Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 63 (1983)
Heft: 10

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

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

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

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

Download PDF: 21.01.2026

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

Das Buch

Beschreibungen des Unsichtbaren

Neue Prosa von Rahel Hutmacher, Gabriele Wohmann und Jürg Schubiger

Rahel Hutmacher, «Tochter»

Vor einem Jahr hat Rahel Hutmacher einen schmalen Band mit Geschichten veröffentlicht unter dem Titel «Dona» und mit der Widmung *«Für meine Mütter»*; nun liegt ein zweiter vor mit der Zueignung *«Für meine Tochter»* [1]. Die kurzen Prosastücke werden zwar nicht mehr Geschichten genannt, doch ihre Überschriften zeigen die Verwandtschaft der beiden Bücher. Und vollends der neue Titel *«Tochter»*; er verbindet sich unwillkürlich mit *«Mutter»* und in Erinnerung an *«Dona»* mit Müttern. Also wieder das gleiche Thema? Ja, aber in einem engeren Sichtwinkel. Der Blick richtet sich nicht auf die Mütter, auf die mythischen Spenderinnen und Gebieterinnen, sondern es wird hier ausschliesslich das affektive Mutter-Tochter-Verhältnis als eine der Grundsituationen menschlichen Daseins beleuchtet.

Mutter und Tochter – zu jeder gehört der Spielraum ihrer eigenen Existenz. Wir können uns die Spielräume als bewegte Kreise denken, die sich nähern und entfernen; die sich teilweise decken und wieder trennen. Wir sehen ein unablässiges Zueinander und Auseinander und sind uns dabei bewusst, dass der Bewegungsantrieb in den natürlichen, wesensgemässen Affekten gründet. Rahel Hutmacher versucht, diesen Affekten eine bildhafte Gestalt zu verleihen, sie in Figuren oder Metaphern darzustellen. Einige Figuren entstammen dem Tierreich, wie: *«Wolf»* und *«Bärin»*, *«Hasenfell»* und *«Iltishaar»*; einige aus dem Bereich der verwischten Grenzen, wo das *«Wolfskind»* und das *«Rabenkind»* leben, wo der *«Irrwurz»* wächst, wo es den *«Windstein»* gibt und wo von *«Weben unter Wasser»* die Rede ist. Die Anzahl der verwendeten Märchen- und Fabelmotive ist mit den soeben zitierten Untertiteln bei weitem nicht vollständig. Wenn die Reihe fortgesetzt würde, so wäre darin die Absicht herauszulesen, die vielschichtige Mutter-Tochter-Beziehung mit einem Übermass an Figuren zu veranschaulichen. Die in Wirklichkeit immer wieder undurchsichtige, weil affektive Bindung soll in Metaphern durchsichtiger werden.

Da Rahel Hutmachers Figuren nur teilweise allgemein verständlich sind und oft überraschend aufgegriffen und ebenso wieder fallengelassen werden, habe ich vereinfachend von zwei Spielräumen oder zwei sich bewegenden Kreisen gesprochen. Ich merke mir vier Konstellationen. In der ersten berühren sich die Kreise: das Töchterchen – man beachte den Diminutiv – wird auferzogen. In der

zweiten trennen sie sich: die Tochter strebt von der Mutter weg. In der dritten Konstellation decken sich die Kreise partiell: die Frau begegnet dem Mann. Die letzte Konstellation zeigt die endgültige Trennung: die Mutter verlässt die Tochter. Auf dieses Schema lässt sich der realitätsbezogene Gehalt des kleinen Buches reduzieren.

Über die inhaltliche Basis, ein typisches Mutter-Tochter-Verhältnis, legt sich das dichterische Gewebe. Ich sage absichtlich *«legt sich»*, und zwar darum, weil die Figuren keine direkt einsehbare Beziehung zu den real gemeinten Wesen haben. Die Mutter lehrt ihrem Kinde, wie man sich im Leben verhält. In Rahel Hutmachers Figur heisst das: *«Ich zeig ihr, wie man die Flügel ausbreitet, wie man den Mückenschwärmen folgt»*. Unmittelbar folgt eine zweite Figur: *«Ich zeig ihr, ... wie man durchs Wasser schiesst und die erschrockenen Fischchen schluckt»*. Die Verknüpfung von Basisgestalt und Figur bleibt der Einbildungskraft des Lesers überlassen. Der Zusammenhang zwischen den Metaphern selbst ist lose; sie evozieren die Elemente Luft und Wasser, sie zeigen deren Symbole Vogel und Fisch. Eine erschöpfende Ausdeutung widerspräche dem Stil dieser Prosa-Poesie. Die dem Buche gemässe Lektüre assoziiert in eigener Phantasie die dichterischen Figuren mit dem Basisthema.

Die fürs Ganze angestrebte poetische Tonlage fällt bisweilen aus. Hin und wieder finden sich Formulierungen wie: *«Meine Tochter lässt sich nichts mehr sagen.»* Die Banalität solcher Sätze wird oft stilistisch nicht ausgenützt. Das dichterische Verwandlungsspiel fehlt. Was mit Spiel gemeint ist, lässt sich an der Wassermetapher aufzeigen, welche – unter verschiedenen andern – die Beziehung zwischen den Geschlechtern versinnlicht. Da heisst es: *«Jede Frau muss unter Wasser wohnen und warten, bis einer kommt, der sein Netz nach ihr auswirft und sie aus dem Wasser holt.»* Die Figur ist zu deutlich ausgeführt; die Syntax ist spannungslos. Die Wirkung ist platt und flau. Wenn ich hingegen lese: *«Er ruft aus dem Wasser, er singt aus den Binsen und Booten, er singt ihr das Kissen unterm Kopf weg»*, ist aus der parataktischen Satzreihe der Lockruf des Mannes zu hören. Die Wiederholungen und die lautlichen Variationen – Binsen / Boote und Kissen / Kopf – werden als sinntragender Rhythmus wahrgenommen. Die dreiteilige Satzverbindung übersetzt hier klanglich und rhythmisch das erotische Geschehen in die figurative Sprache. Die werbende Stimme raubt der Tochter den Schlaf. Die Stimme des Mannes klingt in der Mutter nach. Als Frauen begegnen sie sich neu; die Spielräume ihrer Existenzen überschneiden sich; die Vergangenheit der einen, die Zukunft der andern sind verwandt. Die Junge, noch unruhig, schwankt zwischen hassen und lieben. Die Alte, aus der Erfahrung des gelebten Lebens, beschwichtigt: *«Sie (die Männer) halten dich, sie küssen dich, sie liegen mit dir im Hag.»* Mit dieser verschiedentlich abgewandelten Beschwörungsformel entlässt die Mutter ihr Kind in eine bekannte Zukunft; sie drängt ihr Kind sanft aus ihrem Kreis.

