

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 64 (1984)
Heft: 1

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: 14.01.2026

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

Das Buch

Variation über den Sackgassenmenschen

Zu Thomas Bernhard, «Der Untergeher»¹

Man müsste sich vorstellen können, «*Der Untergeher*» sei das allererste Buch, das man von Thomas Bernhard lese. Bei der seit Jahren konstanten Präsenz dieses Schriftstellers im Bewusstsein der literarischen Gegenwart ist das jedoch eine Hypothese von äusserster Unwahrscheinlichkeit. Spielt man das Spiel dennoch, wird man zugeben, dass der Eindruck solcher Erstlektüre unglaublich stark sein müsste. Stil und Sprache wie gemeisselt, ohne Schnörkel, jedoch geprägt durch Eigenarten, ja Marotten, die aber durchaus sinnvoll scheinen und dem makaberen Gegenstand entsprechen. Hartnäckig, ohne jede Rücksicht auf Wiederholungen oder vielmehr Wiederholungen als Kunstmittel, als das Kreisen der quälenden Erinnerung einsetzend, denkt hier einer über eine merkwürdige Freundschaft dreier Musikstudenten nach, von denen einer weltberühmt geworden ist, ein anderer sich erhängt hat und der dritte unablässig versucht, über den ersten zu schreiben.

Der Anfang des Romans lautet: «*Auch Glenn Gould, unser Freund und der wichtigste Klaviervirtuose des Jahrhunderts, ist nur einundfünfzig geworden, dachte ich beim Eintreten ins Gasthaus. Nur hat der sich nicht wie Wertheimer umgebracht, sondern ist, wie gesagt wird, eines natürlichen Todes gestorben.*» Da ist das zentrale

Thema der Komposition exponiert. Die Durchführung mit Variationen kann beginnen. Der Erzähler hat mit Glenn Gould und Wertheimer vor achtundzwanzig Jahren in Leopoldskron – nebenbei gesagt im Haus eines verstorbenen Nazibildhauers, in welchem noch immer die Plumpheiten dieses Marmorkünstlers herumstehen – gewohnt und in Salzburg bei Horowitz einen Meisterkurs besucht. Alle drei waren sie Studenten des Mozarteums, alle drei im Begriff, sich zum Klaviervirtuosen auszubilden. Aber nur Glenn hat die absolute Vollkommenheit der Kunst einfach gehabt, nur er war schon damals das Genie, «*eine klavieristische Weltverblüffung*», während weder Wertheimer noch der Erzähler den letzten Ehrgeiz und das Bedürfnis hatten, wohl eben auch nicht die Begabung, es ihm gleichzutun. Ihre Motivation zum Klavierspielen ist der Protest gegen die bürgerliche Welt der Eltern. Der wird gegenstandslos nach ihrer Ablösung vom Elternhaus, und Glenns Genie ist ohnehin unerreichbar. Wertheimer hat seinen Bösendorfer im Dorotheum versteigern lassen, der Erzähler hat seinen Steinway einer neunjährigen Lehrerstochter in Neukirchen bei Altmünster geschenkt.

Wenn der Erzähler mit seinem Bericht einsetzt, liegt das alles schon achtundzwanzig Jahre zurück. Glenn Gould ist in seinem einsamen Studio

in den Wäldern Kanadas, wohin er sich vom Konzertbetrieb längst zurückgezogen hatte, am Klavier zusammengebrochen und gestorben, als er – zuletzt seine einzige Beschäftigung – die Goldberg-Variationen spielte. Wertheimer hat sich in Zizers bei Chur erhängt, wo seine Schwester nach der Heirat wohnt. Der Erzähler lebt seit vielen Jahren in Madrid und arbeitet an einem «*Versuch über Glenn*», einer Studie über die «*Weltverblüffung*» seines Genies. Die Nachricht vom Selbstmord Wertheimers hat ihn freilich in Wien erreicht, wohin er seiner Stadtwohnung wegen gefahren ist. Er ist nach Chur zum Begräbnis des Freundenes gereist und hat jetzt im Sinn, das Jagdhaus in Traich aufzusuchen, wo Wertheimer zuletzt gewohnt hat. Nicht Sentimentalität, sagt er, sondern Neugier treibe ihn dazu. Denn nicht um Gould geht es jetzt, sondern um den Selbstmörder und «*Sackgassenmenschen*» Wertheimer, von dem er zu wissen glaubt, dass er sich geisteswissenschaftlich beschäftigt hat, dass er unzählige Notizen hinterlassen haben könnte, vielleicht gar einen umfangreichen Nachlass. Sein Selbstmord ist – das Motto, das dem Roman vorangestellt ist, sagt es deutlich – kein spontaner Akt der Verzweiflung, sondern eine lange vorausberechnete Konsequenz. Wertheimer ist einer tödlichen «*Existenzdepression*» verfallen gewesen, und «*Der Untergeher*» wäre, so der Erzähler, vermutlich der Titel des Manuskripts, nach welchem er vergeblich sucht. Denn Wertheimer hat dieses Manuskript immer wieder geändert, bis es völlig zusammengestrichen war.

Die Motive, um die des Erzählers Erinnerung in der Gaststube kreist,

lassen sich an den Fingern einer Hand aufzählen. Das Virtuosentum, die Freundschaft unter Männern, die sich durch Virtuosentum und «*Geisteswissenschaft*» gegen das gewöhnliche Leben abschirmen, aus dieser Position heraus dann – wie etwa Wertheimer – heftige verbale Attacken gegen die Eltern schleudern, gegen das Mozarteum («*die denkbar schlechteste Musikhochschule*»), gegen österreichische Zustände und gegen das Justizwesen, noch mehr gegen die Schweiz, besonders gegen Zizers und gegen Chur, «*Bezichtigungen*», die dem Roman eine ganz charakteristische Note geben. Schliesslich ist da auch als Motiv die Beziehung Wertheimers zu seiner Schwester zu erwähnen, eine schwierige Beziehung, Hassliebe, dann nur noch Hass, nachdem die Schwester einen reichen Schweizer geheiratet hat und nach Zizers in die Schweiz gezogen ist. Schauplätze sind: Das Gasthaus, eine alte Mühle, in der vor Jahren ein Mord verübt worden ist, Glenns Studio in den Wäldern, Wertheimers Jagdhaus in Traich.

