Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 64 (1984)
Heft: 6

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

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

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

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

Download PDF: 06.01.2026

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

Das Buch

Weite Horizonte

Über Valery Larbaud

«Le promeneur respire la solitude fraîche du matin et s'avance dans l'odeur des fleurs et des arbres» (796). – Ein wohllautender Satz von Valery Larbaud, kein Motto. Da es jedoch üblicher ist, einen Aufsatz mit einem Wahlspruch zu beginnen, sei der folgende gewählt: *«Nous essayons de faire, avec de la vérité et nos rêves, un peu de prose française»* (894). *«Französische Prosa schreiben»* ist das bescheiden formulierte Anliegen des 1881 geborenen, bis 1935 schriftstellerisch tätigen und 1957 gestorbenen Valery Larbaud. Was er damit meinte und auch erreichte, ist dies: Wahrheit und Träume, gelebtes und geträumtes Leben in bilder- und klangreicher Prosa zu verbinden.

Die *«solitude fraîche du matin»* – die morgendliche Frische und die Einsamkeit sind wesentliche Aspekte von Larbauds Leben und Werk. Er war ein Reisender, einer der immer wieder aufbricht, im eigentlichen und im übertragenen Sinne. Reisen ist oft die Suche nach einem neuen, noch unbekannten Morgen; solches Reisen setzt Alleinsein voraus und kann in die Einsamkeit führen. Bis zu seinem vierundfünfzigsten Altersjahr ist Larbaud geistig und körperlich unterwegs. Im Jahre 1935 erleidet er einen Hirnschlag; gänzlicher Sprachverlust und eine rechtsseitige Lähmung sind die Folge. Sprachvermögen und -verständigung regenerieren mit der Zeit, jedoch nur partiell. Die Lebhaftigkeit im Denken und im Tun ist erloschen; der Diktionär Larousse wird Larbauds bevorzugte Lektüre. Diese Art von Einsamkeit ist nicht die *«solitude fraîche du matin»*, die wir mit dem Lebenswerk verbinden.

Von Kindheit an gehört das Reisen zu Larbauds Leben. Als Belohnung für das bestandene Bakkalaureat schenkt ihm seine Mutter (der Vater war früh verstorben) eine *«Tour d'Europe»*. Betreut von einem alten Familienfreund besucht der siebzehnjährige Jüngling Berlin, Petersburg, Moskau, Konstantinopel, Sofia, Belgrad, Wien. Später, als Schriftsteller, ist er wochenlang, monatelang unterwegs. In Luxuszügen – er entstammt einer reichen Familie aus Vichy – reist er durch ganz Europa, einmal nach Nordafrika. Er logiert in den Grandhotels. Was hat er in den grossen und in den kleinen Städten gesucht? Die unverwechselbar eigene Atmosphäre: das Pariserische; das Florentinische. Die Antwort ist banal, tönt banal wie *«un peu de prose française»*. Aber ist es banal, wenn einer sozusagen nichts über die Uffizien schreibt, kaum über die Mediceergräber oder über Santa Maria Novella, wenn einer die grossen Namen über-

geht? Als *«homme de lettres»* in der ganzen romanischen und in der englischen und amerikanischen Literatur Bewanderter, versucht er sein Bücherwissen zu vergessen und an jedem Ort seine eignen Beobachtungen, seine individuellen sinnlichen Erfahrungen zu machen. Er ist aufmerksam auf die jeweils besondere Lokalsprache, er registriert eigentümliche Wendungen der einfachen Leute. Er schreibt über düstere florentinische Gassen, wo er sogar in der hochsommerlichen Mittagshitze feuchtkalte Häusermauern trifft, wo er steinerne Brunnenstöcke entdeckt, die wie Marterpfähle aussehen und aus denen schleimiges Wasser tropft (161). Nicht als Bildungsreisender möchte er die fremden Stätten erleben, er möchte – so muss man wohl sagen – über seinen eigenen Schatten springen. Mit den Sinnen allein möchte er sich dem Neuen nähern.

Der fremde Ort soll sich dem Dichter in seiner *«fraîcheur matinale»* zeigen, als etwas noch Unbekanntes, das es erst zu erkunden gilt. Unter solchen Prämissen, das heisst von einem unvoreingenommenen Standpunkt aus, kann auch der vertrauteste Ort wieder ein fremder werden. Valery Larbaud, selber eine wichtige Person des literarischen Paris der ersten zwei Dezennien unseres Jahrhunderts, betitelt einen Essay mit dem spanischen *«Paris de Francia»* (778). Paris aus fremdem Munde, Paris mit andern Augen gesehen. «Paris in Frankreich» heisst es, und das ist sinnvoll, wenn man bedenkt, dass es noch ein Paris in Amerika gibt. Die spanischen Konquistadoren haben vor Jahrhunderten ein indianisches Dorf dieses Namens getroffen: in der spanischen Volkssprache ist es als Erinnerung aufgehoben. Valery Larbaud bedient sich des Ausdrucks spielend, lächelnd. *«Paris de Francia»* töne reizend, kommentiert er. *«Lob von Paris»* hat Max Rychner übersetzt[1]. Wohl fehlt diesem Titel der merkwürdige Klang, doch er enthält schon die treffende Interpretation des Essays. Der Essay ist ein Versuch, die *«réalité physique»* der Stadt zu erfassen und daraus ihre Bedeutung für Frankreich, für das Abendland sogar zu ergründen. *«Physische Realität»* – die wörtliche Übertragung ist unmöglich. Was ist gemeint? Larbaud zeichnet ein Bild von der Stadt Paris nach dem Ersten Weltkrieg: *«Sie besann sich auf sich selbst; sie dachte wie Odysseus über sich selbst nach und suchte und fand in ihrem Herzen Hoffnung und frische Kraft»* (779). Wir Heutige kennen Wendungen wie *«die Unwirtlichkeit der Städte»* oder die seltsame Formulierung *«die Städte sollen wieder menschlicher werden»*. Auch die deutsche Sprache findet eigenartige Wortverbindungen zur Bezeichnung des Verhältnisses Stadt und Mensch. Larbauds *«réalité physique»* ist zu verstehen als das jedem Ort eigentümliche mit dem Boden und den Gebäuden verwachsene menschliche Leben. Wir reden vom Puls, auch vom Gesicht einer Stadt, und das wäre in Larbauds Metapher das jung gebliebene Gesicht eines sehr alten Menschen, eines Gesichtes, in dem die Züge der Kindheit, der Jugend, des Alterns zu erkennen sind. Ein faltenreiches Gesicht mit lebensbejahendem Blick.

«Rues et visages de Paris» (979) ist ein weiterer Essay über Paris. Auffällig ist darin die Wiederholung des Wortes *«aube»* und verwandter Aus-

drücke. *«Ce grand silence de l'aube»* – im Schweigen der Morgendämmerung, am Ursprung des Tages schweift das hellwache Auge über Häuser, Fluss und Brücken. In der *«grossräumigen Frühe»* erinnert sich der Dichter der Vergangenheit. Das *«leere Frühlicht»*, wie er auch sagt, verspricht die tägliche Wiederbelebung, es birgt die Erwartung von Menschengewimmel und Strassenlärm.

