Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 65 (1985)
Heft: 11

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: 19.02.2026

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

Johannes Hösle

Ein Plädoyer für Kleinsprachen

Vom Montag, dem 5., bis Sonntag, dem 11. August 1985, fand in Savognin/ Graubünden eine Begegnung der Rätoromanen statt. Anlass war die nun zweitausend Jahre zurückreichende Romanisierung der Alpentäler durch die Legionen von Drusus und Tiberius, den Stiefsöhnen des Augustus. Die Begegnung zwischen Rätoromanen aus Friaul, aus den Dolomitentälern und aus Graubünden gab den Medien Anlass, ihren Lesern, Hörern und Zuschauern den Ursprung der rätoromanischen Sprache in Erinnerung zu rufen, und den Rätoromanen selbst die Möglichkeit, sich wieder einmal auf ihre Identität zu besinnen. Diese Identität ist schon deshalb problematisch, weil der offizielle Status der Sprache in den durch Sprachgürtel anderer Idiome voneinander getrennten Ländern und Regionen sehr unterschiedlich ist. So klagte in Savognin etwa Giovanni Frau, Professor für ladinische Sprache an der Universität Udine, darüber, dass durch das nationale Stellenausschreibungssystem in Italien Lehrer nach Friaul kämen, die mit der lokalen Situation nicht vertraut seien, und dass der in der italienischen Verfassung verankerte Schutz der sprachlichen Minderheiten in Venezia Giulia bisher toter Buchstabe geblieben sei.

Gewiss besteht für die Bewohner des Kantons Graubünden kein Anlass zu derartiger Klage. Im Gegenteil: nicht selten melden sich Stimmen zu Wort, die meinen, es werde bei dem Versuch, das Rätoromanische zu bewahren, Geld für ein Unterfangen verschleudert, das ohnehin zum Scheitern verurteilt sei. Angesichts dieser von einem rein ökonomischen Denken beherrschten Vorbehalte werden beschwörende Interventionen wie die von Pader Dr. Flurin Maissen, dem Präsidenten der *«Fundaziun Retoromana»*, im Mai 1984 auf dem Podium des Strassburger Europapalastes vorgetragene verständlich: *«Weder die weitgehendste theoretische Anerkennung einer Sprachgemeinschaft durch den Staat noch die genaueste wissenschaftliche Erforschung ihres Ursprungs und ihrer Eigenständigkeit kann den Niedergang einer Sprache aufhalten; jedenfalls nicht, wenn das Sprachterritorium entvölkert oder sozio-kulturell ausgewechselt wird infolge der Ein- und Auswanderung, wenn das Kleingewerbe und vor allem*

die kleinen Bauernbetriebe durch die technokratischen Methoden ausgerottet werden. Besonders in den alpinen Gegenden sind alle Minoritäts- oder Regionalsprachen, ist auch jede Regionalkultur dem Tode geweiht, wenn das Kleine und Schöne nicht wirkungsvoll geschützt wird. Die Technisierung des Bauerntums und der übertriebene Massentourismus sind das Ende jeder regionalen Kultursprache. Für das rätoromanische Gebiet besitzt die ‚Fundaziun Retoromana' genaue Statistiken, die lauter böse Ahnungen erwecken.»

Es gibt nicht wenige europäische Staaten, in denen die sprachlichen Minderheiten nicht auch noch in jüngster Zeit auf empörende Weise unterdrückt wurden, indem bornierte Zentralregierungen im Namen eines rhetorisch beschworenen Einheitsstaates jede föderalistische Regung unterdrückten. Die benachteiligten Minderheiten beriefen oder berufen sich daher immer wieder auf die für Graubünden gefundene Lösung. Sie besitzt geradezu Modellcharakter bei allen, die sich durch staatliche Bürokratie in ihrem Eigenleben und ihrer ethischen, religiösen oder sprachlichen Autonomie bedroht fühlen. Und doch beschleichen auch in der Schweiz die direkt Betroffenen «böse Ahnungen», denn die bei Minderheiten nie ganz ausbleibende elegische Resignation, wehleidige Selbstbemitleidung, verlogene Rhetorik und Fehleinschätzung der eigenen Lage sind gewiss nicht dazu angetan, Problemen zu begegnen. Liest man allerdings die Berichte über die Tagung in Savognin, so gewinnt man den Eindruck, dass es den Beteiligten eher darum ging, eine nüchterne Diagnose der gegenwärtigen Situation zu stellen als spätromantische Blumenspielphrasen zu bemühen.

