eine Brücke derselben. Diese Erfahrung bestimmt auch die Existenz, die das Mädchen daneben lebt. Scheinbar weitab von der Erfahrung Krieg: in einer Gärtnerie vor allem, mit alten Leuten, die ihre alten Geschichten immer wieder erzählen, im Gespräch mit Tieren aller Art, mit Wolken und Steinen, in der zarten, scheuen, aber aufregend intensiven Beziehung zu einem Halbwüchsigen, der später eingezogen wird. Aber diese wie unbewusst ostentativ errichtete Gegenwelt ist (und wird es im Verlauf der Erzählung immer mehr) angefochten durch die Frage des Mädchens, «wie der Krieg ist», und seine Erfahrung, dass «*die Leute*», wenn man sie das fragt, «*blass werden und den Kopf schütteln*»: «*Dabei wissen sie es. Sie wollen nicht, dass ich es wisse.*»

3.

Konkret, realistisch, wurde diese Situation genannt; auf den ersten Blick jedenfalls. Kann sie es auch auf den zweiten noch sein? Hanna Johansen vermittelt eine fast vierzig Jahre zurückliegende Realität; diejenige eines Kindes zudem, dessen Bewusstsein sich eben herauszubilden beginnt und keineswegs trainiert ist, Erinnerung so ausführlich und differenziert zu speichern, wie sie gespeichert werden müsste, um noch vierzig Jahre später auf Abruf präsent zu sein.

Der zweite Blick muss ergeben: Was damals geschehen ist, kann nicht und nicht in all diesen Brechungen und Schattierungen bewahrt worden sein, es kann so gesehen unmöglich kon-

kret, realistisch, authentisch sein. Und doch: die Erzählung ist das alles; aber, bei nun wirklich genauem Zusehen, ist sie es ausschliesslich infolge eines Autorenwillens, der diese Kindheit nicht erinnert und dann rekonstruiert, sondern sie, im beinahe leeren Raum, erstmals konstruiert. Auf viel mehr als einige vag, gerade nicht konkrete Prägungen, eine Reihe eingeholter Informationen und auf Dokumentation basierender Fakten konnte die Autorin sich kaum stützen. Realität und Authentizität, samt dem unglaublich feinen Relief, über das beides sich ausweist, sind der schriftstellerischen Anstrengung zu danken, sind nicht eine Leistung des Erinnerungsvermögens und basieren nur noch zum geringen Teil auf den autobiographischen Erfahrungen, die ihnen zweifellos zu Grunde liegen.

4.

Dabei hat Hanna Johansen sich so ungefähr das Schwierigste vorgenommen, was sie sich vornehmen konnte: sich nämlich Bewusstsein und Sprache einer Fünfjährigen zu vergegenwärtigen. Und sie erschwert sich die Aufgabe nochmals dadurch, dass sie das Mädchen selber erzählen lässt, als Ich des Erzählens, was die Autorin um die Möglichkeit bringt, ihre eigene Präsenz hineinspielen zu lassen. Sie muss, mit einer Aichinger-Formulierung zu sprechen, «aufs äusserste beteiligt wie aufs äusserste unbeteiligt» sein. «*Das heisst nicht, aus dem Spiel bleiben, sondern im Spiel sich selber aus dem Spiel lassen.*» Für Hanna Johansen hiess das: Sie musste aufs äusserste beteiligt sein und im Spiel bleiben, wenn es darum ging, dem fünfjährigen Mädchen das ihm mögliche Bewusstsein

und die ihm mögliche Sprache zu erschliessen; und sich aus dem Spiel zu lassen, aufs äusserste unbeteiligt zu sein, bedeutete, Sprache und Bewusstsein der vierzig Jahre seither an jeglicher Einmischung zu hindern.

Das unwahrscheinliche Gelingen dieses Buches besteht zum ersten darin, dass die Sätze die Provokation, die unter den mit Hilfe des Aichinger-Zitates formulierten Voraussetzungen ein jeder von ihnen ist, legitimieren und durchstehen.