Das Wort *«aube»* erscheint in Larbauds Werk wie eine Schwenktüre, die je nach Stoss diesen oder jenen Raum öffnet, Vergangenes, Gegenwärtiges oder Zukünftiges erschliesst. Die eingangs zitierte Formulierung *«la solitude fraîche du matin»* ist eine mehrsinnige Umschreibung von Morgengrauen. Sie stammt aus dem Essay *«Le Moulin d'Inigo Jones»* (797), das zu der von Larbaud selbst zusammengestellten Sammlung mit dem Titel *«Jaune Bleu Blanc»* (775) gehört. Anlässlich der Publikation 1927 teilt der Autor mit, es sei dies ein mit einem dreifarbigen Band zusammengehaltenes Bündel von Schriften. Von einigen könnte er sagen, es seien Essays, Abhandlungen, Phantasiestücke, Skizzen; etliche wären als Briefe, Kommentare, Gespräche, Besprechungen, Literaturkritiken zu bezeichnen. Die Reihenfolge sei nicht unbedingt zwingend, eine lockere Ordnung sei allerdings ersichtlich, nämlich zweimal neun Prosatexte (1250). Das Thema des ersten, teilweise des elften und des zweitletzten Textes ist Paris. Was dazwischenliegt, sind Horizonterweiterungen in geographische und literarische Regionen. Von italienischer, spanischer, vor allem portugiesischer Literatur, von Landschaften und Städten und Menschen in Frankreich, England und Italien ist die Rede. Dies Bündel von Schriften, die *«liasse d'écrits»* wie Larbaud es nennt, trägt in seinem beschränkten Rahmen die kennzeichnenden Züge des Gesamtwerkes. Über den Titel *«Jaune Bleu Blanc»* ist nicht viel zu rätseln; Larbaud schreibt in dem aus einem einzigen Satz bestehenden Vorwort, mit einem solchen dreifarbigen Band habe er während längerer Zeit die Manuskripte zusammengehalten. Von seinem Freund, dem Dichter Léon Paul Fargue, wissen wir allerdings, dass Gelb, Blau, Weiss Larbauds Lieblingsfarben waren und dass eine derartige Fahne über seiner *«Thébaïde* – seinem Tusculum – in Vichy wehte, wenn er Literatenfreunde erwartete.

Der Essay *«Le Moulin d'Inigo Jones»* steht an zweiter Stelle in *«Jaune Bleu Blanc»;* Larbaud gibt an, es sei ein Spaziergang durch eine englische Landschaft. Dieser Spaziergang verrät einiges über den Dichter und sein Werk. Der Prosatext beginnt mit der Beschreibung der Nebenstrassen, nicht der Hauptstrassen. Auf einem Fussweg in Warwickshire sehen wir den einsamen Wanderer. Er ist aufgebrochen in der morgendlichen Frühe, er nimmt mit frischem Sinne wahr, was ihn umgibt, den Duft von Blumen und Bäumen. Nichts entgeht seiner Nahsicht. Der Blick in die Ferne öffnet sich als: *«lent progès vers l'horizon qui ne laisse rien prévoir»* (798). Der Horizont – das Wort ist doppelsinnig; es meint sowohl die nie absehbare Weite von Land und Himmel als auch den Zeitraum. Im rückwärtigen Zeithorizont erscheinen die römischen Soldaten, die einst in Britannien Strassen, den Grenzwall, die Lager bauten. *«La route romaine; le*

vol de l'aigle» (799, 780). In dieser Ellipse fasst Larbaud seinen Exkurs in die Vergangenheit zusammen. Die römische Strasse, das ist die kürzeste Strecke von einem Punkt zum andern. Der Adler, Feldzeichen der Legionäre; der Flug des Adlers ist rasch, zielsicher, grossartig und schön. Wir erinnern uns: aus Wahrheit, aus eigen beobachteter Wirklichkeit und aus Träumen möchte Larbaud seine Prosa gestalten. Lateinische Klarheit *«la route romaine»* und *«le vol de l'aigle»* der Flug des Göttervogels, des Adlers. In diesen Zusammenhang gehört eine Stelle im kurzen, teils autobiographischen Roman *«Fermina Marquez»: «Manchmal, beim Spazieren über Land, wenn ich für mich allein bin, und vor allem auch während der Ferien, rezitiere ich lange Passagen aus Lukrez, Vergil und Ovid; dabei achte ich sehr darauf, die Wörter nach Römerart zu betonen. Ich bin dann im Glauben, ich spräche die Sprache der grossen Männer des Altertums und sie verständen mich»* (355).

Der Wanderer in Warwickshire sieht die Blumen und Bäume, die Wege in der Nähe und blickt über die Horizonte hinaus. Im Text heisst es: *«Arrêt et considération de l'image du temps offerte par la route: coïncidence du présent, du passé et de l'avenir»* (800). Das gegenwärtige Ziel des Wanderers ist die Mühle von Inigo Jones. Wer ist Inigo Jones? Ein englischer, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätiger Architekt, der auf einer Italienreise die römischen Bauten zu studieren begann und sich vom italienischen Baumeister und Architekturtheoretiker Palladio beeinflussen liess. Der englische Klassizismus von Jones ist direkt abhängig von Palladios Bauten, die ihrerseits von römischer Architektur herzuleiten sind. – In Florenz, so ist oben bemerkt worden, habe Larbaud nichts Wesentliches über die Uffizien gesagt. In England beschreibt er nicht Jones' repräsentative Gebäude, sondern er sucht als *«promeneur»* die Mühle, von der er weiss, dass sie nach dessen Plänen errichtet worden ist. Der Wanderer über Land erreicht einen vom Zerfall bedrohten Rundbau. Er sieht die Windflügelskelette, schön wie Blattrippenstrukturen; er sieht das Dachgewölbe, es hält nicht mehr dicht, aber die Masse stimmen. Die dichterische Einbildungskraft regt sich. Worte wie *«graziles Rund, Kreisbahnen, Quadrate, Rhomben, Diagonalen»* tauchen auf. Grundfiguren klassischer, klassizistischer Kunst, und es entwickeln sich daraus Vorstellungen von Anmut und Eleganz, von Tanz und Spiel geometrischer Formen nach strenger Choreographie.

Valery Larbaud hat in Inigo Jones, dem *«Londonien italianisé»*, einen Verwandten gefunden, einen, der wie er der Tradition verpflichtet ist, der Erkenntnisse der Alten in seiner eigenen Tätigkeit schöpferisch weiterverarbeitet. Wenn einer fähig ist, sein künstlerisches Ideal vollkommen zu verwirklichen, dann offenbart sich dieses auch in Werken von bescheidenem Ausmass, selbst in Ruinen, abseits der Heerstrassen, in einer dreihundertjährigen Mühle sogar. In der Pléiade-Ausgabe beansprucht der Essay sechs Seiten. *«Jaune Bleu Blanc»* zählt zweihundert Seiten, das ist weniger als ein Fünftel der ausgewählten dichterischen Werke. Da mein Versuch, den Dichter und Schriftsteller vorzustellen, auf dieser absichtlich be-

schränkten Textgrundlage beruht, nehme ich das Kernwort *«promeneur»* noch ein letztes Mal auf, um Larbaud als Bewanderten in alter und neuer Literatur zu zeigen.

Es gibt in der zehnbändigen Gesamtausgabe von Gallimard drei wichtige Bücher, *«Domaine Anglais»*, Band 3, *«Domaine Français»*, Band 7, und *«Sous l'Invocation de Saint Jérôme»*, Band 8. Man könnte alle drei überschreiben mit: Valery Larbaud, der Vermittler von nicht mehr oder noch nicht bekannter Literatur. Die beiden Domänen oder Bereiche stehen unter dem Motto: *«Ce vice impuni, la lecture.»* Larbaud hat die Formulierung einer französischen Übersetzung des englischen Gedichtes *«Consolation»* von Logan Pearsall Smith (1865–1946) entnommen, worin das Bücherlesen als der einzige Trost in jedem Lebensalter gepriesen wird. Es heisst dort: *«Ce vice raffiné et impuni, cette égoïste, sereine et durable ivresse.»* Das Lesen ist eine Lust, eine Sucht, Lesewut sogar; hier ist es ein ungestraftes, den Geist aufs feinste belebendes Laster, eine heitere, ganz private Trunkenheit ohne Ende. Ein Literaturliebhaber, nicht ein Literaturwissenschafter drückt sich in solcher Weise aus. Valery Larbaud hat sich im eigenen und im fremden Sprachgebiet nur jenen Autoren näher zugewandt, die ihm als Menschen und als Künstler – auch über Zeiten und Räume hinweg – wesensverwandt erschienen. *«Domaine Anglais»* und *«Domaine Français»* sind gesammelte Aufsätze über Autoren, über einzelne Werke, Vorworte zu Werkausgaben, Zeitschriftenartikel; allgemein: literarkritische Auseinandersetzungen der verschiedensten Art.