*

Vorausgesetzt, ich läse dieses Buch als erstes und einziges von Thomas Bernhard, wäre ich wohl gebannt von seiner suggestiven, bohrenden Unbedingtheit, mit der darin dem Leben jede Chance abgesprochen wird. Zwischen der Ausnahme Glenn, der «*Weltverblüffung*» durch Genialität, und dem vorausberechneten Selbstmord Wertheimers gibt es kein Drittes. Der Erzähler, der über alles nachdenkt und der in seinem «*Versuch über Glenn*» seit langem darüber zu schreiben versucht, hat sich nur noch nicht entschieden. Dass er

als Klaviervirtuose resigniert und seinen Steinway an die neunjährige Lehrerstochter verschenkt hat, ist nur die halbe Konsequenz. Wertheimer hat die ganze gezogen. Von ihm wird gesagt, er habe Künstler verabscheut, die ihre Künstlerschaft so weit getrieben hätten wie Glenn: die ihre Persönlichkeit vernichten, um Genie zu sein, die sich schliesslich zur Kunstmaschine machen, so dass sie mit den Menschen gar nichts mehr gemein haben. Und anderseits erinnert sich der Erzähler in der leeren Gaststube, in der er auf die Wirtin wartet, eines Wortes von Glenn: «*Wir sehen, wenn wir Mitmenschen anschauen, nur Verstümmelte, sagte Glenn einmal zu uns, aussen oder innen oder innen und aussen verstümmelt, es gibt keine andern, dachte ich.*» Dieses «*sagte er, dachte ich*» vergegenwärtigt immer aufs neue die Situation, eine stilistische Marotte, die des Erzählers Verstrickung und Entscheidungsnot zwischen Glenn und Wertheimer verdeutlicht. Die triviale Wahrheit heisst jedoch so oder so, dass die Menschen allesamt «*Geschöpfe der Agonie*» sind, Thomas Bernhard wird nicht müde, es immer aufs neue zu wiederholen.

Denn natürlich ist «*Der Untergreher*» nicht das erste Buch, das ich von ihm lese, und darum kommt mir alles darin vor wie eine Variation dessen, was er schon immer geschrieben hat. Die Geschichte vom Sackgassenmenschen Wertheimer ist eine Variation anderer Geschichten, zum Beispiel der von Roithamer in «*Korrektur*» oder – viel weiter zurück – der vom Maler Strauch in «*Frost*». Das einsame Haus in den Wäldern, die Selbstisolation, die Schwester in ihrer unheilvollen Beziehung zu ihrem Bruder, das Virtuosen-

tum und immer auch das Manuscript, das unablässig korrigiert und nie vollendet wird, wie Konrads Arbeit über das Gehör im «*Kalkwerk*»: da kennen sich Bernhard-Leser allmählich aus. Dieser Schriftsteller schreibt – die autobiographischen Schriften vorerst ausgenommen – an ein und demselben Buch in immer neuen Ansätzen. Wie der Erzähler in «*Der Untergreher*» einmal sagt, alles Aufgeschriebene, lasse man es längere Zeit liegen, werde naturgemäß unerträglich und man gebe dann keine Ruhe, bis man es vernichtet habe, und wie er sich vornimmt, gleich nach seiner Rückkehr nach Madrid als erstes die Glennschrift zu verbrennen, um eine neue anzufangen, »*eine noch konzentriertere, eine noch authentischere*», so hält es auch Thomas Bernhard mit seinen eigenen Schriften. Nur dass er sie nicht zerstört, sondern veröffentlicht. Die Monotonie dieser Repetitionen hat verständlicherweise zur Folge, dass seine Leser hin und hergerissen sind zwischen Überdruss und Faszination. Die einen schmähen seine Geschwätzigkeit, die andern bewundern seine unwiderstehliche Konsequenz, und was mich selber betrifft, so empfinde ich beides: Liebe und Hass, Bewunderung und Zweifel, die doppelte Versuchung, in diesen Variationen vollkommene Kunstwerke zu erkennen und sie aus meinem Gesichtskreis endgültig zu verbannen. Die Frage, die sich der Kritiker hier stellen müsste, wäre natürlich die, inwiefern «*Der Untergreher*» konzentrierter und «*authentischer*» sei als seine Vorstufen oder seine früheren Versionen. Aber lässt sich darüber denn streiten? Es ist ohnehin festzustellen, dass in all diesen künstlichen Inszenierungen der Verkrüppelung und des Untergangs die

Elemente der äusseren Welt und die epische Substanz hinter der suggestiven Kraft der Sprache zurücktreten. Und doch gibt es in jeder auch neue Situationen, neue Figuren und Beziehungen.

So ist nicht der geringste Reiz der Roman- und Erzählungsmodelle Thomas Bernhards – «Reiz» im Sinne von Faszination und Provokation, verführerischer und zugleich abstossender Wirkung –, dass sie einer Grenze zwischen Altbekanntem und Neuem entlanggeschrieben sind. Die Wiederholung hat die Form der Variation, die Variation lässt die Hereinnahme neuer Motive zu. Habe ich schon gelesen, in einem früheren Werk des Schriftstellers, was der Erzähler im Gasthaus erwägt? «*Wir gehen entweder als Ganzes in die Musik hinein oder gar nicht, hat Glenn oft gesagt, auch zu Horowitz. Aber nur er allein wusste, was das bedeutete, dachte ich. Ein Glenn muss auf einen Horowitz treffen, dachte ich, und zwar zu dem einzigen richtigen Zeitpunkt.*» Und hundert Seiten weiter hinten im Roman, auf denen nichts anderes festgehalten ist, als was der Erzähler, auf die Wirtin wartend, gedacht hat, steht zu lesen: «*Wäre Wertheimer vor achtundzwanzig Jahren nicht am Zimmer dreiunddreissig im ersten Stock des Mozarteums vorbeigegangen, wie ich mich erinnere, genau um vier Uhr nachmittags, er hätte sich nicht achtundzwanzig Jahre später in Zizers bei Chur erhängt, dachte ich. Wertheimers Verhängnis war, gerade in dem Augenblick am Zimmer dreiunddreissig des Mozarteums vorbeigangen zu sein, in welchem Glenn Gould in diesem Zimmer die sogenannte Aria spielte. Wertheimer berichtete mir von seinem Erlebnis, dass er, Glenn spielen hörend, vor der Tür*

des Zimmers dreiunddreissig stehen geblieben sei bis zum Ende der Aria. Damals ist mir klar gewesen, was ein Schock ist, dachte ich jetzt. Das sogenannte Wunderkind Glenn Gould war uns, Wertheimer und mir, kein Begriff gewesen und wir hätten es auch, wenn wir davon etwas gewusst hätten, nicht ernst genommen, dachte ich. Glenn Gould war kein Wunderkind, er war von Anfang an ein Genie auf dem Klavier, dachte ich.»