Hanna Johansen hat die Latte denkbar hoch gelegt. Beglückend zu verfolgen, wie sie sie in ihrer Erzählung buchstäblich Satz für Satz überspringt.

5.

Zwar lässt die Autorin das Kind nie mehr wissen, als es wissen kann. Aber sie mutet ihm viel zu: die Utopie einer klassenlosen Gesellschaft z. B. (von einer dicken Frau an der Tramhaltestelle herausgeschrien); oder die Erfahrung des Aussenseitertums – in seiner näheren Umgebung kann das Kind die einschlägigen Parolen nicht lernen, sind keine Fahnen da, die auf Befehl und wenn die andern es tun gehisst werden können. Das Kind fühlt diesen Erfahrungen gegenüber die Verpflichtung zu verstehen und richtig auf sie zu reagieren. Und so belebt es die Welt, eignet sie sich an mittels unablässiger Fragen – zärtlicher und aufmerksamer, ungläubiger und erwartungsvoller, unruhiger oder aggressiver Fragen, auf die es, wie es allmählich feststellt, die Antworten im Selbstgespräch suchen muss oder allenfalls im Gespräch mit seinem «Freund, dem Frosch» erhält. Beinahe nie jedoch von den Erwachsenen: «*Du kannst fragen, so oft du willst. Keiner*

weiss es. Die einen antworten, die andern nicht. Aber was hast du davon.» Es spürt, wenn es und welche Fragen es nicht stellen soll; diejenigen, infolge derer «*die Stimmen der Erwachsenen anders werden*»: «*Die Worte stolpern. Es sind auch nicht die gleichen Worte wie sonst. Mühselig holen sie ganz neue, ihnen unbekannte Worte hervor.*» So unerbittlich werden die Verschweigetaktiken und -techniken der Erwachsenen nicht oft beobachtet. Aber auch nicht rücksichts- und verständnisvoller als im folgenden: «*Mein Unwissen ist so über die Massen gross, dass ich den Erwachsenen ihr Leben, das ohnehin schon schwer genug ist, nicht mit meinen Fragen noch schwerer machen will. Ich schweige. So komme ich mit der Zeit hinter ihre Geheimnisse.*»

In den Selbstgesprächen aber oder in den seltenen Fällen, wo ein Erwachsener (ein Blinder, der auf einer Bank neben dem Mädchen sitzt) sich auf die Fragen einlässt, kommt es allerdings zu Sätzen und ganzen Dialogen von einer so unter die Haut gehenden Weisheit, wie sie nur Kindern zutrauen ist, weil denen die Worte noch nicht abgegriffen und verdorben vorkommen müssen, weil sie noch an sie zu glauben vermögen: «*Ich weiss nie so recht, wie gross ich bin. Es ist von Tag zu Tag anders. Erst scheine ich zu wachsen, dass man meint, ich müsste den Erwachsenen nun bald einmal bis an die Schulter reichen. Dann wieder ist das Gegenteil der Fall. Ich könnte dann voll aufgerichtet unter dem Tisch des Kranzbinders herumgehen wie früher.*» Das Kind beschreibt ja hier nichts anderes als seine reale Situation und die Anforderungen, die sich aus ihr ergeben. Aber es weiss

nicht, was es beschreibt. Und die Autorin, die es wissen muss, sagt es nicht.

6.

Die Mutter bleibt überraschend schenmenhaft in der Welt ihres Kindes. Nur selten wird sie überhaupt «*Mutter*» genannt – dort z. B., wo sie während eines Luftangriffs schläft und das Mädchen liebevoll über ihren Schlaf wacht und dazu eines ihrer Tier-Gespräche führt. Sonst ist von ihr nur als «*sie*» die Rede, und sie ist weit weniger zentral im Leben des Mädchens als andere Erwachsene. Was ein weiterer Beweis für Stimmigkeit und Authentizität dieses Erzählens ist: Die Mutter ist darin «*gegeben*», versteht sich von selbst – so wie es auch in der Realität der Fall gewesen sein muss. Die Mutter prägt eine Situation, die Erfahrungen nur, wo sie aus dem Rahmen fällt: in ihrer schweigenden Widersetzlichkeit etwa gegenüber der herrschenden Meinung.