«Ce vice impuni, la lecture» – fremdes Leben, unbekannte Menschen, neues Land durch Lesen kennenzulernen, das ist eine Lust, eine primäre Triebkraft, danach oder daraus erwächst der Wille, das Erfahrene auch zu vermitteln. Valery Larbaud ist ein Kosmopolit, das ist ein Klischee, richtiger ist die einschränkende Aussage: ein französischer Kosmopolit. Weniger knapp, aber genauer ausgedrückt: Es ist ihm ein Anliegen, die Grenzen der französischen Kultur zu erweitern, und das bedeutet in seinem Fall: er möchte die zu seiner Lebenswirklichkeit gehörende französisch-humanistische Bildung mit Fremdem bereichern. Nicht die Utopie einer Weltliteratur, eines Weltbürgertums schwebte ihm vor. Er hat realisiert, was in seinen Möglichkeiten lag, nämlich die nächsten Grenzen durchlässiger zu machen, den geistigen Austausch mit den italienischen, spanischen, portugiesischen und englischen Domänen zu fördern. Im fremden Bereich hat er sich als Schreibender nicht mit den herausragenden Gestalten und Werken befasst. Sein Ziel ist: *«agrandir le domaine de l'homme»* (257), das heisst, ausser den Verbindungen von Spitze zu Spitze ist noch ein weites Netzwerk zu spannen von einem Gebiet zum andern. Baudelaire entwirft in einem Gedicht das unvergessliche Bild von den Leuchttürmen aller Zeiten und aller Länder, die sich in der Höhe unablässig Zeichen geben. Larbaud kennt die Leuchttürme wohl, ihn aber interessiert das Land, ihre Domäne, wo sie leuchten.

Inigo Jones gehört zur Larbaudschen *«Domaine de l'homme»*. Der italianisierte Londoner hat sich Klassisches, Mediterranes so anverwan-

delt, dass es ihm gelungen ist, es im nordischen Kulturkreis zu integrieren. Er hat die nationalen Grenzen durch seine Arbeit geöffnet. Das zu oft gebrauchte Wort Kosmopolit drängt sich wieder auf. Larbaud verwendet es selten, ihm geht es nur darum zu zeigen, wie ein Einzelner kulturelle Verschiedenartigkeit zu erfassen und umzugestalten sucht. In den Studien über den amerikanischen Dichter Walt Whitman (1819–1892) würdigt Larbaud dessen Beschäftigung mit den deutschen Idealisten, mit Hegel, Fichte und Schelling. Walt Whitman sei zum Schluss gekommen, nur Hegel entspreche amerikanischem Denken, nur er habe eine geistige Weite und Freiheit, die amerikanischer Liberalität kongruent sei. W. Whitman, der im Dichterberuf noch immer eine priesterliche Sendung sah, schwebte zuweilen eine lingua trina vor. Er durchmischte sein Englisch mit französischen und spanischen Wörtern; die drei Sprachen Nordamerikas sollten sich wechselweise beleben. Die Vereinigten Staaten – ein dreisprachiger Kontinent – diese Tatsache hat W. Whitman ganz bewusst in sein Schaffen einbezogen, und das ist einer der Gründe, warum ihn Larbaud so hoch schätzte. Von diesem, allerdings nicht nur von diesem Standpunkt aus ist die Verehrung zu verstehen, die er einem Zeitgenossen bezeugte, nämlich Alexis Saint-Léger Léger (1887–1975). Schon früh, bevor er als Saint-John Perse berühmt war, hat Larbaud über ihn geschrieben und ihn ein Kind der Antillen genannt; in seinem Werke sei französisches, spanisches und englisches Erbe vereinigt, in ihm seien Weisheit und Alter Amerikas, das edle alte Blut der Neuen Welt. Diese Charakterisierung stammt aus einem 1911 erschienenen Artikel, worin sich Larbaud u. a. erinnert, wie er vor einigen Jahren den spanischsprachigen Dichtern empfohlen habe, aufzuhören mit der Imitation französischer oder kastilischer Poesie, um in geistiger Freiheit eine amerikanische Dichtung zu schaffen, eine Dichtung, die in der besonderen ethnischen und sprachlichen Tradition verwachsen sei [2]. So ist zu erklären, dass Larbaud Saint-John Perse einen amerikanischen Dichter französischer Zunge bezeichnet.

Die Abhängigkeit von Sprache und Nation – Valery Larbaud hat sich zu allen Zeiten damit beschäftigt. Dieses Spannungsverhältnis bestimmte seine Lebenswirklichkeit, Ernst und Spiel gehörten dazu. In Spanien (1916 bis 1920), zumeist in Alicante, übersetzt er die Hauptwerke von Samuel Butler (1835–1902) und führt sein eigenes Tagebuch in Englisch. Von Italien aus schreibt er spanische Briefe an den mexikanischen Dichter und Diplomaten Alfonso Reyes; die Korrespondenz mit dem Deutschitaliener Italo Svevo wechselt zwischen italienisch und französisch. Wie übernational eine literarische Sprache sein kann, legt Larbaud in seinen Kommentaren zu James Joyce dar, wo er ausdrücklich betont, die Sprache des modernen Irland und Nordamerikas sei dieselbe. Englisch und Spanisch und Portugiesisch: drei Weltsprachen – eine Tatsache. Larbaud nimmt sie als zwei verschiedene, in der Alten und Neuen Welt verwurzelte Kulturgemeinschaften zur Kenntnis, nur als solche haben sie für ihn Bedeutung. Er, der Franzose, sieht sich in der Mitte, es lockt ihn, sowohl in beide Bereiche einzudringen als auch beide Bereiche in

seinen eigenen französischen Kulturkreis einzubeziehen. Er erblickt darin eine Verpflichtung gegenüber der fremden und der eigenen Literatur. Aus dieser Einsicht hat er über die fremden Dichter nicht allein geschrieben, sondern auch etliche Werke übersetzt oder deren Übersetzung überwacht. Er hat beispielsweise die französische Erstübertragung des «*Ulysses*» von James Joyce mit Joyce selbst durchgesehen und gemeinsam überarbeitet. In Krisenzeiten seines eigenen Schaffens hat er sich oft gefragt, ob nicht die Übertragungen seine wertvollsten Leistungen seien.

Unter dem Titel «*Sous l'Invocation de Saint Jérôme*» erörtert Larbaud alle Probleme, die den Wechsel von einer Sprache zur andern betreffen, literarästhetische, moralische, philosophische, linguistische. «*Anruf des Heiligen Hieronymus*», «*Im Schutz des Heiligen Hieronymus*» oder «*Unter dem Patronat des Heiligen Hieronymus*» sind sinngemässe Möglichkeiten im Deutschen. Um die Aussage des Titels zu klären, genügt es zu erwähnen: Der lateinische Kirchenlehrer, gestorben zu Beginn des fünften Jahrhunderts, ist der Verfasser der Vulgata, der ersten lateinischen Bibelübersetzung; in späteren Jahrhunderten wird er als Idealfigur der Humanisten dargestellt.