«Im Hag liegen», – das mag wohl bedeuten: den Hag, das Trennende aufheben. Hier wäre eine Sonder-

konstellation einzufügen, nämlich das Zusammentreffen der Kreise von Frau und Mann. Damit ist eine zweite affektive Grundsituation des menschlichen Daseins bezeichnet. Welches ist ihre Wirkung auf das Basisthema? Die Mutter spricht zur Tochter: *«Ich lebe Wand an Wand mit dir.»* Das ist eine der letzten Metaphern; Alt und Jung – die Spielräume sind am Ende Wand an Wand. Was danach folgt, ist die Ablösung. Die Mutter wird fremder und fremder. Sie wird *«schwarz und federweiss»*, sie bekommt *«durchsichtige Lider»*. Ihr letzter Satz: *«Ich gehöre jetzt niemandem mehr, niemandem.»* Die Mutter zieht ihren Lebenskreis aus dem Spiel heraus.

Gabriele Wohmann, «Der kürzeste Tag des Jahres»

Es gibt unter den vielen Briefgattungen eine, die man erst als Erwachsener schreiben lernt und die man mit fortschreitendem Alter immer öfter zu schreiben hat – die Kondolenzbriefe. Wir erinnern uns kaum daran, wie wir zum ersten Mal versuchten, unser Beileid auszudrücken. Vermutlich fügten wir Redewendungen zusammen, von denen wir annahmen, sie gehörten zum Anlass und entsprächen dem Zeitgeschmack. Mit den Jahren bemühten wir uns, unsere Empfindungen und Gedanken persönlicher zu formulieren; doch das Gefühl des Unbehagens und Ungenügens verringerte sich nur wenig. Der Tod eines Menschen, den man gekannt, geschätzt, vielleicht sogar verehrt oder schlicht gern gehabt hat, hemmt Reden und Schreiben. Die richtigen, die ehrlichen Worte sind noch schwerer zu finden als sonst. Das eindeutige Wort «Tod» sei zu vermeiden, so denkt man vielleicht, und man gebraucht Hinschied oder Lebensende. Unzählige Paraphrasen stehen zur Wahl, man redet vom Heimgang, von der ewigen Ruhe, vom Weg allen Fleisches, vom letzten Atemzug. Der Tod trug einst die Namen Gevatter oder Freund Hein oder Sensenmann. Alle diese und eine Menge anderer Umschreibungen dienen dazu, die Zäsur zwischen Leben und Leblosigkeit zu bezeichnen. Die Spannweite ihrer Bedeutungen manifestiert sich in sarkastischen, in zynischen oder erhabenen, in nüchternen oder gemütvollen bis zu sentimentalen Formulierungen. Das unmissverständliche Wort «Tod» erscheint als Fixpunkt, umkreist von Paraphrasen und Metaphern, die seine Eindeutigkeit in eine Mehrdeutigkeit auflösen und damit entschärfen sollen.

Der Beweggrund zu solchen Überlegungen ist das neueste Buch von Gabriele Wohmann, *«Der kürzeste Tag des Jahres»*[2]. Neunzehn kurze Erzählungen sind darin vereinigt, alle haben mehr oder weniger offensichtlich dasselbe Thema: ein verstecktes, listenreiches Umspielen eines geahnten, nicht mehr fernen Todes. Es wird beispielsweise eine Frau vorgestellt, die sich plötzlich als alte Frau im Spiegel ertappt; die sich aber *«in welcher Gruppierung auch immer unweigerlich als die Jüngere fühlt»*. Alt sein und sich jung fühlen, oder zumindest diesen Eindruck erwecken – Gabriele Wohmann hat sich vorgenommen, diese Lebensphase zu gestalten, von der nur eines gewiss ist, nämlich dass sie kürzer ist als alle

schon gelebten. Sie zeigt uns, vorzugsweise an Frauen, was Menschen während dieses Lebensabschnittes alles vorkehren, um sich und andere über ihre Lage, deren sie sich oft sehr wohl bewusst sind, zu täuschen. Sie schildert unter dem Titel *«Infektionskrankheiten»* eine Frau Kaulbach, die eines schönen Tages beschliesst, *«am Telefon zu mogeln»;* denn sie will *«vor ihrem Arzt nicht schwach und krank erscheinen»,* und der Sohn Julian soll von ihrer Appetitlosigkeit nichts erfahren. Wir hören dem *«heimlichen Sprechen»* des Sohnes zu – so umschreibt die Autorin den innern Monolog – und wir vernehmen: *«Alles schön und gut, wenn diese verdammte Grippe nicht wäre, wenn die Mutter nicht wäre ...»* Über den letzten Tagen und Stunden im Leben der Frau Kaulbach breitet sich ein Gewebe von Täuschungen. Der bevorstehende Tod dringt ins Wunschdenken der engsten Umgebung; aus den Gedanken der Kranken hingegen wird er hinausgedrängt. *«Sie schafft es fabelhaft, so allein mit der Grippe»,* sagt Julian. *«Wie ein Tierchen, zieht sich zurück . . . Wenns ans Sterben geht, verdrücken sie sich stillschweigend.»* – Sich zurückziehen, lautlos verschwinden, sich nicht mehr fühlen. – Von Frau Kaulbach heisst es: *«Sie sah sich nämlich wie eine erfundene Figur»,* und bald danach sah sie sich beim Standuhraufziehen zu beziehungsweise wie sie es nicht mehr machte. Die letzte Lebenszeit ist eine Phase der sanften Täuschungen.

Mit gewohntem Sarkasmus und Humor entwirft Gabriele Wohmann Schauplätze und Rituale, deren die Menschen im Alter bedürfen. Im Hildegardisheim wird von der Veranstaltung *«Jungbrunnen Kunst»* geredet. Alte Damen sind der Meinung, Mörike sei eigentlich ein Psychopath gewesen, neurotisch und ein Unglücksrabe in seinem eigenen Leben. Nicht die Dichtkunst erweckt das Interesse der kleinen Damenriege; der wahre *«Jungbrunnen»* ist der Unglücksrabe von einem Dichter, der ja eigentlich Pfarrer war. Hier wird die vermutete Misere des Andern zum Stimulans.