7.

Das Gelingen dieses Buches zum zweiten: dass es allerweiteste Ferne wie aus unmittelbarster Nähe plausibel zu machen vermag, ohne dabei die Ferne als Voraussetzung auch nur einen Satz lang zu vertuschen oder zu verleugnen.

Wer diesem Gelingen beikommen will, müsste Hanna Johansens Sprache beschreiben können. Ich wüsste, in der Schweizer Literatur, keine die sich so unaufwendig, unaufdringlich ihre Unverwechselbarkeit erarbeitet; kaum eine, die soviel Wärme in der Transparenz spürbar werden zu lassen vermag, oder soviel Ernsthaftigkeit hinter der Anmut, soviel Staunen in der Selbstverständlichkeit.

«*Nur, eins ist klar, ich will diesen Krieg nicht gewinnen*», sagt das Mädchen. Und an anderer Stelle: «*Ich will, dass niemand Soldat werden muss, sage ich dann. (...) Und dass der Krieg zuende geht. Das kann man sich nicht wünschen, sagt er. Ich weiss. Ich tue es trotzdem.*»

8.

Ein Stück Nachkriegsliteratur? Und das 1982?

Wie immer man es nennt: In der Art, wie Hanna Johansen sich ihrer annimmt, wird die Themen-Trias Kind-Erwachsene-Krieg sich nicht abschütteln lassen, weist sie nach vorn, nicht zurück. Und ich weiss nur von einem Buch (es ist in ungleich grösserer zeitlicher Nähe zu den Ereignissen geschrieben), worin die Aussagen über jene Epoche und jene Verhaltensweisen der Wahrheit so nahe kommen; auch da, in Ilse Aichingers Roman «*Die grössere Hoffnung*» von 1948, ist sie mit den wachen Augen und dem geschärften Gehör, mit der Unbestechlichkeit von Kindern erschlossen.

Dabei ist Hanna Johansens Erzählung härter. Ihr Kind ist nicht, wie die Kinder bei Ilse Aichinger es sind, in der Gruppe aufgehoben; und die grössere Hoffnung ist winzig klein geworden, ist nur noch die Höhle in einem Kaninchenbau – ausserhalb hat die Apokalypse begonnen: «*Der aufgebrochene Wald wird über uns hinwegrollen und dann auf die Heerstrasse gelangen. Wir hören noch, wie die Erde bebt*», lauten die letzten Sätze der Erzählung.

Heinz F. Schafroth

¹ Hanna Johansen, *Die Analphabetin*, Erzählung. Hanser Verlag 1982.

Neue Kurzprosa aus der Schweiz

Arthur Steiner und Clemens Mettler

Im Ammann Verlag sind nebeneinander zwei Bände mit Kurzprosa aus der Schweiz erschienen, die sprachlich unterschiedlicher nicht sein könnten, inhaltlich jedoch auf ähnliche Fragen zielen. Die Rede ist von *Arthur Steiner*, «*Bis Grösse 48 – Geschichten eines Reisenden*»¹ und *Clemens Mettler*, «*Gleich einem Standbild, so unbewegt*»².

In Arthur Steiners erster grösserer Prosaveröffentlichung, er ist bisher vor allem mit Lyrik an die Öffentlichkeit getreten, werden in 28 zusammenhängenden Kürzestgeschichten Stationen eines Reisenden in Textilien erzählt. Was sich vorerst als Folge harmloser, fast banaler Erzählungen präsentiert, verdichtet sich sehr schnell zu Kapiteln einer vielleicht tragischen, vielleicht komischen Biographie, verdichtet sich gegen Ende so sehr, dass es bisweilen peinlich wird, so tief und so unverstellt in das Leben des Reisenden Einsicht nehmen zu können. Dabei berührt einen vor allem der geringe erzählerische Aufwand; in karger, ganz und gar unkapriziöser Sprache werden scheinbar ganz und gar gewöhnliche Vorkommnisse geschildert: Kundenbesuche, ein Weihnachtsabend, ein Gang zur Post, ein Besuch bei einem Neffen.