Im Alltag hat Larbaud spielerisch die Sprache gewechselt, auch Deutsch und Russisch waren ihm geläufig. Am schriftlichen Werk haftet ein Abglanz der mündlichen Wendigkeit; seine Prosa ist derart fliessend, dass der kunstbewusste Bau leicht übersehen wird. Larbaud hat meines Wissens nie von sich gesagt, er zähle sich zur Reihe der französischen Humanisten. Hieronymus, sein Schutzpatron, das ist nur ein indirekter Hinweis. Was aber kennzeichnet den Humanisten? Lebendiges Verständnis der Tradition. Der Humanist ist imstande, Vergangenheit und Gegenwart so zusammenzusehen, dass die Gegenwart schon den Schein von Vergangenheit trägt. Die Aktualität oder das Moderne wird relativiert. Ich greife zurück auf die Stichwörter im Essay über Inigo Jones: «*Römische Strasse*», «*Adlerflug*», «*Römische Architektur – Palladio*». Die klassische Struktur selbst eines bescheidenen Bauwerks bleibt Inspirationsquelle. Parallel zu diesen «*sichtbaren*» Stationen ist zur Charakterisierung von Larbauds Denken und Dichten auch eine «*hör- oder lesbare*» Zeichenfolge möglich und zwar: «*die römischen Dichter – Hieronymus – Maurice Scève, einer der von Larbaud hochgeachteten französischen Dichter des 16. Jahrhunderts – Saint-John Perse.*» Latinität und Humanismus sind die Kernbegriffe.

Die Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts hatten eine gemeinsame Sprache: sie verständigten sich lateinisch. Die Tatsache, dass und wie und worüber sie sich verständigten, faszinierte Larbaud und weckte in ihm Lust und Eifer, an der dem 20. Jahrhundert gemässen geistigen Kommunikation mitzuwirken. Er sprach von einer Literatengemeinschaft von Land zu Land, von Kontinent zu Kontinent. Nicht allein in der Höhe der Baudelaireschen Leuchtsignale dachte er sich den kulturellen Austausch. Er war überzeugt, die Werke «*qui sont les moins endoctrinées, et ensemble les plus personnelles et les plus généralement humaines*» (825) seien die tragfähigste, dauerhafteste Basis für den

Kontakt unter Menschen. Auf einer neuen, breiteren Ebene sollten die Beziehungen entstehen, und sich selbst sah er als Vermittler. Über die auf dem literarischen Gebiet mögliche Mittlerrolle hat sich Larbaud ausser in den *«Sous l'Invocation de Saint Jérôme»* vereinigten Texten auch in Gesprächen, Briefen und im Tagebuch geäussert.

In der Korrespondenz, die Larbaud mit dem Mexikaner Alfonso Reyes führte, sind Diskussionen nachzulesen über eine Gedichtübertragung [3]. Dem spanischen Original stehen meist zwei französische Versionen gegenüber. Beispielsweise der Vers: *«la dolencia comun de las razas de hombres.»* Larbaud übersetzt: *«le malheur commun de toutes les races d'hommes»* oder *«le mal commun aux races d'hommes»*. Die sachliche Aussage ist dieselbe; der Klang ein anderer. Genau gesagt: der gleiche Vers klingt dreimal verschieden. Variiert nicht ebenfalls der Sinn? Da der Reiz auf den Gehörsinn jedesmal ein anderer ist, differiert auch die geistige Rezeption. Die prägnante zweite Version: *«le mal commun aux races d'hommes»* erscheint als *«der kürzeste Weg von einem Punkt zum andern»* – *«la route romaine»*. Die Umwandlung der fremden Sprache ist auch die Anverwandlung an die persönliche Ausdrucksweise. Sein Schreiben sei, wie Larbaud selber sagt, ein Vergnügen am *«nuancer à l'infini ses propos»* (340). Das Ziel ist Eleganz und Klarheit. In seinen grundsätzlichen Überlegungen zur Übersetzertätigkeit vermeidet er es, einen Qualitätsunterschied zu betonen, zwischen einer brillanten freien und einer philologisch exakten Übertragung.

Valery Larbaud, ein *«Wanderer in der Morgenfrühe»*, im eigentlichen Sinne stimmt diese Formulierung keineswegs, sie ist aber metaphorisch richtig. Er gehört zu den ersten Europäern des 20. Jahrhunderts, denen es ein Anliegen war, die literarische Brücke zu den sprachverwandten Kontinenten zu schlagen, zu den Ersten auch, die dem Neuen jenseits des Atlantiks dieselbe Achtung entgegenbrachten wie der eigenen Vergangenheit und Gegenwart. Er ermunterte in Briefen und Gesprächen die jungen lateinamerikanischen und angloamerikanischen Autoren, ihre Individualität zu bewahren. In den zwei interkontinentalen Sprachlandschaften drängt er die Bedeutung der politisch-nationalen Grenzen zurück. Seine Domainen des Wortes erstrecken sich über weite zeitliche und geographische Räume, in diesen Räumen träumt Larbaud von *«einer Art intellektueller Internationale»*. Er träumt nicht nur davon, er versucht als *«intellektueller Internationaler»*, als geistiger Kosmopolit zu leben. Eine Nachfolge des Alkibiades, des Verkünders und Vermittlers geistiger Meisterschaft am literarischen Gastmahl, schwebte ihm vor. Ein Franzose, ein Pariser wollte er sein, dessen Horizont weit über Paris hinausgeht. Wörtlich lautet es in *«Paris de Francia»*: *«Le Parisien qui connaît le monde et sa diversité, qui connaît au moins son continent, les îles voisines et l'autre continent annexé par la race blanche; qui ne se contente pas d'être de Paris mais, en disciple d'Alcibiade, est Londonien à Londres, Romain dans Rome, porteño à Buenos Aires. L'homme par les mains de qui passe tout l'or spirituel du monde . . .»* (783).

Elise Guignard

Bibliographische Angaben: Valery Larbaud: Œuvres complètes. 10 Bde. Gallimard, Paris 1954. – V. Larbaud: Œuvres. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958. – V. Larbaud, Alfonso Reyes: Correspondance 1923–1952. Klincksieck, Paris 1972.

Anmerkungen: [1] Max Rychner: Lob von Paris. Bändchen von 48 Seiten, Verlag Neue Schweizer Rundschau, Zürich 1929. – [2] Zitat aus: Notes sur «Éloges» de Saint-Léger Léger in der Zeitschrift «La Phalange», Paris 1911. – [3] Zitat aus dem Brief Nr. 39 in o. cit. Der Titel des Gedichtes: Yerbas del Taraumara – Les Herbes du Tarahumara. – Die Zahlen in ( ) sind Seitenzahlen in der Pléiade-Ausgabe.

Wider die obligate Duldsamkeit

Margrit Baurs Erzählung «Ausfallzeit» [1]

Margrit Baur erzählt von einer Existenz, aus der mit bemerkenswerter Dezidiertheit alles entfernt wird, was das Erzählen üblicherweise lohnt. Nichts, was als dramatisch durchgehen könnte (als dramatisch *herhalten* muss, dass jemand einen Fuss verstaucht oder seine Finger durch einen zusammenkrachenden Lehnstuhl zerquetscht werden), nichts Exzentrisches (es sei denn, man lasse eine lakonisch abgehandelte Liebesnacht mit einem Unbekannten als das gelten). Ein paar Tage im Leben einer berufstätigen Frau; mit einer zornigen Kündigung als Höhepunkt; Rückblick auf eine vier Jahre zurückliegende Scheidungsgeschichte und zwei drei Männerbekanntschaften seither; die kritische Auseinandersetzung mit Leben und Person des verstorbenen Vaters (dabei setzt sich allerdings ein auf Anhieb in seiner ganzen Dichte und Hintergründigkeit einleuchtendes Porträt zusammen); ein Weekend in Bern und die Rückkehr in die Zürcher Wohnung – das ist, in ungefähr, alles, was an nacherzählbarem Inhalt zu eruieren ist. Und was die Protagonistin der Erzählung angeht, die Sekretärin Elsbeth Fischer, so ist sie – und das hat bei Margrit Baur ja Tradition – als Person (psychologisch, soziologisch definiert) so wenig wie ihr Leben ein Ausbund an Attraktivität.