Kann man darüber und in dieser insistierenden, auf dem Zimmer dreiunddreissig wie auf jeder anderen banalen Einzelheit hartnäckig beharrenden Sprache ein Buch von zweihundertfünfzig Seiten schreiben? Noch merkwürdiger ist, dass man es liest, bis zur letzten Seite, verführt durch den Sog dieser Sätze und abgestossen von ihrer Monotonie. Man liest es, wie man eine Fuge hört. Die Form bleibt Sieger; der Inhalt, die düstere, dem Tode verfallene Lebensrealität, von der das Buch handelt, wird Spielmaterial. Aber ich denke, der literarische Rang von Thomas Bernhards autobiographischen Büchern, «*Die Ursache*», «*Der Keller*», «*Der Atem*», «*Die Kälte*», auch und besonders «*Wittgensteins Neffe*», der Rang des grossangelegten Versuchs, sich zu vergegenwärtigen, was der Erzähler als Kind und als Jugendlicher erlebt und wie er Welt und Menschen erfahren hat, sei doch höher als derjenige der epischen Gedankenspiele und Todeslitaneien, deren jüngste Variation der Roman «*Der Untergeher*» ist. Nicht aus der strengen Isolation, nicht aus der Flucht in die geniale «*Weltverblüffung*» oder aus der Konsequenz, die Wertheimer zieht, sondern aus der Bereitschaft, sich einzulassen auf Welt und Men-

schen, auf Irrtümer und auf Leiden, aus der Auseinandersetzung mit fremdem und eigenem Lebensstoff ist Bernhards bedeutendste Leistung erwachsen. Auch im «*Untergeher*» besteht die Gefahr, dass sich der Schriftsteller auf Behauptungen und Reflexionen zurückzieht, sozusagen auf die Quintessenz, auf die düstere Bilanz, die er längst gezogen hat. «*Authentisch*», ein Begriff, den er gerne braucht, besonders im Hinblick auf das, was seine Protagonisten aufzuschreiben sich vorgenommen haben, kann jedoch nicht die Abstraktion sein, sondern nur die Darstellung, die Schilderung. In seinen autobiographischen Werken ist er «*authentischer*» als in seinen Modellen. Er hat zwar früh erklärt, er hasse Geschichten, er sei ein «*typischer Geschichtenzerstö-*

rer». So steht es in einem für das Fernsehen gesprochenen Monolog, der in dem Band «*Der Italiener*» (1971) dann auch im Druck erschienen ist. Dort steht auch noch zu lesen, wenn er «*in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe*», schiesse er sie ab. Das Gleiche hat er mit der Geschichte von Glenn und Wertheimer und ihrem Studienkollegen, der über die beiden nachdenkt, schliesslich auch getan. Sie entfaltet sich nicht, sie wird auf der ersten Seite, im ersten Satz schon abgeschossen.

Anton Krättli

¹ Thomas Bernhard, «*Der Untergeher*», Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.

Ein Surrealist unter den schweizerischen Erzählern

Zu den Geschichten von Eugen Faes

Einem Buchhändler, so denkt man wohl, müsse angesichts der Menge von Büchern, mit denen er zu tun hat, die Lust am Selberschreiben vergehen. Dies mag die Regel sein, doch gibt es bemerkenswerte Ausnahmen: etwa den ehemaligen Basler Buchhändler Hans Werthmüller, der neben dem Brotberuf Philosophisches und Lyrisches geschaffen hat, und den in Aarau berufstätigen Eugen Faes, dessen Geschichtenband «*Die Lebensprovinz*»¹ hier zu würdigen ist. Einer frühen Gedichtsammlung hat Faes den Titel geben: «*Tag- und Traumgesichte*»²,

und so liesse sich auch das vorliegende Prosabuch betiteln. Jede der sieben Geschichten ist beides: Taggesicht als hellwache Darstellung von Aussenwelt und inneren Vorgängen, Traumgesicht als Abfolge von Chiffren des Überwirklichen, wobei sich zu bewahrheiten scheint, was präludierend in einem der frühen Gedichte, «*Enna*», steht: «*So ist vielleicht der Tag nicht Tag / Die Nacht nicht Traum.*»

Von der beruflichen Literaturkenntnis lässt sich der Verfasser fast nichts anmerken. Wenn seine Erzählweise an Kafka erinnert, so ist sofort zu sagen,

dass die kafkaeske Verfremdung hier gleichsam schweizerisch abgewandelt ist, das heisst viel weniger quälend wirkt als bei dem deutschen Juden aus Prag. Schwierigkeiten erleben die «Helden» oft, gelegentlich auch panische Angst und erschreckende Körperzustände. Die vorwaltende Stimmung entspricht jedoch zwei weiteren Versen des erwähnten Gedichts: «*Ich suche nach dem Sinn / Der mich in alles schliesst –.*» Obschon sechs der sieben Geschichten Ich-Erzählungen der mit dem Verfasser mehr oder weniger gleichzusetzenden Hauptperson sind, hat man keineswegs den Eindruck, diese nehme sich übermäßig wichtig. Abgesehen von einem hintergründigen Distanzbewusstsein, ist ihre mitmenschliche Kommunikation gut. Das besonders in «*Sternfahrt*» symbolisierte Gefühl der Allverbundenheit verhindert ernste Konflikte oder dämpft sie wenigstens. Die Erzählung, von der das Buch den Titel hat, huldigt einerseits dem Individualismus, postuliert «*für jeden seine eigene Provinz*», einen «*Lebensbereich, in dem er sein kann, der er ist oder sein möchte, wo er schalten und walten kann nach seinem Mass –.*». Anderseits erkennt der eigenwillige Exstudent Mathis Kern: «*Ich werde geplant . . .*» Und dann lässt er sich von der planenden Organisation für eine ihm angemessen dünkende Aufgabe verpflichten – von jener Organisation, die sich eben um Verwirklichung der je eigenen Lebensprovinz bemüht, somit wohl als Chiffre eines sinngebenden Weltgeistes zu verstehen ist.