Die tragische Quintessenz dieses Reisendenlebens – in den letzten Zeilen der letzten Geschichte steht sie schliesslich expressis verbis geschrieben: «*Erst als der Reisende aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr Reisender sein konnte, wuchs in ihm*

die Einsicht, dass er nie hätte Reisender werden dürfen.» Tatsächlich gibt er auch keine einleuchtenden Gründe, weshalb er ursprünglich Reisender geworden war, «*aber damals war ihm nichts anderes übriggeblieben, als Reisender zu werden*». Während der Reisende schon länger mit seiner so bestimmten Existenz haderte, fehlte ihm die Kraft, spontan auszusteigen und neuanzufangen. Eine Krankheit musste ihn schliesslich aus dem Beruf herausdrängen. Eine Krankheit allerdings, die er selber provozierte, indem er eine vom Arzt verschriebene Diät nicht einhielt. Krankheit als Form stummer Auflehnung gegen das eigene Leben; richtig verstanden könnte sie für den Reisenden zur Chance werden. Dem Reisenden ist jedoch alles, was ein Leben ausmachen kann, irgendwann abhanden gekommen: Freude, Wut, Spontaneität, Trauer, Selbstbestimmung. «*Zu Hause hätte es beinahe zu einer festlichen Stimmung gereicht. Wenn die Sonne noch gescheinen hätte, wäre es bestimmt dazu gekommen.*» Seine Lebenshoffnungen projiziert er alle in das Glücksspiel, obwohl er sich darüber im klaren ist, «*dass Geld nicht glücklich macht*». «*Aber wer das grosse Los zog, der hatte Glück. (. .) Der Reisende sagte sich, wenn einem das grosse Glück einmal begegnet ist, sieht man alles anders. Das Glück öffnet einem die Augen für das Leben.*» Deshalb erträgt er es auch nicht, dass seine Frau gegen Glücksspiele ist; das vermag ihn sogar noch wütend zu machen und

verleiht ihm Sprache. «*Wenn die Frau des Reisenden ihre Abneigung gegen die Glücksspiele ausdrückte, wurde der Reisende zornig. Das war der einzige Anlass in seinem Leben, wo er zornig werden konnte. Früher manchmal noch wegen seines Sohnes. Sonst ertrug er alles. (...) Das meiste ertrug er stumm.*»

Der Reisende ist gleichnishaft für einen in unserer Gesellschaft nicht seltenen Typ Menschen: ob seiner Arbeit wohl nicht verzweifelt, aber auch nicht glücklich, sondern einfach freudlos und so psychisch wie physisch verkümmernd. Einer, der alles erduldet und unfähig ist (vielleicht durch Erziehung und Beruf so geworden), sich selber und all seine diffusen Wünsche zu verwirklichen, es wenigstens einmal zu versuchen. Und die schäbige Hoffnung, den Lottoschein einmal gegen das Glück eintauschen zu können.

Über den Geschichten lauert von Anfang an etwas Unheimliches, Bedrohliches, auch Absurdes. Das hängt einerseits zusammen mit der einfachen, fast monotonen und nüchternen Sprache. In den Dialogen spricht keiner ein Wort daneben, Situationen werden mit einem minimalen Aufwand an Vokabular beschrieben. Das hängt aber andererseits auch zusammen mit den fast surrealistischen und apokalyptischen Bildern und Situationen, wie sie in den Erzählungen immer wieder vorkommen, oft an deren Ende, um dann den Leser mit dem Bild oder der Situation allein zu lassen. «*Der Reisende sagte, letzthin wurde bei uns ein Mann, der früher ganz schwindelfrei war, nachts auf dem Heimweg von Schwindel befallen. Und er fiel dabei zu Tode. Da sagte die Frau, im Westen ballt sich ein Gewitter zusam-*

men. Der Wind setzt ein. Sie erhoben sich, und im Vorübergehn sah der Reisende die blauen Bettbezüge im Schlafzimmer.»