Nach ihr würde sich auf der Strasse niemand umdrehen. Und wenn man es beim Lesen tut, wenn man Satz für Satz und über hundertsechzig Seiten nicht bloss sich nach ihr umdreht, sondern die Erfahrung macht, dass man nicht mehr von ihr loskommt, dann hat dies nichts mit dem «Was» dieses Erzählens, dafür alles mit dem «Wie» zu tun: Margrit Baur ist, in diesem Buch mehr denn je, eine Meisterin im Evidentmachen des Unscheinbaren. Es kommen nie grosse Bewegungen in ihre Sätze; aber die kleinen werden in ihrer Transparenz und Genauigkeit folgenschwer und unumgänglich.

Zu verfolgen ist das bereits auf der ersten Seite des Buches, wo jemand den Versuch macht, sich an eine nahezu zwei Jahrzehnte zurückliegende Liebschaft zu erinnern: «*Dass es eine*

Zeit geballten Lebens war, aufregend, wenn auch nicht unbedingt Glück, das meint sie noch zu wissen. Auch dass es nichts als Gegenwart gab, dass alles möglich schien und dass Lieben auf nichts ausging als auf jene Kraft, von der sie heute sagen würde, dass sie beides war: das Gewicht, das am Boden hielt, und der Windstoss, der unter die Flügel fuhr.»

Unverkennbar ist, wie hier Sätze und Worte einer steten Kontrolle unterworfen werden, wie jede Art von vorschneller Unanfechtbarkeit und damit Fahrlässigkeit ihnen verwehrt ist und mit welcher Unbestechlichkeit Widerstände in sie eingebaut sind, die am Ende gleichermassen nach rückwärts (in die Vergangenheit) und in die Gegenwart hinein wirksam werden und die Selbstverständlichkeit des Erinnerungsvorgangs ebenso wie die heutige Formulierung für das vergangene Erlebnis betreffen; auch berichtigt, auf mögliche Missverständnisse (dass der Begriff «*Glück*» es erfassen könnte) wird sie nicht unbesehen hingenommen: «*meint sie noch zu wissen*», eröffnet die Möglichkeit, dass sogar das präzisierte, differenzierte Wissen keines ist; und der Satz: «*von der sie heute sagen würde*», macht die sprachliche Fixierung, die Schönheit der Definition von «*Lieben*» fragwürdig, mobilisiert Misstrauen gegen ihren Richtigkeitsanspruch. Der Versuch, zwischen Gegenwart und Vergangenheit eine Verbindung herzustellen, erweist diese am Ende als gestört, endgültig abgebrochen.

Diejenige aber, die sich hier erinnert, wird immer wieder auf ihr Unvermögen verwiesen, Erinnerung als das zu erleben, was sie nach ihrer Vorstellung sein müsste: «*nochmals dabeisein, nochmals unter einer Zärtlichkeit warm werden*». «*Was früher war, ist nicht in ihrem Körper, nur noch im Gehirn: eine Chronik, immer wieder neu verfasst. (. . .) Das Vergangene ist eingeschrumpft zu Sätzen, die man hersagen kann oder nicht.*»

Sich so erinnern, oder in Wirklichkeit eben gerade nicht erinnern, heisst alle Ansprüche, die ans Leben zu stellen sind, der Gegenwärtigkeit dieses Lebens aufladen. Und wer dann überdies, wie Margrit Baurs Protagonistin, voller Misstrauen ist bezüglich der Belastbarkeit dieser Gegenwart, wird sich früher oder später überhaupt allem entziehen, was Erinnerungen (und mit ihnen ja auch Erwartungen) mit sich bringen könnte. Margrit Baur zeigt ihre Heldin zunächst genau an diesem Punkt, und die Rigorosität, womit Elsbeth Fischer abstösst, verabschiedet, liquidiert und sich verschliesst, müsste unmenschlich erscheinen, wenn nicht Angst und Verletztheit sie bedingten. Ihre Scheidung «*trägt sie als Geschichte vor. (. . .) Sie hat Zeit gehabt, sie in eine Fassung zu bringen, die ihr nicht zu nahe tritt*». Was aber Geschichte sein will, erweist sich als schmerzhafte Gegenwart, als unbewältigt, noch lange nicht überstanden. Und auch wenn sie die andern Beziehungen mit Männern, diejenigen, die sich seit der Scheidung ergeben haben, abbricht, ist dies nicht mit Triumphgefühlen verbunden, sondern geschieht, weil «*es ihr bewusst geworden sei, dass alle Ansprüche an sie hätten, während sie selbst im Kontakt mit ihnen bemüht gewesen sei, diese Ansprüche zu erfüllen. Sie sei sich abhanden gekommen dabei* (. . .)».

An solchen Stellen setzt nun die schöne Gegenläufigkeit in Margrit

Baurs Erzählung ein: die Frau, die hier, mitleidlos gegen sich und die andern, tabula rasa macht, erhofft sich, dabei eine andere zu werden und zugleich *«eine Art Freiwilligkeit zu finden im Umgang mit andern»*. Euphorie gönnt die Autorin in diesem Zusammenhang weder sich noch ihrer Heldin. Auch keine Emanzipations-Euphorie. Es geht ohnehin um mehr als um Emanzipation; oder um eine weitreichendere. Die übliche ist längst geschafft. Die Ich-Findung der Elsbeth Fischer hat kaum noch zu tun mit ihrer Stellung als Frau – der letzte Akt einer so gedachten Befreiung ist mit der Kündigung der Stelle gespielt. Frei zu werden gilt es jetzt von dem, was sie sich selber eingebrockt hat, es gilt, nach *«soviel Vorgeschichte (...) endlich zu einer Geschichte zu gelangen»*, das *«Erbe»* des geliebten Vaters (*«Stillhalten und Stummsein»*) loszuwerden, und mit ihm *«die obligate Behutsamkeit»* und eine *«Duldsamkeit»*, die so weit geht, *«dass das, was der andere denkt, keine Rolle mehr spielt: Man gibt ihm recht, ohne ihn anzuhören»*.

«Ich möchte aus der Haut fahren. Das will gelernt sein», lautet das Programm. Das Lernen erfolgt in wahrhaft kleinen Schritten. Einer davon ist, froh zu sein darüber, dass drei von dreizehn Entgegenkommenden in einer Strasse Berns nicht an ihr vorbei sehen, wenn sie ihnen ins Gesicht schaut: *«Dem dritten, einem Halbwüchsigen mit Geige, nickt sie sogar zu. Er nickt zurück, und sie freut sich; wenn sie noch wahrgenommen wird, ist sie noch da.»* Und wenn am selben Abend in Bern zwei Unbekannte ihr bei einem Schwächeanfall beistehen, sie nach Hause nehmen, dort betreuen und, wenn sie sich verabschieden will, darauf bestehen, dass sie bleibt, dann bricht aus Elsbeth Fischer unvermutet, ungewollt, jener Schrei hervor, der längst fällig war, den sie aber lebenslang zurückgehalten hat, weil sie es so gelernt hatte, so lange gelernt hatte, bis sie annahm, sie wolle es so. *«Du hast deine Stimme entdeckt»*, sagt Evi, die Gastgeberin, auf die Frage, was mit ihr losgewesen sei. An diese Antwort erinnert sich Elsbeth erst einen Tag später, wenn sie wieder in ihrer Zürcher Block-Wohnung sitzt und zurückdenkt an das lange, hilfreiche Gespräch zu dritt in Bern. Sie berichtigt dabei Evis Satz: Er *«stimmt natürlich nur halb, denn die Stimme fand sich von selbst, und dass es die ihre ist, oder sein kann, muss sie erst lernen»*.