In den späten Jahren beginnen die Menschen, auf eine neue Art sich in ihrer Welt einzurichten, sie neigen wieder zu Spiel und Traum wie einst in der Kindheit. Und die Umwelt kommt ihrem Verlangen entgegen; sie schenkt ihnen in: *«No future»* das *«Glück einer Seniorennetzkarte für die Deutschen Bundesbahnen».* Die Seniorenfahrkarte ist ein Spielzeug. Im Alter darf wieder gespielt werden, jedes Tun und Lassen hat an Bedeutungsschwere verloren, Pflichten werden zu gnädig gewährten Scheinpflichten. In der Schlusserzählung *«Dinner at 8»* gelingt es der Autorin, diese letzte Spielphase im Menschenleben in der Sprache widerzuspiegeln, indem sie eine Eigenheit der englischen Syntax ins Deutsche hereinholt. Der Leser verfolgt den innern Monolog der alten Frau in ihrem Zimmer im Pflegeheim: *«Was tun wir denn so? Cricket, spielen wir das? Croquette? Hatten wir solche gestern abend zu Tisch?»* – – – *«Oh, nicht abschweifen, obwohl es gemein war – war es das?»* – – – *«Erinnerst du dich ans Erdbeerpflücken in der schwindelerregenden Mittagssonne? An die Himbeerernte, tust du das auch?»* Jeder Frage, jeder Aussage entspringt eine rhetorische Frage. Wie Bälle

werden Substantive, Verben noch einmal aufgeworfen; ein imaginäres Gegenüber mag sie auffangen oder auch nicht. Von Cricket geht's zu Croquette. Von Himbeeren zu Erdbeeren oder umgekehrt. Die Erinnerung ist schwindelerregend. Fragen verlangen keine Antworten mehr. Und die Autorin gibt auch keine Antworten, weil vielleicht heute gar keine ehrlichen zu finden sind.

Gabriele Wohmann hat es unternommen, ohne Sentimentalität, ohne sich und uns zu täuschen, jene Zeitspanne darzustellen, da Tod und Leben sich seltsam mischen. Das Buch könnte auch betitelt sein: Der kürzeste Tag des Lebens. Wer in den Erzählungen zitierreife Antworten sucht, oder wer das unter dem Sarkasmus versteckte, sehr feine Empfinden der Autorin nicht spürt, der möge in Fontanes Romanen die Stellen nachlesen, wo sich die Menschen aufs Sterben vorbereiten, wie sie sich gleich der Frau Kaulbach zurückziehen, von sich selbst Abstand nehmen, auch wenn sie sich noch nicht *«als erfundene Figur sehen»*. Ich zitiere aus dem *«Stechlin»: «Dubslav war wieder allein. Er fühlte, dass es zu Ende gehe. Das ‚Ich' ist nichts – damit muss man sich durchdringen. Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich, weiter nichts, und dieser Vollzug, auch wenn er ‚Tod' heisst, darf uns nicht schrecken. In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn.»*

Und nun wage ich zu behaupten: Gabriele Wohmann möchte dasselbe mitteilen, doch sie kann nicht mehr vom *«sittlichen Menschen»* reden, das ist nicht unsere und nicht ihre Sprache. *«Sittlicher Mensch»* ist ebenso zur Formel geworden wie vieles aus dem Vokabular von Tod und Sterben. Der zuweilen bissige Ton ihrer Prosa, der komische Wortwitz, der lebhafte, die Realität leicht ins Skurrile verwandelnde Stil, schärfen das Ohr für die üblichen Phrasen und ausgedienten Redewendungen. Ist das die *«sittliche Tat»* der Schriftstellerin?

Jürg Schubiger, «Unerwartet grün»

«Die Beschreibung des Unsichtbaren durch das Sichtbare» sei seine Methode, sagt Paul, der fiktive Erzähler in *«Unerwartet grün»* [3]. Nach der Lektüre des schmalen Buches halte ich fest: Der Autor Jürg Schubiger beschreibt eine Aussenwelt, die seiner Innenwelt entspricht. Ich setze dieses Fazit an den Anfang meiner Besprechung, um die Aufmerksamkeit auf ein zweispuriges Lesen zu lenken. Von der ersten Seite an verlangt der Text eine zweifache Blickrichtung. In der Beachtung des beschriebenen Sichtbaren wird gleichzeitig das sich darin spiegelnde Unsichtbare gedeutet. Am Ende wird sich der Leser vielleicht fragen, ob er jetzt über die Innenwelt des Protagonisten Bescheid wisse. Es mag sein, dass ihm die Beantwortung der Frage wichtig ist. Sehr wohl möglich aber ist, dass es ihm genügt, miterlebt zu haben, wie seelische Vorgänge an Abläufen und Ereignissen in der sichtbaren Natur veranschaulicht werden können.

In *«Unerwartet grün»* gibt es nur eine Hauptfigur; sie ist durch den Namen Paul oder durch das Personalpronomen *«er»* bestimmt. Die Erkundung von Pauls Innenwelt ist das Thema. Der Aussenraum ist ein Berg-

hang und ein Dorf im Tessin; die Zeitspanne erstreckt sich vom 27. Februar 1980 bis zum nächsten Februar. Der Leser soll nichts Genaueres erfahren von Pauls Bindungen an Menschen. Die gerichtliche Trennung von seiner Frau Mafalda und seine beiden Söhne werden kurz erwähnt; ein weibliches Wesen mit Namen Katrin spricht hin und wieder am Telefon. Eine einzige Frauengestalt wird profiliert dargestellt, die Tessinerin Antonella in der Osteria. Sie verkörpert Mütterlichkeit, Sinnlichkeit. Sie nährt Pauls erotische Träume. In der Begegnung mit dieser einfachen, nicht mehr jungen Frau – sie zählt achtunddreissig Jahre – erlebt er menschliche Wärme. Das Verhältnis zu Antonella hat begrenzte Dauer. Die Tessinerin gehört zur Gegenwart, das heisst hier die Spanne von Februar zu Februar. Mafalda erinnert an die vergangene Zeit, und Katrin verspricht vielleicht eine Zukunft.