«*Bis Grösse 48*» – eine sorgfältig gewirkte Prosa, nicht leichthändig geschrieben und sicher nicht vordergründig zu lesen. Eine Prosa, deren Sprache nicht gegen deren Inhalt steht, sondern ihn mitträgt.

Anders tut sich der neue Prosaband von Clemens Mettler auf, «*Gleich einem Standbild, so unbewegt*». Es ist eine Sammlung von vier äußerlich unabhängigen Erzählungen, die alle aber ein und das selbe Thema – freilich in Variationen – umkreisen: die Einsamkeit eines Menschen. Und aus den biographischen Daten, die da und dort gegeben werden, lässt sich schliessen, dass hinter der Hauptfigur, heisse sie nun wieder Lorenz Waser, Hansludi Zünd oder Emil Nölli, der Autor Clemens Mettler steht, dass von *seiner* Einsamkeit die Rede ist. Dass das nicht ganz und gar auswächst zu einer aufdringlichen Seelenschau, hängt mit der Erzählhaltung und der Sprache zusammen. Da wird ab und zu Distanz genommen von den Figuren, der Erzähler wird dann zum Zuschauer, da dringt in der Sprache bisweilen Ironie durch. – Diese Prosa tut sich «anders» auf – weshalb? Die Sprache in diesen Erzählungen ist bisweilen derart gekünstelt und verschnörkelt, dass sie nicht mehr zu verstehen ist, beim besten Willen nicht. Und es ist dann auch nicht einsehbar, weshalb sie gerade so sein muss wie sie ist. Verstellt Clemens Mettler damit bewusst den Zugang zu den Erzählungen oder sucht er damit vielmehr die banalen Inhalte zu verdecken? Wenn nicht die Gewissheit da wäre (etwa aus der Lek-

türe des «*Glasberg*»), dass Clemens Mettler viel, sehr viel mehr in Worte zu fassen hätte, dann müsste man auch annehmen, er habe gar nichts mehr zu sagen und flüchte sich in formale Übungen.

Das alles lässt sich nachweisen an der Titelgeschichte «*Gleich einem Standbild, so unbewegt – Die Erzählung des Eifrigen*», in der Clemens Mettler auch sehr präzise Auskunft gibt über seine Befindlichkeit. Sie gibt sich als Übersetzung babylonischer Schrifttafeln, und ihre Sprache ist eine Mischung aus Indianersprache, Sprache antiker Epen, Helvetismen und expressionistisch anmutenden Wortkombinationen. In einem Dialog mit einem Landvermesser beklagt sich ein Tontafelschreiber (Schriftsteller) über sein Metier: «*Wovon ich schreibe, ich weiss es fast nicht mehr! Ach, ein Jammer ist's! Denn glauben sollst du: wiederholen noch nie mit Erfolg konnt ich mich! – Fast scheint mir, gesagt hätt ich, was überhaupt zu sagen mir gegeben, und sterben könne ganz gut ich jetzt, jeden Augenblick.*» Und wenige Zeilen weiter: «*Ja, ja, auseinandergeschrrieben, das hab ich mich wohl!*» Es ist wohl kein Zufall, dass diese Sätze, in denen Clemens Mettler von sich spricht, zu den einfacheren und also verständlicheren gehören. Sonst lautet das etwa so: «*Du Mitternerin, feins Lieb! Uhrstab, Unzeit-Weiser, steiler Zahn, (welche denn) immer nachts ich umarmen dürfen, wann ich wollen schlaflos! Du dann sanfter erglänzend von milder Ampel der Nacht, breiter Schoss, Riesen-Brust, Tageswärme verhauchend, jetzt allerdings zum Milchdranbrennen heiss, oh Metallene! Anbei schön dumms Gestäng, Hohlmast, garstiger,*

naiv nichts wissend, für welcher Art Bauvorhaben du feilstehst . . .»