« – das tönt so trostlos theoretisch», klagt Mathis, nachdem er erklärt hat, er möchte «*etwas tun, das für das Leben und gegen die Künstlichkeit,*

gegen die Mechanismen der Ausbeutung, gegen die fatalen Irrläufe ist . . .». Theoretisch tönt im übrigen die Sprache des Surrealisten Faes gar nicht. Sie reflektiert in vorwiegend kurzen, den Sprechton nachahmenden, meist nur durch Komma getrennten Sätzen vielfältig bewegtes Leben, das bedeutsam über sich hinausweist. In der Beschreibung zentraler Symbole, zum Beispiel eines verjüngenden unterirdischen Bades, erreicht sie ungewöhnliche Dynamik: «*Hier war der Eingang, er befindet sich an Stellen, wo die Kruste der Erde ganz dünn geworden ist: der Sog reisst dich hinein, dann fällst du, unendlich lang und schnell, ohne Sicherung im freien Fall, mit zunehmender Beschleunigung, schon mit verändertem Bewusstsein – die Angst windet das Innerste nach aussen – umfangen dich Dämpfe, wohlätig, vernebelnd, sie beschlagen den letzten Rest deines Bewusstseins, dann, unsichtbar, brichst du in die tobenden Quellen, die aus allen Richtungen ineinanderstürzen, glühend, peitschend, sie sind geladen mit unverbrauchten Kräften des Erdinnern . . .*» – womit bloss die Hälfte eines aus vielen Sätzen bestehenden Satzes wiedergegeben ist. So Aufregendes kommt allerdings selten vor, aber das erzählerische Vivace ist ein durchgängiges Stilmerkmal.

Natürlich drängt es den Leser immer wieder, die Bedeutung des so kunstreich vorgeführten Sinnbildhaften zu ergründen. Wie die bereits genannten Titelmotive – in den Kosmos integrierende Sternfahrt, zur Selbstverwirklichung geeignete Lebensprovinz, Wiedergeburt bewirkendes Bad – sind auch die wesentlichen Bilder der andern Geschichten einigermassen deut-

bar. Die Beförderung eines mysteriösen Diplomatenkoffers, für die der Ich-Erzähler ungefragt eingespannt wird, kann als Symbol alles dessen gelten, was der einzelne halb gezwungen, halb freiwillig im Dienst undurchschaubarer «*höherer*» Mächte tut. Ein Spiel mit Stäbchen, deren keines dem andern gleich ist, macht das Fascinosum des Einmaligen und seiner unzählbaren Verbindungsmöglichkeiten spürbar. An einer Abendgesellschaft offenbart sich drastisch die Anpassungsschwierigkeit eines Menschen, der seine ausgeprägte Eigenart nicht zu verbergen weiß. Ihm wird indessen nach allen Verlegenheiten, die er verursacht hat, «*für den ungewöhnlichen Abend*» gedankt – ein humoristischer Ausklang, wie er bei Kafka nicht denkbar wäre. In der letzten Erzählung, «*Turm*», verrät die Mauerinschrift «*Gott ist innen oben*» den religiösen Sinn des Titelwortes.

Im übrigen wollen wir die Erklä-

rungsversuche nicht zu weit treiben. Was in der Turmerzählung mit den durch eine hohe Mauer getrennten spiegelgleichen Gärten gemeint ist, entzieht sich einer schlüssigen Deutung. Vom Verfasser angebotene Erklärungshilfen wie «*das janusköpfige Geheimnis der Schöpfung*» führen nur zu neuen Fragen. Ähnlich verhält es sich mit andern Einzelheiten der von Faes evozierten Traumwelt. Die Moral der sieben Geschichten kann wohl nichts anderes sein als die Einladung, sich für das Welt- und Lebensgeheimnis offen zu halten. Wer dieses empfindet, ist sinngläubig; Faes bedarf dazu keines formulierten Credos.

Robert Mächler

¹ Eugen Faes, *Die Lebensprovinz. Geschichten*. Ammann Verlag, Zürich 1983.

² Eugen Faes, *Tag- und Traumgesichte. Gedichte*. Fretz und Wasmuth Verlag, Zürich 1956.

Gewohnte Bilder zerlegen

Ursula Krechels Gedicht «*Rohschnitt*»¹

Sechzig lyrische Einheiten von verschiedener Länge und unterschiedlichem Strophenbau verbindet Ursula Krechel zu einem einzigen Gedicht. Sie nennt die Einheiten «*Sequenzen*» und die Art ihrer Reihung «*Rohschnitt*». In der neununddreissigsten Sequenz lesen wir: «*Um so schlimmer für das Holz, das sich als Geige wiederfindet.*» Die Autorin gibt in der Anmerkung an, der Satz stamme aus einem Brief von Rimbaud an seinen

Lehrer Georges Izambard. Er lautet dort: «*Tant pis pour le bois qui se trouve violon.*» Ursula Krechel entwickelt daraus weitere Vergleiche: «*Um so schlimmer für die Frauen: ohne Spiegelscherbe / sehen sie sich. Um so schlimmer für das taube Ohr / wenn es Verse hört. In manchen Nächten hören wir nichts. / Um so schlimmer für das Blech, das als Trompete aufwacht.*» Der letzte Satz findet sich ebenfalls in einem Brief von Rimbaud,

und zwar an den Dichter Paul De meny. Im Original heisst er: «*Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute.*»

Die Dichterin umspielt die geborgten Bilder mit ihren eigenen. Für welche begrifflichen Aussagen aber stehen die Bilder? Holz - Geige, Kupferblech - Trompete. Das Holz, das Blech hört sich; taube Ohren hören Verse; Frauen ohne Spiegel sehen sich. Aus gewöhnlichem Material, aus Holz und Blech, können Musikinstrumente hergestellt werden. Es ist möglich, die Taubheit aufzuheben, sie zu sensibilisieren. Frauen sehen sich ohne Spiegelglas, sie wagen die Introspektion. All dies sind Verwandlungsvorgänge.

«*Je est un autre*»; diese lapidare Formulierung geht beidemal Rimbauds Metapher voraus, und im zweiten Brief folgt danach «*Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.*» Ich zitiere Rimbaud darum so ausführlich, um einerseits den Zusammenhang zu zeigen, aus welchem Ursula Krechel die Instrumentenmetapher herausholt und um andererseits die Deutung des deutschen Gedichts zu bereichern. Nebenbei sei bemerkt, dass die Briefe mit dem 13. und 15. Mai 1871 datiert sind.