Paul lebt jetzt in einer von ihm selbst mit Anfang und Ende bestimmten Gegenwart. Innerhalb dieser Schranken will er mit sich ins reine kommen; er will in sich gehen. Er spart sich zu diesem Vorhaben die Zeit aus und räumt sich den Raum ein. Den Raum ortet er im Malcantone; er verengt ihn auf einen Bergweg, den er wieder und wieder begeht. Diesen nach Zeit und Raum zweifach bemessenen Bezirk erkundet er genau. «*Sich in der Landschaft wieder erkennen*», ist seine Absicht. Unzählige Male, bei jedem Wetter ist er unterwegs. Nach einem Jahr beschäftigt er sich damit, den Satz umzuformen in: «*Die Landschaft in sich wieder erkennen.*» Wäre es möglich, die Wörtchen «*in sich*» und «*wieder*» zu streichen? Der Autor lässt die Frage unbeantwortet. – Erkennen der Landschaft trotz oder dank der jahreszeitlichen Veränderungen; erkennen trotz oder dank der seelischen Veränderungen – in dieser Weise deutet Jürg Schubiger seine Sätze nie aus. Er benennt die Dinge und versucht, sie so zu beschreiben, dass sie als Zeichen für ein Unsichtbares gelten.

Die Innenwelt wird in die Aussenwelt projiziert, sie wird gleichsam verdinglicht. Es wäre naheliegend, sie im Präsens zu schildern. Doch der Autor verwendet in seinem Wegbericht fast ausschliesslich das Präteritum. Die Vergangenheitsform erlaubt es, sowohl den bemessenen Zeit-Raum als auch die Person als Einheit zu überschauen. In der Zeitdistanz erblickt Paul sich selbst in *seinem* Tessinerjahr, in *seiner* Landschaft.

Was sah er in seiner Landschaft? Als was erlebte er sie? Am 18. Oktober wird notiert: «*Die Landschaft und er, das waren heute zwei verschiedene Dinge. Sie berührten sich an veränderlichen Grenzen, stiessen oder streichelten sich. Es kam auch vor, dass die Haut dünnwandig zwei verschiedene Empfindungsräume trennte: Paul spürte von aussen den Wind und von innen einen Schmerz . . . In diesem Grenzverkehr ereignete sich Wirklichkeit.*» Vier Monate früher, am 17. Juni heisst es: «*Der Flug der Schwalben und ihre Schreie stellten dem Gebimmel der Schafe eine eigene Ordnung entgegen. Zwei verschieden belebte Räume, der eine schattig und ‚innen', der andere luftblau und über alles Aussen hinaus. Sie hatten, wie zwei nebeneinander angelegte Gärten, nur die Grenze ge-*

meinsam.» Ein Aussen und ein Innen, etwas voneinander Geschiedenes erscheint hier verbunden durch eine veränderliche Grenze, kommuniziert durch eine dünnwandige Haut. Es gibt kein unüberwindliches Hindernis von hüben nach drüben. Der Aussenraum und der Innenraum sind aufeinander bezogen. Die Sprache schafft den Bezug. Die dichterische Sprache stellt in Bildern dar, wie *«sich Wirklichkeit ereignet»*.

Aus der Betrachtung des Farns entwickelt sich das Sinnbild für Lebenszuversicht: *«Farnkraut, das sich von unten und innen her entrollte. Wachstum als Loslassen. Dieses Leben hatte einen Sinn, keine Frage. Es genügte, sich zu strecken, in wechselndem Wetter dazusein, Sporen zu bilden, zu verdorren.»* Sich von innen her entrollen, darin sieht Paul den Sinn des Lebens. Sich innerlich lösen, sich öffnen nach aussen, das ist Wachstum. Die Bilder zur Veranschaulichung dieser Vorgänge liegen gleichsam am Wege. Daher erscheint das Begehen des Weges, Aufstieg und Abstieg, als ein unablässiges Notieren von jahres- und tageszeitlichen Veränderungen. Genau und knapp sind meistens die Aufzeichnungen und ebenso treffend und kurz die Gedankenverbindungen, welche gelegentlich begrifflich formuliert werden wie im vorherigen Zitat: *«Dieses Leben hatte ... keine Frage.»* Oft gelingt es, das was gemeint ist, in Metaphern auszudrücken, die keiner weiteren verbalen Ausdeutung bedürfen. Da wird beispielsweise der Schwalbenflug beschrieben, das Kreisen, das sich Überschneiden der Kreise, die Schlingen und Schlaufen in hellblauem Licht. Die Vogelbahnen geben dem Auge ein Mass für den Raum, die flüchtigen Luftlinien bringen ein Stück der grenzenlosen Weite in täuschend überschaubare Nähe. Nähe und Weite, Innenraum und Aussenraum lebendig aufeinander zu beziehen, daraufhin ist dieser Bericht über eine Lebenswegstrecke angelegt.

Es geht immer wieder darum zu registrieren, was sich an durchlässigen Stellen ereignet, es geht darum, aufzuzeigen, wie unerwartet sich Trennungen aufheben und die Übergänge da sind. Ich zitiere: *«Die Sonne stand jetzt tief über dem Berg ... Schwalben kreisten an der Grenze zwischen Licht und Schatten, die mitten durch das Tal verlief. Sie verschwanden im Dunkel und erschienen wieder im Licht vor dem Berg, plötzlich ausgelöscht und plötzlich angezündet, manchmal einzeln, manchmal fast alle zugleich. Eine Schwalbe zuckte nahe vor Pauls Gesicht, genau zwischen ihm und der Sonne. Das Licht schien durch die Flügel hindurch, und er konnte für einen Augenblick die ganze Gliederung und die Zeichnung jeder einzelnen Feder erkennen.»* Unerwartet, zufällig, nur für einen Augenblick scheint das Licht durch die Flügel hindurch. Unerwartet ist eine Erkenntnismöglichkeit da. Jürg Schubiger hat den Titel *«Unerwartet grün»* gewählt. In der vorliegenden Besprechung fehlt das Adjektiv *«grün»;* das ist ein Hinweis, dass an seiner Stelle eine Reihe anderer Wörter stehen könnte – Schlüsselwörter zu Bildern, die auf unerwartete Weise das Unsichtbare ins Sichtbare hereinholen, Schlüsselwörter zu Metaphern, in denen Seelenzustand und Landschaft adäquat sind.