Eine Sprachverwirrung. Sie aber nicht gesehen als göttliche Strafe, wie die babylonische gedeutet ist, sondern als die Unfähigkeit, mittels Sprache die individuelle Isolation durchbrechen zu können. Die Verwirrung als Ausdruck einer Suche nach einer Sprache, in der sich die eigene Identität widerspiegelt; zu sich selber kommen in der Sprache. Ein anderer Ansatz: In der Erzählung ist die Rede vom projektierten Turm von Babel, der über die Einnahmen einer staatlichen Wohlfahrtsanstalt, sprich Bordell, mit dem wohlklingenden Namen «*Zur hangenden Schulter Ischtars*» finanziert werden soll. «*Ishtar*», die Göttin der Liebe, als Patin eines zerstörerischen Gigantismus, der auch im babylonischen Volk auf Widerstand stösst. Zu deuten vielleicht so: Die Aushölung von positiven Werten und Begriffen leistet zerstörerischen Kräften Vorschub. Die Verwirrung der Begriffe und die Entfremdung der Menschen untereinander nicht als Strafe für gottlosen Größenwahn, sondern als Voraussetzung dafür.

Das alles aber ist so sehr verstellt, etwa auch der Bezug zur Gegenwart, das Gleichnishaft, dass es auseinanderfällt, ehe es sich eingraben konnte.

Formal hat die Titelgeschichte allerdings einen extremen Standort bezogen, wenngleich auch in den andern Erzählungen immer wieder das sprachlich Manierierte gesucht wird. Inhaltlich freilich führen sie auch nicht weiter, ausgenommen vielleicht die Erzählung «*Schattenloo*».

Die erste Erzählung «*Der Flug*» hat zur Hauptfigur nochmals den Helden – oder besser Antihelden – des Ro-

mans «*Glasberg*», Lorenz Waser. «*Zu Ende 80, auf des frühverstorbenen Lorenz Waser im Jahr 76 verfassten Bericht von einer Einsamkeit! – Sei einzig ermächtigter Herausgeber und Kommentator: C. M.*» Erzählt wird von der ersten Flugreise Lorenz Wasers nach London, wo ihn Freunde erwarten. Das Hochgefühl des Fliegens, das in seiner Hoffnung gründet, fliegend aus der Alltäglichkeit der «*Erdlinge*», aus den beengenden Zürcher Lebensverhältnissen fliehen zu können, bricht sehr bald in sich zusammen, und in London findet er sich bei Freunden wieder, mit denen er eigentlich nichts mehr gemeinsam hat. «*Und ich zum Ganzeigentlichlautherausheulen Einsamer, ich begann zu erzählen.*» In der zweiten Erzählung ist nicht mehr die Rede von Lorenz Waser, sondern von Hansludi Zünd und dessen Einsamkeit inmitten einer Selbsterfahrungsgruppe. Die Erzählung «*Schattenloo*» schliesslich erzählt die Geschichte des Junglehrers Emil Nölli, der in Schattenloo einen Lehrer vertreten soll und sich in eine Dorfquerele verstrickt. Wenn die Dorfbewohner jedem Fremden mit Misstrauen begegnen, so ihm besonders,

weil er sich nach dem Sigristen erkundigt. Der Sigrist ist irgendwann und irgendwie einmal zum Aussenseiter im Dorf geworden, allerdings erfährt man von ihm bis zum Schluss nichts. Zusammenhänge bleiben Nölli verschlossen, und die Situation erscheint ihm so absurd, so «*kafkhaft*», dass er sich mehrmals fragt, ob er das vielleicht nicht alles träume. – Diese letzte Erzählung ist wohl die gelungenste in diesem Band, sowohl vom Einfall als auch von der Sprache her. Clemens Mettler ist dann nämlich stark, wenn er sinnliche Eindrücke beschreibt, Bilder vor einem entwirft. Dann kommt seine Sprache wie von selbst zum Tragen, ohne Forciertes, Künstliches. Dass einem bei dieser Erzählung Kafka nach zwei Seiten schon auf der Zunge liegt, kann und soll nicht gegen sie sprechen.