Kurz vor der Begegnung der Rätoromanen im August erschien, gefördert durch die *«Emil-Bührle-Stiftung für das schweizerische Schrifttum»,* Iso Camartins umfangreiches Plädoyer für Kleinsprachen *«Nichts als Worte?»*[1]. Der Verfasser ist spätestens seit der Veröffentlichung seines Buchs *«Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden»*[2] durch seine kenntnisreichen, persönliches Engagement mit unpathetischer Sachlichkeit verbindenden Stellungnahmen zur Situation seiner Muttersprache (Camartin wuchs in Disentis auf) bekannt. Er stellte damals seinen, die Interpretationen einzelner Werke und die Interviews mit neuen Autoren abschliessenden Ausführungen über die besonderen Probleme einer Minderheitenliteratur ein Zitat aus Büchners *«Woyzeck»* voran: *«Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel, und doch hab ich einen so roten Mund als die grossen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Hände küssen.»* Ohne aufdringliches Pathos, ohne selbsttrügerische Emphase beschrieb Camartin bereits damals die Situation einer Literatur, die ihrerseits auf allzu hochgesteckte Erwartungen verzichtet hat. Dies erlaubte es, die umgangssprach-

liche Situation getreuer und nüchterner einzufangen, als dies die traditionelle Literatur vermochte, welche noch die «hohen Wellen» der Sprache in Bewegung zu setzen suchte: *«Da mag auch der Grund dafür liegen, dass so oft in der rätoromanischen Gegenwartsliteratur die Leerstellen der Sprache erscheinen: das Fehlen der richtigen Worte, um Verständigung und Einvernehmen zu erzielen»* (292). Bedroht sah Camartin bereits damals die rätoromanische Literatursprache durch Stagnation, durch ausbleibende schöpferische Impulse, denn die Zukunft der rätoromanischen Literatur *«wird sich gewiss daran entscheiden, ob es ihr gelingt, den durch die Tradition bestimmten Rahmen der sozialgeschichtlichen Herkunft sprachlich zu sprengen und für alles den zeitgemässen sprachlichen Ausdruck zu finden, was einen Menschen rätoromanischer Muttersprache heute bewegt»* (293). Der Schluss des Buchs freilich, der an Maries Worte im *«Woyzeck»* anknüpfte, ist nicht gerade von Zuversicht geprägt, mag auch Gegenwartsliteratur für Camartin ein Hilfsmittel bleiben, mit dem man sich vergewissern kann, dass in der eigenen Herkunft noch Leben und Wünsche verborgen sind. Übertriebene Hoffnungen hinsichtlich der Zukunft rätoromanischer Sprache und Literatur schien sich Camartin nicht zu machen, wenn er abschliessend bemerkte: *«Er (der Rätoromane) sollte sich – wenigstens für den Augenblick noch – dieses Stückchen Spiegel nicht abhanden kommen lassen»* (294).

Dieses drohende Bewusstsein um den kaum aufzuhaltenden Untergang der rätoromanischen Sprache und Literatur hat auf Camartin nicht lähmend gewirkt. Er verlor sich nicht in müssigen Spekulationen über die Dauer des Überlebens der Sprache. Er machte sich daran, den Augenblick zu nutzen und liess sich von Gedanken an die gestundete Zeit nicht entmutigen. So entstand jenes Plädoyer für Kleinsprachen *«Nichts als Worte?»*, das für jeden, der sich mit der Minoritätenproblematik in Europa beschäftigt, zum unverzichtbaren Vademecum werden sollte. Die von Camartin angestellten Überlegungen haben *mutatis mutandis* weit über Graubünden hinaus Gültigkeit, denn der ausführlich abgehandelte Aspekt *«Sprache und Identität»* wird in jedem mehrsprachigen Land ein existentielles Problem darstellen. In dem umfangreichen Kapitel *«In eigener Sache»* lässt sich Camartin ausführlich über den Status des Rätoromanischen aus. Camartin erinnert daran, dass in dem von Haarmann aufgestellten Sprachendiagramm Europas das Rätoromanische an 45. Stelle steht, wenn die Sprachen nach der Anzahl ihrer Sprecher aufgereiht werden. Das Bündner Romanische allein aber mit seinen 50 000 Sprechern wäre unter den 67 hier erwähnten europäischen Sprachen sogar auf Platz 55 einzuordnen (92). Wer mit Zahlen operiert, könnte leicht der Versuchung verfallen, das Kleine schon deshalb als *quantité négligeable* zu betrachten, weil es eben