Elise Guignard

[1] Rahel Hutmacher. Tochter. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1983. – [2] Gabriele Wohmann, Der kürzeste Tag des Jahres. Erzählungen. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1983. – [3] Jürg Schubiger, Unerwartet grün. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1983.

Texte wie zugespielte Bälle

Bruno Steigers Autobiographie der Autoren-Sehnsüchte

1.

Manche sagen, ein Buch wie der Erstling des Luzerners Bruno Steiger sei leserfeindlich, Literatur wie diese kommunikationsunfähig [1]. Unbestreitbar ist gewiss dies, dass *«Der Panamakanal und der Panamakanal»* nicht von einem geschrieben ist, der beim Schreiben kalkuliert, ob das Geschriebene beim Leser ankomme. Über den *«idealen Leser»* macht sich Steiger Gedanken im Schlusskapitel seines ersten Textes. Zwar sind es keine, um sich daran zu halten und ein Rezept aus ihnen herauszukeltern, wie man zu eben diesem *«idealen Leser»* werde. Eher tönt es nach Verhöhnung derartiger Vorstellungen, und nur gelegentlich ist ein Satz eingeschmuggelt, der dann doch, subversiv, ein Stück weit Leseanleitung sein könnte. Nach einem dieser Sätze wäre der ideale Leser einer, *«der das Geheimnis nicht braucht, um es zu kennen»*. Was das «Geheimnis» eines Steiger'schen Textes ist, gilt es zu untersuchen.

Der Leser seiner Texte ist diesem Autor ohnehin die geringere Sorge – verglichen mit derjenigen jedenfalls, die sie selber und er selber darstellen. Der eben erwähnte erste Text mit dem vielsagenden Titel *«Das ganze aufgegebene Werk»* enthält eine Fülle von Sätzen, die auch in der Unentwirrbarkeit des Kontextes programmatische Äusserungen sind und, zusammen gelesen (auch «zusammengelesen»), in Richtung einer Steiger'schen Poetik weisen. Sie ist zu fassen in Begriffen wie *«Gegengeschichte»*, *«das Ausgeklammerte»*, *«Ungelesenheit»* und Unkenntlichkeit, Unterlaufen und Verschwinden – besser noch in den Formeln, in denen diese Begriffe vorkommen: *«In die ursprüngliche Ungelesenheit zurückfinden»* / *«die wirkliche Erzählung (. . .) als eine Geschichte ihres Verschwindens (das heisst nicht: ihres Scheiterns)»* / *«das eigentliche Werk wird immer unkenntlich»* / *«das dem Text vorgeschobene Schweigen unterlaufen»*.

Was hier vorschwebt, ist eine Literatur, die in dem Masse dynamischer und plausibler wird, als sie nicht mit sich, bzw. ihren üblichen Ingredienzien (wie Handlungsabläufen, Zusammenhängen, Psychologie) rechnen, sich damit auch nicht konsumieren lässt. Es ist, wie der erste Text mit aller Heftigkeit aufzeigt, eine Literatur, die geradezu als eine Autobiographie der Autoren-Sehnsüchte verstan-

den werden mag; der unerfüllbaren wohl: *«Beim Schreiben erst wird alles so, wie es sein wird»* / *«Dann wird alles auf dem Blatt so erscheinen, dass nur es darauf gehört, und das stimmt ja auch. Es wird das Ausgeklammerte sein, und es wird mir genügen müssen, und es genügt ja auch»*. Das sind, nimmt man sie beim Wort, so lucide wie paradoxe Sätze, selbstironische wie traurige, denen zu Folge der Autor gewiss nicht auf festerem Boden sich befindet als der Leser, und dieser sich nicht auf schwankenderem als jener. Ein solches Eingeständnis allerdings ist das genaue Gegenteil von Leserfeindlichkeit und Kommunikationsunfähigkeit. Und die hier charakterisierte Poetik muss eine Literatur ergeben, die, wenn sie gelingt, den Leser – einen autonom gesetzten, nicht am Autorengängelband geführten Leser – in ein intensives, nicht abbrechendes Gespräch verwickelt.

«(. . .) muss sich ein Schreiben retten? Gibt es tatsächlich nichts anderes als Rettung für den der schreibt?», wird einmal (immer im Text *«Das ganze aufgegebene Werk»)* gefragt. Die Frage suggeriert ein Nein als Antwort. Und scheint anzusetzen zu einem Plädoyer für ein Schreiben, das anderes als solche Rettung (Selbstrettung) im Sinne hat, vielleicht geradezu die Rettungslosigkeit. Und angesichts des dargelegten Verhängtseins von Autor und Leser wäre dann auch letzterer, wenn er sich abgibt mit dem, was Steiger schreibt, einer, der nicht zu retten ist, aber auch nicht gerettet werden muss.

2.

Was, in dieser Weise ausgebreitet und in Zusammenhang gebracht, nach einer Theorie übers Schreiben, nach Reflexionen über Motivation und Passion einer schriftstellerischen Existenz aussieht *(«dass meine Existenz ohne schriftliches Dazutun eine mir auf falscheste Weise unvorstellbare, fremde sein müsste»)*, findet sich so nicht im ersten Text des Bandes. Da erscheint derartiges unauffällig, unvermittelt, wie beiseite gesprochen und im Kontext eines Erzählens und einer Sprache, die vielfältige und listige Umsetzungen des Programms sind, einen Text, auch eine Text-Sorte unkenntlich zu machen, ihr Verschwinden zu exerzieren, sie der gewohnten Behaftbarkeit zu entziehen; denn *anders* behaftbar sind Steigers Texte durchaus – auf den Vorgang ihrer Entstehung nämlich, auf den augenblicklichen Text*zustand* und seine jeweilige Auflösung, auf die unvermuteten Übergänge vom einen zum andern. *«Das ganze aufgegebene Werk»* beispielsweise verspricht, eine berühmte Erzählung Sundermanns, *«diesen wilden, kühlen Text»*, Zeile für Zeile nochmals zu schreiben, und zwar so, *«dass erst diese dublierte Schrift das Buch so macht, wie es gewesen ist, bevor ich es das erste Mal las»*. Diese Absicht ist ernstzunehmen, auch wenn in der Folge die Zeile-um-Zeile-Annexion des Sundermann'schen Werks ihre Legitimation nur gewinnen kann dadurch, dass der Autor fortwährend von ihm ablenkt; nur so kann das Werk am Ende ganz und aufgegeben zugleich sein, ist es systematisch genug jeder Versuchung zum Linearen entzogen.