Urs Bader

¹ Arthur Steiner, «Bis Grösse 48», Geschichten eines Reisenden, Ammann Verlag, Zürich 1982. – ² Clemens Mettler, «Gleich einem Standbild, so unbewegt», Erzählungen, Ammann Verlag, Zürich 1982.

Hinweise

«Zeit-Schrift», Kritik und Kulturpolitik

Unter dem Sammeltitel «*Zeit-Schrift*» sind drei Bände ausgewählter Aufsätze und Kritiken von Anton Krättli erschienen. *Zürcher Theaterbriefe* gehen den Möglichkeiten und der Problematik des darstellenden Spiels nach, das

in den vergangenen fünfzehn Jahren Aufschwünge und Abstürze, Hoffnungen und Enttäuschungen erfahren hat. In Berichten über Aufführungen, Stücke, theoretische Schriften und aktuelle Vorfälle wird eingekreist, was Wahrheit auf dem Theater zu leisten vermag. Ein besonderer Abschnitt ist Problemen der Zürcher Dramaturgie

gewidmet. *Ein gefährliches Individuum* – der zweite Band, der mit dem Titel auf ein Märchen von Frank Wedekind anspielt – vereinigt Aufsätze und Kritiken zur deutschen Literatur der siebziger Jahre, mit deutlichem Schwerpunkt auf der deutschschweizerischen Gegenwartsliteratur. Was – nicht damit identisch – literarische Gegenwart sei, ist das umgreifende Thema dieses Bandes, der die Literatur unserer Zeit in ein Zwiegespräch mit lebendiger Überlieferung verwickelt. – *Kritik und Kulturpolitik*, der dritte Band, macht an Beispielen auf die kulturpolitische Funktion der Kritik aufmerksam. Dass sie nicht ohne den Rückblick auf die grossen Werke der Vergangenheit auskommt, ist eine der Bedingungen, unter denen sie anzutreten hat. Die Auseinandersetzung mit verpflichtenden Hinterlassenschaften, aber auch die kritische Bestandesaufnahme schweizerischer Kulturpolitik fügen sich zu einem Mosaik, dessen Teile stets auf den Grundgedanken des Ganzen bezogen sind. Das dreibändige Werk, vom Verlag ansprechend gestaltet (drei Bände in einem Schuber) vereinigt Arbeiten, die zumeist aus bestimmtem Anlass entstanden sind, deren Kriterien und deren Motivation jedoch in jenem Zusammenhang gründen, der in einem erneuerten Kulturverständnis die Spitze mit der Basis und die Basis mit der Spitze verbindet. Über zeitgenössische Dramatik, über Probleme der Nachwuchsförderung, über literarische Gegenwart und mögliche Fehlhaltungen der Kritik, aber auch über ihre Aufgabe und Unverzichtbarkeit enthalten die drei Bände reichhaltige Information und entschiedene Stellungnahme. Die meisten der in das

Sammelwerk aufgenommenen Aufsätze sind in den «Schweizer Monatsheften» zuerst veröffentlicht worden (*Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main*).

Brecht, der Lyriker

Zwei Sonderausgaben aus dem *Suhrkamp Verlag* sind Brechts lyrischem Werk gewidmet. Zum einen liegt als Dünndruckausgabe und im Format von 9 auf 15 Zentimeter Brechts gesamtes lyrisches Werk in einem Band vor: *«Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band»*. Nachdem schon eine einbändige Ausgabe sämtlicher Stücke vorliegt, ist hier nun in handlicher Kompaktheit der Lyriker zugänglich. Ebenfalls im *Suhrkamp Verlag* hat Werner Hecht einen Band *«Bertolt Brecht, Gedichte über die Liebe»* herausgegeben, darunter zahlreiche bisher unveröffentlichte Texte. Zimperlich war Brecht, was man längst wissen kann, eigentlich nie; es gibt unter den jetzt neu zugänglichen Versen solche von derber Vitalität. In allen aber ist die grosse Sprachkraft des Lyrikers Brecht.