klein ist. Während etwa die Katalanen unter Franco auf die sechs oder sieben Millionen Sprecher ihres von Mallorca bis ins Roussillon, von Andorra bis Valencia sich erstreckenden sprachlichen Territoriums und auf bedeutende literarische Zeugnisse seit dem Mittelalter hinweisen konnten und es somit relativ leicht hatten, die Existenzberechtigung ihrer Kultur zu begründen, und in ihrem Fall gewiss nicht von einer Kleinsprache die Rede sein kann, ist die Situation des Rätoromanischen grundsätzlich verschieden. Seitdem das Rätoromanische als vierte Landessprache fest in der Verfassung der Schweiz verankert ist, handelt es sich im spezifischen Fall des Bündner Romanischen ja auch nicht mehr um ein vordergründig politisches Faktum. Es geht nicht so sehr darum, neue Subventionen für die Schaffung von Massnahmen zu fordern, die tauglich scheinen, die Sprache am Leben zu erhalten und den Schwund ihrer Sprecher aufzuhalten. Es handelt sich zu allererst darum, bei den direkt Betroffenen das Bewusstsein und die Überzeugung zu wecken und zu festigen, dass die eigene Sprache nicht lästiger Ballast, sondern ein die eigene Identität entscheidend konstituierender Bestandteil ihres Wesens ist. Infolge der technischen, demographischen und sozialen Entwicklung der letzten Jahrzehnte muss bei Sprachen von Minderheiten zunächst einmal die Frage gestellt werden: Wer spricht was, wie und wo, und unter welchen Umständen (95). Durch den Einbruch von Verkehr und Tourismus in ehedem in sich geschlossene Bereiche hat diese Frage vorrangige Bedeutung. Bereits die Kinder werden heute über die Medien ständig mit anderen Sprachen konfrontiert.

Welche Argumente führt nun Camartin bei seinem die Diagnose und Analyse der Situation von Kleinsprachen am Beispiel des Rätoromanischen aufgezeigten abschliessenden Plädoyer ins Feld? Dank seiner umfassenden Belesenheit und Bildung stützt er seine Thesen durch zahlreiche Zitate verschiedenster Gewährsmänner ab. Auffällig ist dabei, dass er sich keiner philosophischen oder anthropologischen Richtung ausschliesslich verschreibt: Konrad Lorenz und Arnold Gehlen werden ebenso zitiert wie Walter Benjamin und Elias Canetti. Als diskussions- und gesprächsbereiter Angehöriger einer Minderheit und als früherer Sekretär der *«Lia Rumantscha»* in Chur kann Camartin aber vor allem auch auf eine lange persönliche Erfahrung im Umgang mit Menschen zurückblicken, die sich ein Urteil über Dinge erlauben, von denen sie eigentlich nichts verstehen, obwohl sie glauben, längst im Besitz der vollen Wahrheit zu sein. Ganz offensichtlich ist ein Satz wie der nachstehende das Ergebnis häufiger Frustration, mag auch Camartin in seinem vornehm zurückhaltenden Stil auf jede polemische Aggressivität verzichten: *«Für Angehörige einer Minderheit ist die selbstgenügsame Unwissenheit derer, die gönnerisch ihre*