Zwanzig Seiten später, in den letzten Sätzen der Erzählung, kommt das, was in Bern geschehen ist, nochmals zur Sprache: *Und wenn es ihr gelingt, die Berner Geschichte als ihre eigene zu erzählen, in der sie sich wiedererkennt, wird sie vielleicht sogar MEINE SÄTZE sagen. Versuchsweise. Es wird eine Übertreibung sein. Aber eine, denkt sie, die sich einholen lässt. Auch von mir.»* Das ist nicht anders gesagt als auf der ersten Seite, und es zeigt, dass die Skepsis nicht geringer geworden zu sein braucht. Aber sie hat einen andern Hintergrund und ein neues Ziel, baut auf vertretbare soziale Erfahrungen und ist auf lebbare Existenzmöglichkeiten ausgerichtet: auf die eigene Stimme und den Mut, sie laut werden zu lassen; auf die eigenen Sätze und die Zuversicht, dass sie einmal gehört werden; auf das Wagnis, *auszufallen*, statt zu funktionieren, *ausfällig* zu werden, statt stillzuhalten – die *«Ausfallzeit»* in diesem

doppelten Sinn des Wortes anbrechen zu lassen; *«sich austreiben aus dem Leisesein»,* heisst das auch.

Dies ist, in diesem Fall, unter den zeitweise derart unverrückbar gegebenen Voraussetzungen, so viel und so gewichtig, dass es hiesse, der Lakonik und Verschlossenheit von Margrit Baurs Erzählen oder der Makellosigkeit ihrer Sätze in die Falle zu gehen, würde man sich der Einsicht verschliessen, die so anspruchslos sich gebende Erzählung sei im Grunde ein veritabler Entwicklungsroman und löse die Ansprüche eines solchen ein, ohne sie je im geringsten erhoben zu haben. Natürlich ist Entwicklung, so verstanden, etwas Kleinräumiges, Kurzfristiges, überhaupt Behelfsmässiges, und sie bleibt der Ungewissheit überantwortet. Aber sie ist deswegen um nichts weniger etwas ganz und gar Authentisches und Verbindliches. Beides, Authentizität und Verbindlichkeit, muss daher rühren, dass die Autorin und ihre Protagonistin es einander gegenseitig beharrlich so schwer machen: die eine der andern das Leben, die andere der einen das Erzählen davon. Elsbeth Fischer und ihre Existenz sind nämlich von der Autorin in der Weise erfunden (dem Leben, dem eigenen doch wohl, nach-erfunden!), dass sie ihr dann nur noch Sätze durchlassen, die nichts von schönem Schein und falschem Trost wissen.

Heinz F. Schafroth

[1] Margrit Baur, Ausfallzeit, Erzählung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.

«Ein Mann aus Wörtern»

Essays, Interpretationen und Reportagen von Hermann Burger [1]

Die sehr verschiedenartigen Texte, die Hermann Burger in dem Band *«Ein Mann aus Wörtern»* gesammelt herausgibt, sind alle – mit einer Ausnahme – an verschiedenen Orten veröffentlicht worden, in der FAZ, im «Tages-Anzeiger»-Magazin, im «Merkur», in den «Schweizer Monatsheften» oder anderswo. Ungedruckt ist zwar *«Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen»;* aber diese Überlegungen zu Peter Bichsels Geschichten *«Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen»* sind Teil der Habilitationsschrift *«Studien zur zeitgenössischen Schweizer Literatur»,* die als vervielfältigtes Typoskript mindestens in akademischen Kreisen als veröffentlicht gelten dürfte. Bleibt also nur das kurze Prosastück, das der ganzen Sammlung den Titel gegeben hat: *«Ein Mann der nur aus Wörtern besteht.»* Vermutlich handelt es sich um einen frühen Text, für den Druck neu bearbeitet vielleicht, aber als frühe Fassung anzusiedeln in der Zeit, als Hermann Burger seine Romane und die Diabelli-Erzählung noch nicht geschrieben hatte, also etwa gleichzeitig mit Geschichten wie *«Die Leser auf*

der Stör» oder *«Der Eremitenkongress»*. Das Schreiben als das Erzeugen von Fiktion durch Sprache, die Macht und das Geheimnis des Benennens und Sprechens und die sonderbare Abgelöstheit des Textes beschäftigen den angehenden Schriftsteller und faszinieren auch noch den Autor, der mit *«Schilten»*, *«Diabelli»* und *«Die Künstliche Mutter»* seinen unverwechselbaren Stil und inzwischen auch den deutschen Sprachraum überschreitende Anerkennung gefunden hat. Damals, in jener frühen Zeit hat er tatsächlich Wörterbücher ausgebeutet, er hat im Gartenhaus am Fluss das Laboratorium eingerichtet, in dem er seine Wortalchemie betreibt.

In dem Text stehen Sätze wie: *«Nichts ist so anregend wie nackte Wörter, wenn man sie mit den Fingerspitzen fassen und mitsamt ihren Wurzeln ausziehen kann.»* Und der Mann selbst, das Wortgespenst wird folgendermassen beschrieben: *«Wenn er lächelt, gleicht er mir, wenn er wütend ist ebenfalls, aber als Ganzes sieht er keinem menschlichen Wesen ähnlich, nicht einmal dem Wort Mensch, am ehesten dem Wort Wort. Sein Gewand ist zusammengeflickt aus Adjektiven, Substantiven und Verben. Es glitzert wie Stanniol. Seine Schritte tönen wie das Wort Schritt, seine Beine sind beinern wie das Wort Bein, die Arme dünn wie das Wort Arm, die Augen zucken wie das Wort Auge, die Nägel kratzen wie das Wort Nagel, die Zunge ist gelbviolett wie das Wort Zunge, die Nase schleimig wie das Wort Nase. Eigentlich eine Vogelscheuche. Das Wort Mann bildet das Gerüst, und daran hängen Tausende von kleinen Buchstabenflicken, die knistern, wenn er sich bewegt. Unter dem metallenen Oberkleid trägt er ein braunrot schimmerndes Unterkleid, das aus Wörtern wie Blut, Lunge, Niere, Herz und Leber gewoben ist, und unter dem Gefäde der Innereien ahne ich einen Brandfleck: das Wort Gewissen. Wenn man es verletzen könnte, müsste schwarze Tinte aus der Wunde rinnen.»*