«*Je est un autre.*» «*Und ich bin alle*», sagt Ursula Krechel. Sie erweitert ein Ich zur dreigestaltigen Kunstfigur: «*die Kluge die Schöne die Mutter*». Das Ich sieht sich mehrfach gespiegelt. Jede mehrdeutige Figur hat viele Verwandlungsmöglichkeiten; dem dichterischen Spiel steht alles offen. Ein weites Feld. Es besteht die Gefahr, sich zu verlieren. Der Dichter und der

Leser verliert sich, wenn er vor lauter Wörtern den Sinn nicht mehr findet. Dann gibt es auf einmal leere Stellen, und es gibt solche, wenige zwar, im «*Rohschnitt*». Zur Bedeutung dieses Gedichttitels gehört der Begriff des Zufalls. Mit «*Rohschnitt*» bezeichnet man bei der Filmherstellung die erste Montage zusammengehörender Teile. Viel Reizvolles, Unbedachtes, Spielerisches ist da noch dabei. Doch Sprache und Spiel sollen sich ja nicht ausschliessen. «*Je lance un coup d'archet – ich ziehe einen Bogenstrich*», sagt Rimbaud. «*Aufbruch ist Erfindung*», schreibt Ursula Krechel. Der Künstler nimmt den Bogen zur Hand; der Dichter bricht auf: Töne, Klänge, Worte werden erzeugt; etwas wird hörbar, was vorher stumm war. Wir nennen das sehr rasch den schöpferischen Akt und glauben zu wissen, was wir damit meinen. Doch sobald wir lesen: «*j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute*», so wird uns die Komplexität des Vorganges bewusst, und es fallen uns Verse aus «*Rohschnitt*» ein: «*Dem Mund / begann ich das Wort zu verbieten / dem Aug das geläufige Sehen.*»

Wohin bricht Ursula Krechel auf? Ins grosse Gebiet der Redewendungen und Sprichwörter, in den Kreis der geprägten Bilder, zu fremden Autoren. Das ist ihr Material, ihr Holz, ihr Blech. Sie bearbeitet es mit Ironie, mit Humor und vor allem mit einem echten Vergnügen an artistischer Spielei. Ihre Lust an Alliterationen und andern euphonischen Mitteln scheint grenzenlos. «*Idylle, Idylle, sagte sie / reimt sich – und ich habe Reime – / auf Stille, Pille, mein Wille / geschehe.*» Sie spaltet die Redensarten auf und verwendet die Bruchstücke. Beispiels-

weise: «*Die Zeit fiel uns in den Schoss / und wir legten Hand an sie.*» Das figurative «*auf der Bärenhaut liegen*» wird im Satz: «*Das Dorf lag breitärtschig auf der Bärenhaut*» sowohl akustisch als visuell verstärkt. Der dichterische Einfall ist ein Ereignis – «*d'un bond sur la scène – ein Sprung auf die Bühne*». Was folgt, ist – entsprechend künstlerischer Absicht und Vermögen – die Reflexion. Schreiben und reflektieren gehen ineinander über und trennen sich auch wieder. Die Dichterin fragt: «*Wie kommen die Wörter in die Bilder / wo rutschen die Bilder aus den Wörtern / wie vermischen wir, was eines vom anderen / geschieden ist?*»

Schreiben heisst für Ursula Krechel, die gewöhnliche Sprache aufbrechen, die gewohnten Bilder zerlegen und mit den Fragmenten Neues schaffen. Wenn wir nun lesen: «*Geh in den Wörtern baden, sagt die Kluge. / Hör, wie sie klingeln, sagt die Schöne. / Und nimm sie in die Hand, sagt die Mutter*», da erinnern wir uns der Mehrgestaltigkeit des Ich. Das Ich ist aufgefächert, auch das Ich gehört zum Stoff,

mit dem, an dem gearbeitet wird. Die Dichterin nimmt den Stoff, nimmt sich selbst in die Hand. Sie zertrümmert nichts, sie lockert nur die Fugen, entfernt die Scharniere, befragt die Spiegel und schafft ein sinnreiches Gedicht, eine Neuschöpfung, eine *récréation*, würde Rimbaud sagen. «*Das Holz findet sich als Geige wieder*» oder «*le cuivre s'éveille clairon*»: In figurativer Sprache kann ausgedrückt werden, was schöpferische Tätigkeit leistet; in figurativer Sprache können Verwandlungsvorgänge jeder Art veranschaulicht werden. Im «*Rohschnitt*» folgen wir in sechzig Sequenzen einer schier unendlichen Reihe von Verwandlungsmetaphern. Einige sagen uns viel, einige auch nichts. Wir halten uns an den Beginn der vorletzten Sequenz: «*Keiner kann die Zeichen deuten / wenn es denn Zeichen sind, die die Bilder stören / und viele Störungen ergeben neue Bilder.*»

Elise Guignard

¹ Ursula Krechel. *Rohschnitt* / Gedicht in sechzig Sequenzen. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt 1983.

«Eine unerprobte Art von Liebe»

Peter Härtlings Gedichte «Vorwarnung»¹

Der Titel, den Peter Härtling seinen sechsundfünfzig Gedichten gegeben hat, klingt dramatischer und gefährlicher, erregender und bedrohlicher, als es in den Gedichten zugeht. So passt auch die auf dem Titelblatt abgebildete Weinbergschnecke nicht so

recht zu dem energisch-expressiven Titel. Sie deutet auf eine Diskrepanz zwischen Titel und Inhalt hin. Die Diskrepanz ist jedoch nur scheinbar. Denn die Dramatik der Gedichte liegt eher im zweifellos manchmal provozierend Bescheidenen des poetisch re-

flektierten Privaten, in der ruhig-intensiven Zurückhaltung, in der bedächtigen Gelassenheit, in der liebevollen Hinwendung zu Menschen und Dingen, Landschaften und Tieren – wie in dem an Mörike erinnernden Gedicht «Auf eine Weinbergschnecke».

Was in diesem Gedicht von der Schnecke gesagt wird, das könnte auch von dem Dichter und seinen Gedichten gesagt werden: «*Die dir nachsagen, / du seist / langsam, / kennen deine Wege / nicht.*» Das Schnecken-tempo ist das Zeitmass des Lyrikers, der «*Satz für Satz*» oder «*Wort für Wort*» seine Texte schreibt, um vielleicht in ihnen seltene und flüchtige Erfahrungen geglückter Augenblicke auszusprechen.

IM APRIL

*Auf einer losen
Steinplatte stehn,
in der frühen Sonne,
ehe der Tag
dich fortschickt,
und eine Balance
halten,
die den Morgen dir
glücken lässt,
immerhin dies.*

«*Leise werden / sie laut.*» Nicht nur solche seltenen Augenblicke oder flüchtigen Momente schönen Vorscheins oder gelungenen Gleichgewichts, sondern auch Ängste, von denen die erste Zeile des ersten Gedichts spricht, werden leise laut; auch «*verleugnete Sätze*», von denen es heisst, dass sie «*herausbrechen*»; und schliesslich sogar jene – nicht nur für Dichter – tödlichen Erfahrungen des – im negativen Sinn – anderen Zustands.