schützende Hand über sie halten, längerfristig schwer zu ertragen. Freundliche und gestenreiche Absichtserklärungen verlieren ihre Glaubwürdigkeit, wenn sie von Ahnungslosigkeit begleitet sind. ‚Verständnis' für Randkulturen ist billig zu haben, doch Zeit und Geduld, das verstehen zu lernen, was angeblich ‚auch wichtig' ist, finden die wenigsten» (280). Entscheidend für den Bestand einer bedrohten Minderheit ist nach Camartin eine gewisse Flexibilität zwischen Fordern und Nachgeben. Rigidität ist daher in der Regel kein Zeichen von Stärke, sondern das Ergebnis einer falschen Einschätzung der eigenen Lage. Es handelt sich dabei um Verhaltensunsicherheiten, die sich nicht weniger verhängnisvoll auswirken als *«Fehlanpassungen wie Übereifer und Willfährigkeit»* (282). Camartin ist sich sehr wohl bewusst, welcher Preis dafür zu entrichten ist, dass man anders ist als die grosse Mehrheit. Er zeigt zwar für jene Rätoromanen, die nicht bereit sind, diesen Preis zahlen zu wollen, Verständnis: *«Es darf aber niemandem zugemutet werden, so wie alle anderen sein zu müssen»* (287).

Das Buch Camartins verdient weit über die Grenzen Graubündens und der Schweiz hinaus Beachtung. Über seine durch genaues Studium der Fakten abgesicherten Ergebnisse hinaus kann es beispielhaft für all jene sein, die sich konfliktreichen Themen stellen: Die klare, aber nuancenreiche Sprache, die unsentimentale, aber einfühlsame Stellungnahme macht das Buch auch für den zum Gewinn, dem das Schicksal der Rätoromanen nicht auf den Nägeln brennt. Iso Camartin veröffentlichte in seinem Buch *«Rätoromanische Gegenwartsliteratur»* in Graubünden einen von ihm an Andri Peer gerichteten Brief, in dem er die Lyrik dieses wohl bekanntesten neueren Lyrikers Graubündens auch kritisch unter die Lupe nahm: *«Lieber Andri Peer, was mich an Ihren Gedichten beunruhigt, ist der Rhythmus, den sie dem Leser aufzwingen. Man muss gleichsam durch sie rasen. Aus ihrem Verband lassen sie sich nur schwer lösen. Zum Betrachten und Brüten sind sie nicht geschaffen. Man muss sie im Sturme durcheilen und jene Plätze der kurzen Rast im Auge behalten, die Sie dem Leser gewähren»* (211). Dieser Befund Camartins war dann Ausgangspunkt für ein Gespräch mit dem in Winterthur lebenden Dichter.

Eine an der Universität Mainz entstandene Magisterarbeit, die dankenswerterweise nun im Druck vorliegt, widmet sich dem Prosawerk Andri Peers. Sie entstand auf Anregung von Kurt Ringger und enthält eine wertvolle Bibliographie der Veröffentlichungen Peers. Die Verfasserin, Gabriele Köhler, untersucht sowohl die thematischen wie auch die strukturellen und stilistischen Aspekte von Peers Prosa[3]: Sie stellt Archaismen, Fachausdrücke wie auch fremdsprachliche Einschübe als wesentliche Komponenten seiner Prosa heraus. Die Arbeit entstand in Kontakt mit dem Schriftsteller. Dies liess Gabriele Köhler aber nicht blind werden für die

Tatsache, dass sich Peers Erzählungen *«formal gesehen in eher konventionellem Rahmen»* bewegen (114), aber sie stellt auch die Präzision seines Stils, sein ständiges Arbeiten an der Sprache und seinen «Kosmopolitismus» deutlich heraus (wobei mir die Kategorie Kosmopolitismus im Zusammenhang mit einem in einer Minderheitensprache schreibenden Schriftsteller nicht gerade glücklich zu sein scheint, mag dieser sich auch mit beachtlicher Nonchalance zwischen den einzelnen Literaturen bewegen).

Das Buch von Camartin und eine Einzeluntersuchung wie die von Gabriele Köhler werden auch dann noch zu konsultieren sein, wenn die Zweitausendjahrfeiern aus Anlass der Romanisierung der Alpentäler längst vorüber sein werden.

[1] Iso Camartin, Nichts als Worte? Ein Plädoyer für Kleinsprachen. Artemis Verlag, Zürich und München 1985. – [2] Iso Camartin, Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden. Interpretationen, Interviews. Desertina Verlag, Disentis 1976. – [3] Gabriele Köhler, Andri Peer als Prosaist. Ein rätoromanischer Erzähler zwischen vier Kulturen (Untersuchungen zur romanischen Philologie; N. F., Bd. 7). Haag + Herchen Verlag, Frankfurt am Main 1985.