Dabei würde dieses Steiger kaum Mühe bereiten. Wenn auf der ersten Seite des dritten Textes, *«Erste Kopie des zweiten Schreibens»*, zu lesen ist: *«(. . .) trabte die wuchtiggraziöse Ge-*

stalt des Pferdes durch die angenehm herbstlichkühle Morgenluft», so ist das wie ein Satz aus einer handfest realistischen Erzählung, aber eine solche ist in den Sätzen vorher längst verhindert, ihre Genauigkeit ist eine völlig andere als eine realistische. Der zitierte Satz scheint jetzt eher realistisches Erzählen (besonders einen in der Attributsseligkeit ungenau gewordenen Realismus) zu parodieren. Aber das parodistische Element ist an dieser Stelle (wie überhaupt in Steigers Texten) nicht zentral. Es geht um mehr, wenn anschliessend das eben beschriebene, in der Morgenluft trabende Pferd rubriziert wird unter dem, *«was das unmittelbar Wahrnehmbare anbelangte, das heisst, was das Unbezeichnete betraf»;* diesem gegenübergestellt ist das, *«was aber tatsächlich geschah»: «dass das, was die Erinnerung beschaffte, sich in ständiger Umschichtung begriff und formulierte».*

Steiger versteht sein Schreiben als Versuch, die Turbulenz des Erinnerungsvorgangs beizubehalten und ihn nicht mittels Fixierung zu verfälschen. So gesehen, bleibt zwar die *«Erste Kopie des zweiten Schreibens»* eine Geschichte – sie hat mit Pferden zu tun, spielt in einem Stall –, aber wer auf diese Weise definieren will, merkt rasch, wie windschief alles wird, wie seine definitorischen Begriffe (Pferd/Stall/Geschichte selbst) hilflos werden und unbrauchbar – damit allerdings einem neuen, ursprünglichen, nicht vorgegebenen Verständnis zugeführt werden können. Wenn Steiger von *«Rossmützen»* redet, dann sagt er nur beiläufig, was und wie das ist, mehr findet sein Interesse, was und wie es nicht ist, und vor allem, was und wie es *«schon gar nicht»* ist. Und genau an diesem Punkt hat er sich und seinen Leser in die Freiheit versetzt, die Rossmützen mit subjektiv verbindlichen Eigenschaften und Geschichten auszustatten. Wer nicht bereit ist, sich dieser Freiheit zu bedienen, wird wohl auf einen Satz wie: *«Dann geschah folgendes»*, mit den falschen Erwartungen reagieren; denen, dass der Autor ihm in der Folge das Erzählen abnehmen werde; bei Steiger lädt er es auf, gesteht es zu – ist der Satz ein zugespielter Ball.

3.

Das sind Steigers Texte überhaupt: zugespielte Bälle; mit System und Könnerschaft, Witz ebenso wie Ernsthaftigkeit zugespielt (zuge*spielt*). Unverständlich sind die Texte nicht. Aber sie liefern das Verständnis nicht mit, sondern motivieren dazu, es in eigener Kompetenz sich anzueignen. In *«kompetenter Ignoranz»:* In *«Sämtliche Entwürfe für Fragment A»* wird sie unterschieden von der *«falschen Ignoranz»*, ist, im Gegensatz zu dieser, eine Form der Unvoreingenommenheit und die Voraussetzung für eigene Initiative dem Text gegenüber. Der Autor bietet dazu Hand mittels Anregung und Anfechtung. Manchmal sogar mittels Anschauung. Im ersten der *«Sämtlichen Entwürfe»* redet ein Mann namens Schlechter in einem Speisewagen zu Lopez, dem Direktor der Eisenbahngesellschaft, und wirft ihm vor, das Prinzip der *«führungslosen Direktion»* über Bord geworfen zu haben: *«Machen Sie alles falsch, Sie können auf mich zählen, man muss alles falsch machen, das ist die Rettung für den Augenblick».* Doch an dem Punkt, da sich das Plädoyer für falsches Handeln und Führungslosigkeit verfestigen

könnte zur programmatischen Parabel über eine anarchisch-paradoxe, nicht hierarchische Gesellschaftsform, geht die Erzählung unvermittelt über in eine völlig private, weit zurückliegende Erinnerung des angesprochenen Lopez. Schlechter hat, nach dem Willen des Autors, den Zug zu verlassen, mit ihm hat die gesellschaftskritische Dimension aus dem Text auszusteigen; Lopez' Erinnerungen sind in dieser Richtung nicht auswertbar. Und wie Steiger hier brüsk die allfällige Neigung, ein politisches Programm aus dem Text herauszudestillieren, abblockt, so in *«Donovans Tochter»* die Versuchung, die Geschichte aufgehen zu lassen als psychologisch-soziologische Fallstudie. Auch ohne solche Entschlüsselung bleibt genug: z. B., in dem Karussell der Personen, fremd, unfassbar das Bild von Donovans Tochter *«unter dem Taucherhelm, den sie jetzt fast täglich trage»*, schreibt Donovan; und dass sie, *«wenn sie zurückkomme, in für ihn unbegreiflicher Verstörtheit von der Treppe herunter zurückblicke (. . .)»; «vermutlich habe das Kind den Plan gefasst, sich einfach so leicht wie möglich zu machen»*. Wer mehr von dem Text will als dieses Bild anrührender Verlassenheit und Verweigerung, muss es wollen ohne Anleitung des Autors.