DER ANDERE ZUSTAND

*Meine Sätze halten
mich nicht mehr
aus.
Ich höre nichts mehr
von mir.
Die Wörter haben
mich verlassen
und
totgesagt.*

Selbst wenn die Wörter sie verlassen und totgesagt haben, finden nicht nur die Dichter für Erfahrungen dieser Art noch Wörter; seien sie auch leise und einfach, aber «*immerhin dies*».

Wenn die Gedichte Härtlings Antworten zu geben versuchen, so sind sie doch immer nur vorläufig, und insfern bleiben sie Fragen, «*wiederholte Fragen*», wie eins der Gedichte überschrieben ist. Eine Frage darin lautet: «*Sieht man am Himmel / noch / die Spur des Ikarus?*» Von Spuren ist überhaupt viel die Rede in den Gedichten, diesen wiederholten Spiegelungen von Welterfahrung. Sie lesen sich wie die skizzierten Aufzeichnungen eines Spurenlesers, dessen aufmerksames Fragen sich oft auch in der Form der Anrede artikuliert, wie z. B. in den Gedichten «*An Ikarus*» oder «*An die jüngere Tochter*». Ein 1977 erschienener Gedichtband Härtlings hiess «*Anreden*».

Gedichte sind – ob es nun im Titel angedeutet ist oder auch nicht – Anreden. In ihnen als Anreden manifestiert sich «*eine unerprobte Art von Liebe*», von vorsichtig-behutsamer und ständig neu zu versuchender Einübung ins Leben, von mimetischer Nähe. Sie kommt besonders in einem der schönsten Gedichte des Buches zum Aus-

druck. Es ist eines der Spuren-Gedichte und hat als Titel einen Namen.

ROBERT WALSER

*In seinem Gedächtnis
schneite es
immer.
Er kannte sich aus
mit dem Schnee.
Wenn er Lust hatte,
zählte
er
Flocken.
Der Schnee machte
ihm eine Musik.
Seid still, bat er.*

*Er hoffte, dass
er keine Spur
hinterlasse,
drückte aber
sein Gesicht
so tief
in den Schnee,
dass der Frühling
noch
in ihm lesen konnte.*

Rainer Hoffmann

¹ Peter Härtling, Vorwarnung. Gedichte. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1983.

Friede in Unabhängigkeit

Zum Buch von Hans Senn¹

Wenn ein ehemaliger Generalstabschef das Wort ergreift, um als historischer Betrachter über die Entstehung der heute gültigen Konzeption der schweizerischen Sicherheitspolitik zu berichten, darf man viel erwarten: höchste Sachkompetenz, einen reichhaltigen persönlichen Erfahrungshintergrund und die Perspektive, das Wesentliche in gültiger Weise zu beleuchten. Hans Senn, Generalstabschef 1977–1980, erfüllt alle Erwartungen in glänzender Weise.

Senn zeigt, wie aufgrund der Erfahrungen im Ersten und Zweiten Weltkrieg verschiedene Zweige einer «totalen Landesverteidigung» neben die rein militärischen Verteidigungsmassnahmen traten, aber vorerst unkoordiniert und weitgehend unabhängig von-

einander: Massnahmen im Bereich des passiven Luftschutzes, der kriegswirtschaftlichen Vorsorge, der geistigen Verteidigung des Landes, des Staatsschutzes oder Vorbereitungen zum Schutze der Zivilbevölkerung.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erhoben sich Stimmen, die auf die Notwendigkeit einer Koordination hinwiesen. Als Erster riet General Guisan, ein Landesverteidigungsdepartement einzurichten, das im Neutralitätsschutzfall und im Kriegsfall mit der Versorgung der Armee, der Herstellung des Kriegsmaterials, der Koordination und dem Einsatz der für die Landesverteidigung erforderlichen Kräfte und Hilfsquellen beauftragt sein sollte.

Während in Guisans Konzept noch

eindeutig die Armee im Zentrum der totalen Landesverteidigung stand, wies schon der Bericht des Bundesrates über den Aktivdienst darauf hin, dass sich als Lehre aus dem totalen Krieg die Einsicht ergebe, dass in Zukunft die Landesverteidigung nicht mehr ausschliesslich Sache der Armee, sondern die Angelegenheit des ganzen Volkes sein werde.

Es fehlte indessen an einem Gesamtkonzept, das die Koordination der verschiedenen Bereiche, ihrer Organisationen, ihre Massnahmen sichergestellt und ihre Unterstellung geregelt hätte.

Nach verschiedenen Vorstössen beauftragte der Bundesrat 1964 den abtretenden Generalstabschef Annasohn damit, die Koordination aller Teile der totalen Landesverteidigung zu studieren und Vorschläge zu unterbreiten. Annasohns Vorschlag lief im wesentlichen darauf hinaus, dem Bundesrat ein besonderes permanentes Hilfsorgan für diese Belange an die Seite zu stellen. Die Realisierung dieser Vorschläge erfolgte 1969, als durch Bundesgesetz der *Stab für Gesamtverteidigung* und die *Zentralstelle für Gesamtverteidigung* ins Leben gerufen wurden, die zusammen die *Leitungsorganisation* bildeten, deren Aufgabe es hauptsächlich war, anstelle des Departement-Denkens die Gesichtspunkte der übergeordneten Staatsraison einzubringen und die Planung, Koordination und Überwachung der Vorbereitungen der Gesamtverteidigung voranzutreiben.

Neben die Bemühungen um bessere Koordination traten seit den frühen sechziger Jahren die Forderungen nach einer eingehenden Klärung der strategischen Möglichkeiten und Zielsetzungen der Schweiz. Unter dem

Einfluss der strategischen Überlegungen von Hermann Kahn, Raymond Aron und André Beaufre im Zusammenhang mit den möglichen Folgen des Atomzeitalters erhoben 1964 bzw. 1966 Gustav Däniker und Alfred Ernst die Forderung nach einer neuen strategischen Konzeption der Schweiz.

In der Folge berief der Bundesrat 1967 die «Studienkommission für strategische Fragen» unter Leitung von Karl Schmid, die 1969 ihren abschliessenden Bericht ablieferte.

Die Kommission Schmid, der u. a. auch Gustav Däniker, Jacques Freymont, Curt Gasteyger und Urs Schwarz angehörten, analysierte die komplexe Bedrohungslage und vermochte durch ihre integrative Betrachtungsweise Wege aufzuzeigen, die die Resignation angesichts der Bedrohung durch atomare Mittel zu überwinden vermochte, ohne Zuflucht zu eigenen Atomwaffen zu nehmen, was für den Kleinstaat Schweiz unglaublich oder ethisch verwerflich erschien. Der erweiterten Bedrohungsskala begegnete sie mit einer strategischen Denkweise, d. h. mit der Einsicht in die Interdependenz aller Sektoren. Den zivilen Bereichen nahm sie den Schatten des Subsidiären und Zweitklassigen. Namentlich der Zivilschutz erfuhr als zweiter Grundpfeiler neben der Armee die verdiente Aufwertung.