Mensch ohne Welt

Günther Anders' Schriften zur Kunst und Literatur

Der Beck-Verlag legt die gesammelten literarischen Essays von Günther Anders vor, die – mit einer Ausnahme – bereits früher an teils entlegenen Stellen publiziert worden sind [1]. An ihnen wird erneut deutlich, wie intensiv dieser immer noch unterschätzte Autor Texte als seismographische Warnsysteme drohender Katastrophen zu lesen vermag. Der Titel erhebt einen philosophischen Anspruch, der in der (neu verfassten) Einleitung expliziert wird: im Gegenentwurf zu Heideggers Terminus des «In-der-Welt-Seins» bezeichnet er, basierend auf eigenen defizienten Erfahrungen von Arbeitslosigkeit und Vertreibung, die faktische Abhängigkeit der Menschen im Kapitalismus als *«Weltlosigkeit»: «Weltlos in noch prononzierterem, nein: potenziertem Sinne sind (und waren schon vor sechzig Jahren) die Arbeitslosen, die, als sie ihre Arbeit verloren, sogar diejenige ‚Welt', die gar nicht die ‚ihrige' gewesen war, aber immerhin etwas, einbüssten; die, um ein hochberühmtes Wort zeitgemäss zu variieren, ihre Ketten nicht nur nicht verlieren durften oder verlieren konnten, sondern noch nicht einmal hatten tragen dürfen; und die nun wirklich (in einem nicht nur wirtschaftlichen Sinne, was schon ‚genügt' hätte) vis-à-vis de rien standen»* (XIV). Anders geht von einer Konzeption des Menschen aus, dessen Wesen primär in der Unspezifi-

tät bestehe (was Gehlen später trivialisiert hat). Für die Moderne konstatiert er ferner eine *«Gleichberechtigung der Weltanschauungen»*, eine beliebige Verfügbarkeit aller kulturellen Güter, die sich in wachsendem Ausmass unkritischer Rezeption anbieten: *«Alle Religionen, Weltanschauungen, Kunststile, Kulturwerte und -objekte haben das gleiche Recht auf Duldung, weil sie das gleiche Recht darauf haben, als Waren aufzutreten»* (XXII). Damit reagiert Anders auf Erfahrungen im Exilland USA, die bei ihm einen Schock auslösten in ähnlicher Weise wie bei Adorno und Horkheimer, die diesen in ihrer *«Dialektik der Aufklärung»* zu objektivieren suchten, indem sie den Prozess der Aufklärung zurückschlugen bis zu Homer und ihn als dialektisches Wechselspiel von Gefährdung und Rettung dachten. Solchen Hoffnungs-Konstrukten (die in ebendieser Epoche in ebendiesem amerikanischen Exil in naiverer Weise Ernst Bloch, praxisbezogener H. Marcuse, entwarfen) widersetzte sich der Skeptiker Anders insbesondere nach jenem Ereignis, das seiner Meinung nach einen qualitativen epochalen Umbruch der Menschheitsgeschichte initiierte: dem Abwurf der ersten Atombombe 1945. Vor der möglichen Selbstvernichtung der Menschheit, der Programmierbarkeit der Apokalypse zu warnen, wird nun zum Movens seiner gesamten philosophischen, schriftstellerischen und journalistischen Anstrengungen.