Der ist, wenn man ihn interpretatorisch, kommentierend einholen möchte, wie im Rennen mit dem Hasen der Igel, immer schon da und, ärger als dieser, auch schon wieder weg. Am Panamakanal. Nein, am Panamakanal *und* am Panamakanal. Der Titel des Buches behauptet ja, dass es etwas, was es ausgesprochen nur einmal gibt, doppelt gebe. Und in der Titel*geschichte* wird der Panamakanal, während des Erzählens, von proteushafter Vielgestaltigkeit: Er ist eine Landschaft, ein Stück Geschichte, Ansatz zu einer Biographie (der des Kanalbauers Lesseps, die aber plötzlich übergeht in die des Malers Matisse – am Ende diejenige des Autors selber sein könnte), ein Freilichtmuseum. Und anderes mehr – die Aufgabe eines jeden doch wohl; *der* Panamakanal allein ist nicht von Interesse; Steiger-Leser haben von vornherein mit zwei und allen möglichen zu rechnen; mit ihrem und dem anderer. Die beste Aussicht auf seine Ufer bietet sich *«dem verwegenen Pilger beim Durchstieg durchs eigene Antlitz»*.

Heinz F. Schafroth

[1] Bruno Steiger, Der Panamakanal und der Panamakanal, Prosa. Benziger Verlag, Zürich 1983.

Ein umstrittener Streiter

Niklaus Meienberg: «Vorspiegelung wahrer Tatsachen» [1]

Niklaus Meienberg will Zeitgenosse sein, und er zählt aktualitätsbezogenes Stellungnehmen, oft polemisches Stellungnehmen, zu seinen schriftstellerischen Aufgaben. In Paris, Spanien, Deutschland, New York findet er

seine Themen, am liebsten aber wohl in Zürich, St. Gallen oder Bern. Da stösst er auch am ehesten auf Feinde, die er dann hegt und pflegt wie andere ihre lieben Freunde. Zu Meienbergs Schreiben gehören aber auch literarisch ästhetische und historische Kriterien, weshalb er sich gern auf verschiedenen Stilebenen bewegt, zudem oft nach Rückhalt bei älteren Dichtern sucht und dann mit Genuss zitiert. So wird er auch nicht müde, zur Verschönerung seiner Texte nach den richtigen – meistens alten – Illustrationen zu fahnden. Er schreibt frecher, zudem brillanter als viele, künstlerisch anspruchsvoller als manche, es ist sogar denkbar, dass er mehr als andere patriotisch fühlt, dass er eben nur in der Schweiz richtig lieben und hassen kann (Letzteres ist für ihn leider zu wichtig). Verschiedene Texte – gerade auch in seiner neuesten Publikation *«Vorspiegelung wahrer Tatsachen»* – bezeugen, wieviel ihm etwa an der *«Schweiz . . . auf dem Lande»* (Albin Zollinger) liegt, einer heimatlichen gemüthaften Schweiz, wie sie ihm offenbar von früher her in der Seele lebt. Immerhin: Niklaus Meienberg tat gut daran, sich gelegentlich wieder anderen als nur schweizerischen Themen zuzuwenden. Im neuen Band sieht man beispielsweise an seiner grossartigen Reportage über spanische Burgen und der damit verbundenen Analyse der spanischen Oberschicht, was dieser Schriftsteller kann, was für ein Flair er hat, für spezifische sprechende Situationen etwa, die über sich hinaus weisen, die also – versteht sie einer zu erfahren und zu formulieren – symptomatisch werden auch für Nichtgesagtes, hier vielleicht für die innere Misere einer ganzen Schicht in Spanien, die sich selber überlebt hat. Nicht dass solch schriftstellerisches Durchsichtigmachen gleichsam symbolischer Einzelansichten bei schweizerischen Themen in diesem Buch fehlen würde. Keineswegs. *«Bodenseelandschaft»*, der Bericht über die Firma Saurer, ist dem Spanienaufsatz mindestens ebenbürtig. Doch fehlt solche Prägekraft etwas häufiger hier als in den durchwegs geglückten *«Reportagen aus der Schweiz»* (1974), wo geschilderte Konstellationen stets stellvertretend dastanden für Verhältnisse im grösseren. Überhaupt wurden die Texte im jüngsten Band nicht immer nach den strengsten ästhetischen Massstäben ausgewählt. Ein Beitrag wie *«Die Fische von der rue Saint-Antoine (auf dem Trockenen)»* wirkt wie ein Schubladenprodukt, das man als solches nicht antasten sollte.

Niklaus Meienberg ist ein vehementer Verfechter der Realität. Er verachtet reine Fiktion, findet sie unverbindlich. Er will die Dinge und vor allem die Personen, deren Macht er nicht mag, beim Namen nennen. Er will auch als einer schreiben, der von unten kommt, *«wo das Leben konkret ist»*, wo man sich Verwedelungen, abstrakte Ungreifbarkeiten, nicht leistet, schon weil man weniger mit dem Reden zu tun hat. Er möchte im Namen derjenigen schreiben, die nicht reden (können, wollen, dürfen). Solche Forderungen nach präziser Wiedergabe stellt er aus politischer Überzeugung einerseits, andererseits aber auch aus dem sehr richtigen Gefühl heraus, dass öffentliche Realität in Politik oder Wirtschaft und ernsthafte Schriftstellerei, Kunst im allgemeinen, in der Schweiz schon viel zu lange weit auseinanderklaffen, dass diese Bereiche

sich gegenseitig aus den Augen verlieren und jeder für sich, wie ein Teich ohne genügende Wasserzufuhr, zu vertrocknen droht. Der Autor betont für sich – und für viele andere, er ist gern etwas lehrhaft –, dass das wahre, das interessante Theater sich nicht auf der Bühne, sondern im Alltag, etwa in einer Wirtschaft, abspiele. *«Wenn man an einem günstigen Abend in der ‚Sonne' getafelt hat, verblassen all die subventionierten Theaterstücke ... zu einer dünnen Suppe. In der ‚Sonne' wird unsubventioniert gespielt, und besser. Die Leute tragen ihre eigene Rolle vor. Regie führt der Zufall.»* Gewiss, Regie führt der, der da Bericht erstattet, der so gut und so böse hinzuschauen (und auszuwählen) versteht wie Meienberg. Aber er hat sicher recht mit der Behauptung, dass Verhältnisse, die kenntlich gemacht werden, schwieriger zu beschreiben sind, mehr Präzision erfordern, da man beim Wort genommen werden kann.