Der Schriftsteller, der dieses ganz aus Wörtern bestehende Gespenst beschreibt, gesteht im folgenden, dass er der Lockung des Wörtermannes erlegen sei. Zwar tippt er noch ein Nein auf die Walze, zwar wird er bestraft, indem der Besucher mit blitzenden Verwünschungen nach ihm wirft wie ein Messerwerfer mit seinen Dolchen. Die Messer sausen haarscharf am Schriftsteller vorbei und stecken den Umriss seiner körperlichen Erscheinung auf der Tapete ab. Der Erzähler lauscht ihrem Klirren, das in Gesang übergeht. Er lauscht dem Klang des Wortes Glück und wagt dann sogar einen Vergleich: *«Es gibt fremde Frauen, die so lachen können, dass man glaubt, man sei heimlich von ihnen geliebt worden.»* Das ist ja nun die Illusion etwas weit getrieben; aber Konsequenz wird man dem Autor, der selber zum Mann aus Wörtern wird, kaum absprechen wollen, wenn ihm der Klang des Wortes Glück die Sensation heimlicher Liebesabenteuer verschafft. Das kleine Prosastück ist eine Art *«Höhlengleichnis»:* Der hier schreibt, mit dem Gesicht zur Wand, gewinnt Erkenntnis und Vorstellung der Welt nicht durch Erfahrung und Erlebnis; das Leben erscheint ihm nicht *«im farbigen Abglanz»*, sondern *«im Singsang-Klingklang der Buchstabenkelche»*, der Wörter nämlich. Er sagt, dass er vergesse, wem er rück-

lings gegenübersitze. *«Dieses Vergessen: man könnte es Schreiben nennen.»*

Es gibt in dem Band Selbstkommentare oder Werkberichte, in denen Hermann Burger Einblick in seine Arbeit gibt. Zum Beispiel beschreibt er in *«Einfahrt in den Zauberberg»*, wie er für sein Romanmanuskript *«Die Künstliche Mutter»* und für sich selber einen Schreib- und Therapieplatz findet, eine Unterwelt, die ihre eigenen Wörter und ihre eigene Sprache hat. Oder in *«Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben»* gibt er Hinweise zur Entstehung der Erzählung *«Diabelli»*, für die entscheidend war, dass der Autor das Reizwort *«Prestidigitateur»* und die Fachsprache der Berufsmagier entdeckte, also *«palmieren»* statt verbergen, *«eskamotieren»* statt verschwinden lassen. Es geht darum, dass er, um Einblick in die Kunst des Zauberns zu erlangen, bei einem Profi in die Lehre gehen und deshalb den magischen Eid ablegen musste. Die Fachsprache erkennt er als die Chance, *«wortreich und in exotischen Termini über das zu schweigen, wovon ich nicht sprechen durfte»*, womit er gleich auch noch Wittgensteins Grundsatz, wovon man nicht sprechen könne, darüber müsse man schweigen, listig ein Schnippchen zu schlagen gedenkt. Äussert sich der Germanist Hermann Burger jedoch zu literarischen Texten, zu Robert Walsers *«Jakob von Gunten»* oder zu Ingeborg Bachmanns Gesamtwerk, zu Gert Jonke oder – besonders aufschlussreich – zu Peter Bichsel (*«Die Geschichte muss auf dem Papier geschehen»*), dann tut er es mit einer bewundernswert geschärften Aufmerksamkeit dafür, wie es gemacht ist. Immer sind es die Wörter, immer die Art, wie sie gebraucht, wie sie gefügt sind, die seine besondere Aufmerksamkeit und seinen Spürsinn wecken.

Der Sammelband enthält schliesslich auch Reportagen, in denen es darum geht, «Welt» zu vermitteln, die Welt der Bobfahrer, die circensische Welt, die Welt des Thomas Bernhard, den Burger in seinem Vierkanthof in Ohlsdorf aufsucht. Aber einen Reporter möchte ich ihn trotzdem nicht nennen. Gemessen zum Beispiel an der Intensität und Leuchtkraft, mit denen bunte und düstere Realitäten in Jürg Federspiels Prosastücken (*«Die beste Stadt für Blinde»*, *«Wahn und Müll»*) erscheinen, bleibt alles, was Hermann Burger über das Bobfahren oder über einen Wiener Spitalaufenthalt schreibt, eine «künstliche» Realität, ein Produkt seiner Wortmagie. Natürlich kann man sagen, alles Geschriebene sei «gemacht», jede Szene und jede Figur, wie sie im Text auftritt, eine Figur aus Sprache und nicht aus Fleisch und Blut. Dennoch ist es ebenso selbstverständlich nicht falsch, wenn wir zwischen Schriftstellern unterscheiden, denen es gelingt, die hautnahe Berührung mit Leben und Welt in ihrem literarischen Werk zu vermitteln, und solchen, die – wie es in Burgers Essay *«Zauberei und Sprache»* heisst – *«aus irrealen Voraussetzungen die Illusion aufbauen»*. Es geht nicht darum, die eine Methode gegen die andere auszuspielen. Aber wenn die Aufgabe hiesse, ein Museum makaberer Kuriositäten oder die blutige Realität eines Stierkampfs zu beschreiben, gäbe ich der ersten den Vorzug.

Die höchst verschiedenartigen Arbeiten, die in dem Band *«Ein Mann aus Wörtern»* versammelt sind, ger-

manistische, einmal auch architekturkritische und kunstkritische Texte, Erlebnisberichte, Porträts und Feuilletons haben die gleiche, faszinierende und vielschichtige Qualität verschriftlichter Existenz. Sie sind damit Mosaiksteine zum Selbstporträt ihres Autors, der *«von erfundenen Prämissen vordringt zu seiner Realität, seiner Wahrheit»*, mit Hilfe der Wörter und über die Brücken, die er aus ihnen erbaut.

Anton Krättli

[1] Hermann Burger, Ein Mann aus Wörtern. Collection S. Fischer, Frankfurt am Main 1983.

Hinweise

Ein Berner Lesebuch

Das broschierte Buch hat einen poetischen Titel, *«Fluggras»*, und herausgegeben ist es von der Deutschsprachigen Literaturkommission des Kantons Bern, die darin Proben aus dem Werk jener Autoren vorlegt, die von ihr von 1969 bis 1982 ausgezeichnet worden sind. Friedrich Dürrenmatts Rede über Kulturpolitik, an deren Schluss er – zur Freude der einen und zum Ärger der andern – bekanntgibt, an welche drei Berner er seinen grossen Literaturpreis weitergeben werde, ist darin ebenso enthalten wie Gerhard Meiers Rede von 1981 auf dem Schloss Neu-Bechburg bei Oensingen, als er herzlich und hintergründig für den Grossen Literaturpreis dankte. Dazwischen Texte von insgesamt fünfundvierzig Autoren, die von der Kommission im Lauf der Jahre ausgewählt und mit Preisen und Werkbeiträgen gefördert wurden. *Elsbeth Pulver,* die verdiente Präsidentin der Literaturkommission, die ihr Amt inzwischen abgegeben hat, zeichnet für die Redaktion des Bändchens verantwortlich und hat ein kurzes Nachwort dazu geschrieben. Das Buch wird an die höheren Mittelschulen Berns gratis abgegeben und ist im Buchhandel zu einem günstigen Preis erhältlich. Nicht nur können die Berner hier sehen, was mit ihren Steuerbatzen hinsichtlich der kantonalen Literaturförderung gemacht worden ist; «Fluggras» ist eine auch in der einfachen Gestaltung vorbildlich gelungene Werbung für das zeitgenössische literarische Schaffen der Region *(Zytglogge Verlag, Bern 1984).*

Der Landschaftsmaler Adolf Stäbli

Die Stadt Brugg feiert ihr siebenhundertjähriges Bestehen auch mit einer Reihe kultureller Veranstaltungen. Vom 12. Mai bis zum 12. Juli findet im Zimmermannshaus eine Ausstellung zu Ehren des Bruggers Adolf Stäbli statt, der von 1842 bis 1901 lebte und sich in München einen Namen als Landschaftsmaler gemacht hat. Zwar hebt Franz Zelger im Vorwort zum reich und vielfach farbig bebilderten Katalog hervor, heute stehe