Vor diesem Hintergrund müssen auch die literarischen Ausführungen des vorliegenden Bandes gelesen werden. Sie resultieren aus den Erfahrungen in der Weimarer Republik und im Exil; sie sind nicht wertfreie Analysen unter keimfreien Laborbedingungen, sondern bekennen sich zu ihrem Status als *«Reflexionen aus dem beschädigten Leben»*, als Reaktionen auf eine grundsätzlich zerrüttete Welt. Der Text über Döblins Roman *«Berlin Alexanderplatz»* nimmt insofern einen besonderen Platz darin ein, als er Anders' erste Interpretation einer literarischen Schrift darstellt. Ihn packte die Schilderung des arbeitslosen und kriminellen Franz Biberkopf deswegen, weil er in ihm eine Verkörperung seines Konzeptes vom Menschen ohne Welt erblickte. Diese Deutung gefiel Döblin, der sie in der *«Neuen Rundschau»* gedruckt sehen wollte, doch schien er deren Redaktion zu radikal (ein Schicksal, das Anders' Schriften wie ein Schatten folgte), ausserdem stand Hitler bereits vor der Tür. Ein Vorspruch hebt den prophetischen Charakter des Textes hervor: *«Nur in diesem grossen Roman ist jene wüste Stadt, die wir vor dreissig Jahren gekannt, geliebt und verabscheut hatten, und die unterdessen – und nicht nur durch ihre Bebombung – untergegangen ist, wirklich aufbewahrt worden. Dies: durch ‚fiction' das einmal wirklich Gewesene gerettet zu haben, ist nicht das einzige Verdienst Döblins. Denn ausserdem gehört sein Buch zu den ganz wenigen Dokumenten, in denen die literarische Zerstörung der Realität legitim war – denn diese war gefordert durch das Sujet: die Realität der Zerstörung»* (3). Die durchschnittliche Besonderheit Biberkopfs, der keinerlei Persönlichkeit oder Individualität im traditionellen Sinne mehr verkörpert, bedingt einen entsprechenden sprachlichen Gestus: *«Kein Erinnernder in erster Person; kein blosser Berichterstatter in dritter Person; kein Subjekt mit Subjekt im*

engsten und humanen Raum direkten Gesprächs. Niemand spricht, niemand formuliert; denn das Leben, um das es der Sprache hier geht, ist selbst subjektlos und unformuliert. Will die Sprache, die artikulierte Sprache, diesem Leben sich anmessen, so muss sie sich entformen, rückverwandeln, rückübersetzen: statt Sprache des Lebens vollzieht sich nun das Leben noch einmal in der Sprache der Sprache» (14). Die Montage von scheinbar Beliebigem, Zufälligem, das unvermittelte Nebeneinander etwa von Altem Testament und Schlachthofszenen, von Statistiken und faits divers widerspiegelt eine sinn- und ordnungslos gewordene Wirklichkeit.

Über den Antrieb zu seiner Auseinandersetzung mit Kafka bemerkt Anders im Vorwort: *«Wer gezwungen ist, kafkaesk zu leben, der liest nicht Kafka und schreibt nicht über Kafka. Auch K. hätte unter diesen Umständen nicht Kafka gelesen. Wir hatten Dringlicheres zu tun. Und wenn ich es schliesslich doch getan habe, so aus einem ganz anderen Grund: zu jener Zeit durften wir, da in Frankreich die gleiche Arbeitslosigkeit wütete wie in Deutschland, nicht arbeiten; ebensowenig aber durften wir nicht-arbeiten, d. h. geldlos bleiben, weil wir als Geldlose über die Grenze in Hitlers Arme zurückspediert wurden. In dieser Situation, der Kafka gewiss nicht gewachsen gewesen wäre, tauchte für mich ... die Chance auf, im ‚Institut d'Etudes Germaniques' Deutschstunden für Ausländer zu erteilen – was die Situation noch einmal kafkaesk machte, da ich gerade in dieser Woche aufgehört hatte, bei Deutschen als Deutscher zu gelten. Jedenfalls erhielt ich die Erlaubnis, mich in besagtem Institut zwecks Prüfung mit einem Vortrag über einen deutschsprachigen Schriftsteller vorzustellen»* (XXXIII f.). Dieser Vortrag, der bereits hellsichtig vor einer Kafka-Mode warnte, verschloss ihm übrigens den Zugang zu dem bescheiden dotierten Posten, wie Anders sich nie in Hierarchien einfügen wollte (so erhielt er auch nie – im Gegensatz zu den erwähnten Mitemigranten – einen Lehrstuhl in Europa, sondern blieb «freier» Publizist mit allen daraus sich ergebenden Konsequenzen); der Text wurde in erweiterter Form erst 1951 gedruckt, nachdem einzelne Passagen daraus 1945 in einer amerikanischen Zeitschrift publiziert worden waren. Souverän umreisst er eingangs Kafkas Schreiben mit folgender ins Zentrum treffenden Beobachtung: *«Das Gesicht der Kafkaschen Welt scheint ver-rückt. Aber Kafka verrückt das scheinbar normale Aussehen unserer verrückten Welt, um ihre Verrücktheit sichtbar zu machen. Dieses verrückte Aussehen behandelt er zugleich als etwas völlig Normales; und beschreibt dadurch sogar eben die verrückte Tatsache, dass die verrückte Welt als normal gilt»* (47). Überraschend charakterisiert er Kafka als Realisten, der durch seine Technik der Entfremdung die verdeckte Entfremdung der Wirklichkeit festhalte: *«Nicht die Gegenstände und Ereignisse als solche sind bei Kafka beunruhigend, sondern die Tatsache, dass seine Wesen auf sie wie auf normale Gegenstände und Ereignisse – also unerregt – reagieren. Nicht dass Gregor Samsa am Morgen als Käfer aufwacht, sondern dass er darin nichts Staunenswertes sieht, diese Alltäglichkeit des Grotesken macht die Lektüre so entsetzenerregend. Das Prinzip, das man das der*