Und wie Meienberg als der sprachbesessene Schreiber, der erbarmungslose Porträtist, der er ist, Sachverhalte beim Wort nehmen kann, dort nämlich, wo sie gewissermassen folgenreich formuliert sind, eben bei jenen, die das Sagen haben. Da hat der kritische Denker und historisch geschulte Betrachter Meienberg eine fast animalische Witterung ausgebildet für Wörter und Wortebenen und für deren gegenseitige Brechung im kontrastierenden Gebrauch. Zwischen Sprachschichten und deren idiomatischen Vertretern legt er es, meist innerhalb eines einzigen Satzes, gern auf einen spannungsreichen Streit an. Dialekt, oft St. Galler Dialekt, bald kräftiges, bald glattes, offiziell sich gebendes Hochdeutsch oder englische bzw. amerikanische Sprachfetzen können da gegeneinander antreten. Begierig achtet dieser Autor in seiner Umgebung auf Sprache, am liebsten auf unkontrollierte, den Sprecher selber definierende Aussagen. Wie er den Leuten aufs Maul schauen kann, das ist schon ungewöhnlich, man denke etwa an den jungen weiblichen Offizier Joyce Fleming in *«You are now entering Benjamin Franklin Village»*, die sich in wenigen Sätzen selber darstellt, ohne dass ein Kommentar anzufügen wäre.

Die klug durchkomponierten Artikel, die bissigen und witzigen Sätze voller Anspielungen können denn auch höchst unterhaltend sein. Mit dem Anfang seines Joyce-Beitrags *«Joy Joint Joyce Choice Rejoice»* findet der Autor Charakterisierungen seiner selbst, wenn er vom *«zärtlichen Wortaufschlitzer»* und dem *«kultivierten Syntaxmörder»* spricht.

Das wollüstig aggressive Schreiben Meienbergs hat aber auch andere, dämonische und gelegentlich ärgerliche Seiten. Da drängt sich manchmal etwa, gerade wenn man die Artikel in seinem Buch nacheinander liest, eine autoritäre Haltung vor, bei der man merkt: Dieser Autor lässt nicht mit sich reden. Er wähnt sich im Besitz der alleinigen und alleinseligmachenden Wahrheit, und es kann einem ein Gestus entgegenschlagen, der an vorkonziliare jesuitische Unerbittlichkeit erinnert. Machtgelüste sind da gewiss nicht fremd. Wenn alle andern als Lebenslügner dastehen, bekommt der wilde Aufdecker dieser Lebenslügen doch manchmal einen verzerrten Zug. Und man wäre dankbar, wenn da und dort ein Text sich auch nur ein Spältchen weit öffnete hin zu einem gewis-

sen Selbstzweifel und der Leser spüren würde, was der Autor ja doch vielleicht zugeben müsste, dass wir nämlich alle – Meienberg inklusive – arme Kreaturen sind. Alle seine Vorbilder von Villon über Joyce zu Sartre und Foucault lassen das in ihren Texten mehr spüren als er. Es verstimmt mich, wenn der Autor Leute auf Kosten seiner Informanten verletzt, wenn er also Informanten blossstellt, wenn er mit der Begründung, es gebe ja nur *eine* Wahrheit, eine Aussage veröffentlicht, die so nicht verantwortet werden wollte, unter Umständen auch in anderem Zusammenhang geäussert wurde. Das ist dann Machtmissbrauch auf des Autors Seite, so wie vieles Machtmissbrauch ist, was er zu Recht attackiert.

Im übrigen wäre es zu begrüssen, man löste die zur Institution gewordene Person Niklaus Meienberg aus dem Gestrüpp politisch ideologischer und moralischer Für und Wider heraus und läse ihn als ernstzunehmenden Schriftsteller.

Beatrice von Matt

[1] Niklaus Meienberg, Vorspiegelung wahrer Tatsachen. Limmat Verlag Genossenschaft, Zürich 1983.

Hinweis

Handbuch der Kulturförderung

Rechtzeitig vor der zu erwartenden Debatte über die Kulturinitiative ist in der *Edition Erpf* in Bern das «*Handbuch der öffentlichen und privaten Kulturförderung*» erschienen, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft kultureller Stiftungen und dem Bundesamt für Kulturpflege. Es enthält auf 850 Seiten ein Verzeichnis der Institutionen des Bundes, der Kantone und der Gemeinden sowie der Stiftungen, die Kulturförderung betreiben. Es verzeichnet ferner die lange Liste der Verbände und Organisationen, die Kulturförderung als Ziel haben, und schliesslich werden hier auch die Wirtschaftsunternehmen aufgeführt, die einen Teil ihres Ertrags – zum Teil beträchtliche Summen – in den Dienst der Kulturförderung stellen. Die erste Ausgabe des Handbuchs hat zweifellos Lücken; die Herausgeber waren auf die prompte Mitarbeit der angeschriebenen Stellen selbst angewiesen. Doch dürfte der Nutzen des Verzeichnisses jetzt schon gross sein. Erstmals gibt es eine Übersicht über die vielfältigen Aktivitäten zur Förderung von Literatur, Theater, Musik und Kunst in unserem Land. Künstler und Schriftsteller können sich darüber informieren, an wen sie sich wenden können, wenn sie um einen Werkbeitrag ersuchen möchten. Kulturpolitiker können klarer und im Detail ausgewiesen erkennen, was schon verwirklicht ist und was noch fehlt. Bei erster Durchsicht will uns

scheinen, eher noch stiefmütterlich sei dotiert, was unter dem Stichwort «Animation» zusammenzufassen wäre. Anderseits erstaunt der Reichtum und die Vielfalt der öffentlichen und privaten Kulturpflege in der Schweiz. Wie zu erklären sei, dass dennoch immer wieder die Klage über den «Holzboden» angestimmt wird, wäre einer Untersuchung wert. Übrigens hat das Bundesamt für Statistik eine Zusammenstellung der Kulturausgaben der öffentlichen Hand als Sonderpublikation herausgegeben, Stichjahr 1981. Es handelt sich um Erhebungen im Rahmen der Abklärungen zur Kulturinitiative. Zusammen mit dem Handbuch, das hier angezeigt wird, bieten die beiden Publikationen eine Information über den Stand der Kulturförderung in der Schweiz, die den Clottu-Bericht ergänzt und in manchen Behauptungen auch relativiert.

Für Hygiene und Sauberkeit...

SUNLIGHT

Qualitätsprodukte aus Olten.

OMO · ALL · CORALL
VIA · RADION · COMFORT
SOLO · SUN
VIM · VIF · FLUP · SANITOS
LUX-Seife · SUNLIGHT-Seife

Lintas SK 282