Erdachte Szenen aus Hölderlins Leben

Die Biographie bedeutender Menschen als Erzählung oder in szenischer Form darzustellen, scheint neuerdings wieder beliebt zu sein. Friedrich Hölderlin aber ist eine Figur, die dieses Verfahren geradezu anzieht. Peter Schüne mann, von dem es bereits «erdachte Szenen» zum Leben Georg Trakls gibt («Der Medikamentenakzessist») und

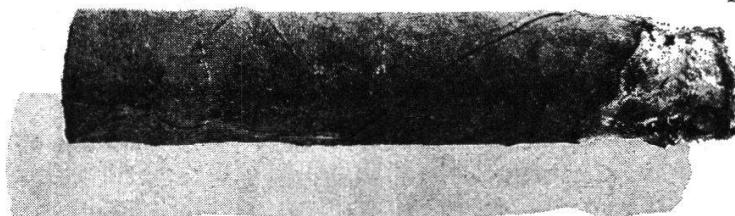
der über Georg Büchners letzte Lebenstage in Form eines inneren Monologs ein weiteres Buch plant, legt unter dem Titel «*Der Magister*» einfühlsame, eindringlich genaue Momentaufnahmen aus Hölderlins Lebensbahn vor. Seine Aufzeichnungen, man kann sich Tagebuchaufzeichnungen Hölderlins darunter vorstellen, setzen im März 1828 ein, kehren dann aber ins Jahr 1784 zurück und schreiten nun voran über Stationen wie Denkendorf, Tübingen, Stuttgart und Hauptwil. Eine Zeittafel im Anhang erleichtert die Einordnung der Eintragungen, die «gegen den Strich der Legenden» über Hölderlin geschrieben sind (*Werner Classen Verlag, Zürich 1982*).

Erfahrungen mit Trakl

Franz Fühmann, der in der DDR lebende Autor, dessen erzählerisches Werk mit Recht immer grösstere Beachtung findet, hat ein spannendes Buch über Erfahrungen mit Dichtung geschrieben: «*Der Sturz des Engels*»

ist sein Titel, und die Auseinandersetzung mit Georg Trakls Lyrik ist sein Thema. Ursprünglich war da nur der Auftrag, zu einer von ihm veranstalteten Ausgabe der Gedichte ein Nachwort zu schreiben. Dass der Verleger nicht gut dreihundert Seiten brauchen konnte, hat Fühmann natürlich eingesehen. Sein «Nachwort» ist als selbständiges Buch in Rostock und – für die Bundesrepublik, Österreich und die Schweiz – bei *Hoffmann und Campe in Hamburg* 1982 erschienen. Es ist ein Buch ehrlicher Rechenschaft und erhellender Deutung. Fühmann ist 1922 geboren, hat Hitlers Krieg in Russland mitgemacht und geriet in sowjetische Gefangenschaft. Sein Weg – der ihn von «bürgerlicher Dekadenz» wegführte zum erhofften «Aufbau einer neuen Gesellschaft» – ist in den Erfahrungen mit Trakls Dichtung immer gegenwärtig. Zugleich aber erkennt der Autor dieser subjektiven Trakl-Interpretation den Unterschied zwischen Doktrin und Dichtung, den Unterschied zwischen der politischen und der poetischen Sprache.

Für alle Freunde der Natur. Die Cigarren und Stumpen von Wuhrmann werden aus guten und naturreinen Übersee-Tabaken mit Liebe für Liebhaber gemacht.
Zum Beispiel: **Habana Feu.** Der währschafte Stumpen.



A. Wuhrmann & Cie AG. Cigarrenfabrik Rheinfelden.
Cigarren und Stumpen aus naturreinen Übersee-Tabaken.

Lee 80
7