‚negativen Explosion' nennen könnte, besteht darin, dass, wo ein Fortissimo zu erwarten steht, noch nicht einmal ein Pianissimo einsetzt, sondern die Welt ihre unveränderte Lautstärke einfach beibehält. – Und in der Tat ist nichts verblüffender als die Unverblüfftheit und Naivität, mit der Kafka in die erstaunlichsten Geschichten hineinspringt» (50). Solches erzeugt schockartige Wirkung (und W. Benjamin hat zur selben Zeit den Schock als zentrale ästhetische Kategorie der Moderne bei Baudelaire und den Surrealisten zu deuten gesucht). Anders zieht auf Grund der bei Kafka zu beobachtenden Gleichzeitigkeit von sachlicher Präzision und Irrealität eine andere, zunächst überraschende Parallele: zu Walt Disney, wo er eine ähnliche Technik am Werke sieht. Solche Nachbarschaft musste in den fünfziger Jahren, als die metaphysischen und existentialistischen Deutungsversuche triumphierten, selber schockierend wirken. Anders sieht im weiteren Kafkas Besonderheit durch dessen Herkunft bedingt: *«Als Jude gehörte er nicht ganz zur christlichen Welt. Als indifferenter Jude nicht ganz zu den Juden. Als Deutschsprechender nicht ganz zu den Tschechen. Als deutschsprechender Jude nicht ganz zu den Deutschen. Als Böhme nicht ganz zu Österreich. Als Arbeitslosigkeitsversicherungsbeamter nicht ganz zum Bürgertum. Als Bürgersohn nicht ganz zur Arbeiterschaft. Aber auch zum Büro gehörte er nicht, denn er fühlt sich als Schriftsteller. Schriftsteller ist er aber auch nicht, denn seine Kraft opfert er der Familie. Aber ‚ich lebe in meiner Familie fremder als ein Fremder'. Selbst sein Nicht-Zugehören zu den Juden ist noch einmal ein doppeltes Pariatum: er gehört nicht mehr zu den bürgerlich-europäischen Juden, von denen er herkommt, deren Bildungsjudentum ihm eine schiefe Existenz darzustellen scheint; aber er gehört erst recht nicht zu den wirklich als ‚Volk' lebenden Juden des Ostens, die er – in Gestalt einer ostjüdischen Theatergruppe – kennenlernt; die überzeugen ihn zwar durch die Eindeutigkeit, mit der sie sind, was sie sind; aber ihn behandeln sie begreiflicherweise als Längstnichtmehrdazugehörigen . . . Dies war also seine Geburtskonstellation. Bei der Schöpfung war er nicht mitgemeint. ‚Er stört nur' . . . Wo er sich hinwendet, die Welt sind – die Anderen. Und sich selber kann er nicht beweisen. Aber um weiterzuleben muss er sich beweisen. In der Tat ist sein ganzes Leben ein einziger, niemals unterbrochener Beweisversuch»* (54 f.). Weitere Überlegungen gelten der bei Kafka auffällig häufigen Inversion von Schuld und Strafe mit Gefängnissen und Gerichten als zentralen Handlungsorten, der generellen Zweideutigkeiten seiner Situation sowie der eigentümlichen Art, wie er Liebesbeziehungen darstellt (*«stets beginnen sie mit dem Geschlechtsakt, . . . was folgt, ist dann nur das Nachspiel nach dem Sündenfall»* [70 f.]).