Die Kommission bekannte sich zur integralen Zielsetzung eines *Friedens in Unabhängigkeit* sowie zum Grundsatz einer *Doppelstrategie* von vorbeugender Friedenssicherung und Abwehr von Druck und Gewalt eingedenk der Tatsache, dass die Option zwischen Friede und Selbstbestimmung in einer sich ausbreitenden

Grauzone zwischen Krieg und Frieden nicht im voraus getroffen werden kann, da ein vorweg getroffener Friedens-Entscheid den Gegner geradezu einladen würde, seinen Druck bis zum Kapitulationspunkt zu steigern.

Im Dienste der Doppelstrategie formulierte die Kommission *drei Hauptaufgaben* der Landesverteidigung: Dissuasion, Abwehrkampf und Widerstand gegen eine Besetzung.

Alle Mittel der Schweiz, zivile wie militärische, sollten dazu integriert werden: «*Der strategische Oberbegriff heisst nicht Armee, sondern Verteidigung von Staat und Nation mit der Gesamtheit aller Mittel, von denen die Armee wohl das wichtigste, aber nur eines ist. Der Träger des strategischen Handelns ist nicht die Armee, sondern der Staat und die Nation.*» (S. 128).

Vorbeugende Friedenssicherung wurde für ebenso wichtig erachtet wie die Abwehr von Druck und Gewalt (S. 130).

Die nukleare Abschreckung wurde als für die Schweiz ungeeignetes Mittel bezeichnet.

Aus dem Bericht der Kommission Schmid entstand – nach mehrfachen Überarbeitungen und Erweiterungen durch die zuständigen Gremien – schliesslich als gültiges Grundlagen-dokument der «*Bericht über die Sicherheitspolitik*» vom 27. Juni 1973, mit dem Untertitel «*Konzeption der Gesamtverteidigung*».

Der Autor des Berichtes, Gustav Däniker, zog alle Elemente zu einem logischen System zusammen und schuf damit eine auch nach zehn Jahren noch gültige «sicherheitspolitische Charta», welche die Zustimmung aller

Regierungsparteien und die Anerkennung des Auslandes fand.

Der Bericht definierte auf verbindliche Weise die sicherheitspolitischen Ziele, die strategischen Hauptaufgaben und die strategischen Mittel, er schuf auch das Instrumentarium der sechs strategischen Fälle, um die Vorbereitungsmassnahmen quer durch alle Bereiche systematisieren zu können.

Dem sachlichen Bericht über die Entstehung der heute gültigen Sicherheitspolitik fügt der Autor noch ein persönlicher gehaltenes Schlusskapitel «*Wertung und Ausblick*» an, in dem er in prägnanter Weise Stellung nimmt zu den philosophischen Grundfragen von Krieg und Frieden.

Auch die Friedensbewegung bzw. das Thema Friede durch Gewaltverzicht wird in kurzen, unpolemischen Abschnitten angesprochen.

Alles in allem ein Buch, das ein Maximum an historischer und sachlicher Information mit einer überlegenen Einordnung heute vieldiskutierter Probleme in die grossen Zusammenhänge verbindet und einen wichtigen Beitrag leistet zur Klärung der sicherheitspolitischen Anliegen der Schweiz. Das Buch gehört in die Hand nicht nur jedes Offiziers, Politikers oder Lehrers, sondern eigentlich in die Hand jedes mitdenkenden Schweizerbürgers von heute.

Kurt R. Spillmann

¹ Hans Senn, Friede in Unabhängigkeit, Von der Totalen Landesverteidigung zur Sicherheitspolitik, herausgegeben von der Allgemeinen Schweizerischen Militärzeitschrift (ASMZ), Frauenfeld, Huber & Co. AG, 1983, 178 Seiten.

Hinweise

Theaterschriften

«*Theaterskandale und andere Anlässe zum Vergnügen*» nennt der Kritiker Georg Hensel eine kleine Sammlung amüsant geschriebener Feuilletons, denen es nicht an Biss fehlt. Sein Motto, aus Ramón Gómez de la Serna, lautet: «Wenn die Schnecke an der Mauer hochkriecht, erwartet sie einen Garten und keinen Friedhof.» Im Theaterkritiker sieht er einen erwachsenen Bruder des Jungen, der in Andersens Märchen ausspricht, dass der Kaiser keine Kleider trage. Mit Selbstironie, doch auch mit Selbstbewusstsein geht er den «Anmassungen der Theaterkritik» nach, unterhält sich mit Friedrich Dürrenmatt in Neuchâtel und mit Tankred Dorst in München, denkt über Becketts Schicksalsmuster nach und schreibt über Georg Büchner. Sein Stil ist zugleich leicht und präzise, seinen Gedanken zu folgen ein Vergnügen und ein Gewinn. Theater ist nicht immer eine erfreuliche Sache; wenn aber so darüber geschrieben wird, ist es immerhin Anlass zu witzigen und brillanten Texten gewesen, und das – muss man zugeben – spricht dann doch wieder dafür (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1983).

*

Manfred Wekwerth, aus der Schule Brechts hervorgegangen, ist einer der Regisseure, die neben ihrer Arbeit in der DDR immer wieder auch im Westen inszenieren: in London den «Coriolan», in Zürich Gorkis «Jegor Bu-

lytschow und die anderen» oder «Richard III.», in Wien den «Prinz Friedrich von Homburg». Unter dem Titel «*Theater in Diskussion*» sind jetzt gesammelte Texte des Theatermannes erschienen. Eine recht unterschiedliche Sammlung, muss man sagen, und dies sowohl was die Form und den Zweck wie auch was die Qualität der oft sehr spontanen Äusserungen betrifft. Da schreibt er an einen Kritiker einen Brief, da schlägt er sich in der Zeitung mit den Kritikern des Berliner Ensembles herum (in einem Interview), und ganz offensichtlich besteht ein wesentlicher Teil seiner Thematik darin, den grossen Lehrmeister Brecht gegen diejenigen zu verteidigen, die ihn – wenn nicht für «tot» – so doch für «passé» halten. Nekrologie, Beiträge fürs Programmheft, Ansprachen und Diskussionsbeiträge, Interview-Antworten und anderes sind da zusammengestellt, das Ganze gewiss Einblick gewährend in die Arbeit eines vielbeschäftigten und offenbar auch einflussreichen Theatermannes. Ob daraus ein Buch zu machen sei, bleibt fraglich (Henschelverlag *Kunst und Gesellschaft*, Berlin DDR 1982).