Stäbli eher im Abseits. Vielleicht, dass der sorgfältig gestaltete Katalog und natürlich die Brugger Ausstellung selbst den Bann brechen. *Marc-Joachim Wasmer* und *Barbara Müller* sind sowohl für die Ausstellung wie für den Katalog verantwortlich, der mit Recht als Dokumentation und Monographie mit wissenschaftlichem Anspruch konzipiert ist. Stäbli ist in Winterthur geboren, wo sein Vater als Zeichnungslehrer tätig war. Seine Lehrjahre begann der angehende Künstler bei Rudolf Koller in Zürich, begab sich in der Folge nach Karlsruhe, arbeitete in Dresden und Mailand und hielt sich einige Zeit auch in Paris auf. Aber der Erfolg stellte sich nicht ein, und so kam es zur Rückkehr des fast mittellosen Malers nach Brugg, und diesem Umstand verdanken wir einige Aargauer Landschaften. Stäblis Durchbruch, freilich erst nach langen Jahren, erfolgte in München, wohin er 1869 zog und wo er bis zu seinem Tode lebte. Die Brugger Ausstellung und vor allem auch der Katalog schaffen die Voraussetzung – wie Franz Zelger sagt –, «Stäbli in seiner Eigenständigkeit wie im Kontext der Schweizer und Münchner Landschaftsmalerei seiner Zeit wiederzuentdecken». *(AT Verlag, Aarau und Stuttgart 1984).*

Die Hanse

Die Gesamtdarstellung von *Karl Pagel* über die Städte der Deutschen Hanse erschien 1941 zum ersten Mal. Das Buch hat mehrere Neuauflagen erlebt. Jetzt legt *Friedrich Naab* eine Neubearbeitung vor, die nicht nur redaktionelle Verbesserungen aufweist, sondern Ergebnisse der jüngeren Forschung berücksichtigt und einfügt. Ausserdem ist das Buch mit zahlreichen Abbildungen, viele davon farbig, geschmückt und bietet so nicht nur das Wissen, sondern auch die Anschauung über den berühmten Bund der norddeutschen Städte am Meer, der im vierzehnten Jahrhundert zur Grossmacht aufstieg. Über die Stadtgründungen, über das Kaufmannswesen und über die Schiffahrt, besonders auch über den Schiffsbau und die verschiedenen Schiffstypen, enthält das Buch reichhaltige Information. Mit seiner prachtvollen Ausstattung, die Archivaufnahmen und Farbphotos aus der Gegenwart, farbige Kartenausschnitte und Reproduktionen berühmter Gemälde in die Darstellung einbezieht, ist der Band ein «Gesamtbild der hansischen Welt». *(Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1983.)*

«Verfolgte des Glücks. Findebuch der Henriette Vogel»

Henriette Vogel war die Frau, die den Dichter Heinrich von Kleist an den Wannsee begleitet hat und mit ihm zusammen in den Tod gegangen ist. Man weiss so gut wie nichts sonst von ihr, ausser dass angenommen wird, sie habe an einer unheilbaren Krankheit gelitten. Im Nachruf, den Kleists Freund Adam Müller schrieb, finden sich immerhin Sätze, die das Geheimnis eines Menschen andeuten: *«Er hatte»,* heisst es da, *«in den letzten Tagen seines Lebens eine Frau kennengelernt, die, mit vielen glücklichen Gaben des Geistes und mit Anlagen zu jeder Tugend ausgeschmückt, zugleich musterhafte Hausfrau und ihrem rechtschaffenen Ehemanne auf*

Tod und Leben ergeben war. Ihr einziger Fehler war ein tiefes Misstrauen in sich selbst, eine Unbefriedigung mit ihrem eigenen Tun und Lassen, ein geheimer Widerstreit gegen die Verhältnisse dieser Erde, so wie sie selbige kennengelernt.» So weit Adam Müller, der in *Karin Reschkes* neuer Prosaarbeit ebenso vorkommt wie Sophie Haza, seine Frau, wie Louis Vogel, der Gatte der Unglücklichen, der Kriegsrat Peguilhen und andere, und gesprochen wird neben Alltäglichem und das intime Leben Betreffendem von *«Phöbus»*, der Zeitschrift, die Müller und Kleist in Dresden herausgegeben haben, ebenso von den *«Berliner Abendblättern»*, dem letzten journalistischen Unternehmen Kleists und Müllers, das nach sensationellem Beginn an den Zensurvorschriften scheiterte.

Karin Reschke ist bekannt geworden mit den *«Memoiren eines Kindes»*, dem Versuch, der eigenen Kindheit in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Berlin nahezukommen. Das Kind, das sie damals war, musste sie rekonstruieren, musste sich hineinfühlen nicht nur in die Zeit und die Verhältnisse, sondern auch in das sechsjährige Mädchen, das sie einmal gewesen ist. Jetzt, in ihrem Buch *«Verfolgte des Glücks. Findebuch der Henriette Vogel»*, ist die gesuchte Person eine beinahe Unbekannte, Kleists Gefährtin im Tod, über die es keine historischen Quellen gibt ausser den Akten, die nach dem Selbstmord am Wannsee angelegt worden sind. *«Findebuch»* nannte man in der preussischen Administration den Leitfaden für gesammeltes Archivmaterial, eine Art Quellenverzeichnis oder Katalog. So also nennt Karin Reschke das Buch, das Henriette Vogel selber geschrieben haben könnte: ein Tagebuch, in das auch Briefe eingelegt sind, eigene und solche, die sie empfangen hat. Mit erstaunlicher Einfühlung, ganz im Stil der Zeit, die in zahlreichen Einzelheiten, Ereignissen sowohl wie Verhältnissen, gegenwärtig ist, entsteht hier die Selbstdarstellung einer Frau. Wir nehmen teil an ihren Mädchenträumen, finden uns konfrontiert mit den Erfahrungen der jungen Frau, die in ihrer Ehe enttäuscht ist, einen Pedanten zum Mann hat, ein Kind, das sie umsorgt, und die unausgefüllt, in ihren intellektuellen Ansprüchen betrogen die Zeit und die Menschen in ihrem Umkreis beobachtet und prüft.

Man könnte auf den Gedanken kommen, Karin Reschke unterlege feministische Anliegen einer historischen, jedoch weitgehend unbekannten Vorgängerin, tarne die eigene Gegenwart hinter der unglücklichen Freundin Kleists. Aber was da an emanzipatorischen intellektuellen und politischen Regungen sich äussert, stimmt genau überein mit der Zeit, mit dem Berlin nach der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert. Bettina von Arnim, die Günderrode, Rahel Varnhagen, sie haben in dieser Henriette Vogel eine Schwester, und wenn die Rekonstruktion dieser Lebensgeschichte, was nicht nachprüfbar ist, auch nicht in einem historischen Sinne wahr sein sollte: sie stimmt in jeder Einzelheit, auch im Stil. Karin Reschke muss sehr genau die Zeit studiert haben, sehr genau die paar Figuren, die sie auftreten lässt, Müller, dann Kleist, dessen Kompromisslosigkeit der Tagebuchschreiberin sofort auffällt: *«Ein merkwürdiger*

Mensch, der mich anrührt, so unverständlich er sich aufführt», notiert sie im Findebuch.

Hier ist ein Frauenleben erfunden worden, von dem man nur gerade das Ende kennt. Nach Christa Wolfs *«Kein Ort. Nirgends»* ein literarisches Porträt mehr einer Frau am Wege Kleists, des Dichters selber, mit Pietät und analytischer Schärfe zugleich gezeichnet, nie plump und auf Enthüllung aus, wo es keine Erklärung geben kann. Von Henriette Vogel und Heinrich von Kleist sagt Adam Müller im eingangs zitierten Nachruf: *«Wenn sie auch die grösste Charakterstärke bewiesen hätten, so ist das neben dem Gesetz, welches sie verletzt, eine Kleinigkeit ... Dann aber ist es auch erlaubt zu sagen, dass das Leben beider übrigens so rein und fleckenlos war, als es ohne den höheren Glauben, den sie durch ihr Ende verleugneten, überhaupt sein konnte.»* Der Nachruf des Freundes mochte darauf bedacht sein, von den Toten nur das Beste zu sagen. Karin Reschke, in ihrem ausserordentlichen Findebuch der Henriette Vogel, vermittelt ihren Lesern, was stimmt. *(Rotbuch Verlag, Berlin.)*