*

Im Klassenkampf Lateinamerikas wird, getreu dem Beispiel, das zu Beginn dieses Jahrhunderts in Europa ausprobiert wurde, und folgsam in den Fussstapfen des grossen Bert Brecht, das Theater als Waffe eingesetzt. «*Von Apu Ollantay bis Brecht*» heisst der Bericht darüber, den Ricardo Blanco

verfasst hat. Es ist keine kritische Darstellung, sondern gleichsam ein Bericht zuhanden der Genossen des ZK der SED und ihrer wissenschaftlichen Akademie, die das Unternehmen ermöglicht haben. Lateinamerika ist gewiss ein günstiger Boden für Agitationstheater. Bis 1972 zum Beispiel, so Blanco, seien 140 Inszenierungen Brechtscher Werke gezählt worden, und dazu kommen dann die Stücke der lateinamerikanischen Dramatiker und Theaterproduzenten, die den «sozialen Grundstoff» mit der Brechtschen Ästhetik und Dramaturgie verbinden, das heißt also Lehrstücke und Zeigetheater in den Dienst ihres politischen Kampfes stellen. Das Buch liest sich wie die aktuelle Reportage über einen Prozess, der von Europa aus gesehen wie die Wiederholung einer für uns abgeschlossenen Epoche anmutet, zudem einer Epoche, die genau zu den Resultaten nicht geführt hat, die man jetzt erneut wiederum auch mit den Mitteln des Theaters anstrebt. Da geht es denn um den «Aufschwung der revolutionären Bewegung», um «die führende Rolle der Arbeiterklasse», um «operatives Theater» und um «sozialistisches Theater auf der Basis jahrhundertelanger Tradition». Im Anhang ist der vollständige Text des Stücks «Apu Ollantay» abgedruckt, das in der Zeit der Inkas des 14. Jahrhunderts spielt (*Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin DDR 1983*).

*

Erwin Parker – Mein Schauspielhaus. Erinnerungen an seine Zürcher Theaterjahre hat der Schauspieler Erwin Parker aus Anlass seines 80. Geburtstages in einem hübschen kleinen Band

herausgegeben, zu dem Hanny Fries Zeichnungen beigesteuert hat. Man erfährt, da ja die Geschichte des Schauspielhauses seit den Tagen des Direktors Rieser bis in die Nachkriegszeit hinein in verschiedenen Darstellungen beschrieben worden ist, von Parker nichts Neues. Aber man erfährt es aus seiner persönlichen, liebenswürdigen Sicht. Er ist kein Theoretiker, kein Eiferer und kein Mann der Leidenschaften; er ist eher ein Plauderer und Geschichtenerzähler. Was er erlebt hat, teilt er in einfachen Sätzen mit. Wie er Menschen erlebt hat, daran lässt er den Leser teilhaben auf ganz direkte Weise. Es gehört zu den besonderen Qualitäten seines Erinnerungsbuches, dass es Kolleginnen und Kollegen, die verstorben sind, noch einmal wieder auflieben lässt. Wie Erwin Parker Therese Giese, Ernst Ginsberg, Heinrich Gretler, Kurt Hirschfeld, Kurt Horwitz, Erwin Kalser, Wolfgang Langhoff, Teo Otto, Leonhard Steckel und Oskar Wälterlin mit Zuneigung und etwas Nostalgie schildert, macht sein liebenswürdiges Unternehmen besonders wertvoll (Parkers Erinnerungen an die Theaterjahre 1933–1947 sind erschienen im *Pendo-Verlag, Zürich 1983*).

Chamisso's naturwissenschaftliche Schriften

Scherhaft hat er selber von sich gesagt, er werde im Konversationslexikon als Weltumsegler und Mann ohne Schatten kursieren. Adelbert von Chamisso (1781–1838) ist vornehmlich als der Verfasser von Peter Schlemihls wundersamer Geschichte bekannt.

Dass er ein bedeutender Naturforscher war, der 1815 bis 1818 die von dem Grafen Romanzoff unter dem Kapitän Otto von Kotzebue durchgeführte Forschungsexpedition als Naturforscher mitgemacht und davon mehrere äusserst wertvolle Funde und Berichte heimgebracht hat, dass er als hochgeehrtes Mitglied der Preussischen Akademie der Wissenschaften starb, ist – abgesehen natürlich von den Botanikern und Zoologen – nicht so bekannt. Und doch umfasst Adelbert von Chamisso's botanisches, zoologisches und geologisches Werk 2500 Druckseiten, dem Umfang nach also doppelt so viel wie seine literarischen Schriften. Eine Auswahl davon ist jetzt von *Ruth Schneebeli-Graf* neu herausgegeben worden. *Friedrich Markgraf* hat für diese Ausgabe mehrere Texte aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt. Von besonderem Reiz sind die zum Teil kolorierten Tafeln, die Chamisso als einen exakten Beobachter und hochbegabten Zeichner ausweisen. Der sehr schön ausgestattete Band enthält eine Biographie, eine Zeittafel und eine Bibliographie. Sein Titel: «... und lassen gelten, was ich beobachtet habe.» (*Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1983*).

Das Wetter morgen

Das Buch, das *Dieter Karnetzki* über das Wetter und die Möglichkeiten der Vorhersage geschrieben hat, ist als praktische Anleitung für den Yacht-sport gedacht. Es beschreibt daher die statistisch ermittelten Hauptwetterlagen in der Nordsee, der Ostsee, dem Mittelmeer und auf Binnenseen. Aber die instruktiven Darlegungen, die durch Zeichnungen, Graphiken und Photos angereichert sind, kann man mit gutem Grund eine allgemeine Wetterkunde nennen. Ausgehend von der Grosszirkulation der Erdatmosphäre, entwickelt der Verfasser die wichtigsten Gegebenheiten, aus denen sich Wetterlagen zusammensetzen. Was ein Hoch und was ein Tief ist, welche Bewegungen dabei zu beobachten sind, welches die wichtigsten Transportrichtungen typischer Luftmassen sind und andere Informationen werden in leicht verständlicher Weise mitgeteilt und erläutert. Das farbig illustrierte Buch dient dem Yacht-sportler, aber nicht ihm allein. Es ist eine Wetterkunde für jeden, der die Vorgänge in der Atmosphäre und «das Wetter von morgen» besser verstehen möchte (*Verlag Deilius, Klasing + Co., Bielefeld*).