Ein zweites Kapitel gilt der damals intensiv diskutierten Frage nach dem Symbolgehalt von Kafkas Texten. Anders geht sie nicht-theologisch an: *«Wenn aber niemand weiss, wie es um ihn bestellt ist, was er zu gewärtigen habe, wem er etwas schuldet, wessen er verdächtigt werden könnte, warum er angeklagt sei, ob er toleriert sei, wenn ja, für wie lange, wenn nein, von wie kompetenter Stelle – dann verwandelt sich jede noch so lebendige Ener-*

gie in masslose und pausenlose Deutungswut. Da ist keine Erscheinung, die zu geringfügig, keine Geste, die zu flüchtig wäre, um nicht die Frage zu erregen: Was bedeute ich? Der Deutungsfuror, den sie erregt, ist also das Stigma des Entmächtigten ... Aber der Deutungsfuror ist mehr als das: Er ist zugleich Kafkas poetische Chance. Denn Interpretieren entwirft Möglichkeiten und Irrealitäten. Vom kleinsten Sprungbrett der Wirklichkeit springen die Kafkaschen Figuren in die weiten und verschlungenen Horizonte der ‚Wenns' und der Konjunktive, und oft entsteht eine Geschichte wesentlich aus einer solchen Reise ins Wenn: die Interpretationswut wird zur logischen Phantasie» (81).

Ein drittes Kapitel gilt der Meduse und ihrem versteinernden Blick, der Paralysierung der Zeit im gefrorenen Bild (hier wäre erneut auf Baudelaire zurückzuverweisen), was im Sprachduktus sich niederschlägt: weder distanzierte, gehobene Kunstsprache noch Imitation von Alltagssprache, drückt sie in ihrer radikalen Nüchternheit des Protokollierens die Distanz von der Welt als ganzer aus. Ein letzter Reflexionskreis gilt schliesslich dem *«verschämten»* Atheismus Kafkas, seinem Unglauben, der ihm jedoch untragbar erschien, so dass er in immer neue Erlösungslehren flüchtete, ohne jedoch je zur Ruhe zu kommen. Anders spricht dabei mit einer geglückten Wendung vom *«Ritualismus ohne Ritual»* (101) und rekonstruiert hypothetisch Kafkas kategorischen Imperativ: *«Führe die Pflichten, die du nicht kennst, präzise aus!»* In glänzenden Paradoxien zieht er schliesslich folgendes Fazit: *«Er ist ein Realist der entmenschten Welt; aber auch deren Apotheotiker. Er ist Moralist: fragt aber nicht nach Gut oder Böse der Welt, die er in ihrer ganzen Miserabilität respektiert. Er will zur Welt hin; aber grundsätzlich scheiternd. Er verlangt das Paradies; aber nicht herzustellen, sondern zu betreten. Er ist von der Übermacht der verdinglichten Welt erschreckt; aber gibt den Schreck in Form von Bildern weiter. Er entstellt, um festzustellen; aber uns ‚stellt' er gleichfalls ‚fest', d. h. er lähmt uns. Er diskutiert Rechte; aber er weiss nicht einmal, ob er dazu das Recht habe. Er ist Atheist; aber er macht aus dem Atheismus eine Theologie. Er ist Philosoph; aber als Agnostiker. Er ist Skeptiker; aber skeptisch seiner eigenen Skepsis gegenüber. Was ist, ist ihm berechtigt: Macht ist ihm Recht. Und der Entrechtete schuldig»* (121 f.).

Gegenüber dieser tiefdringenden Analyse tragen die Gespräche mit und Erinnerungen an Brecht mehr anekdotischen Charakter: Anders war eine Zeitlang dessen Nachbar in Kalifornien. Bei aller Bewunderung für den Autor verschweigt er dessen Schwäche nicht: *«Er hielt manche Dogmen des Marxismus (wenn auch nicht solche der Partei) gerade für ‚Unabhängigkeit von Dogmen'»* (165). Auch die anschliessenden Ausführungen zu den Photomontagen Heartfields sowie zu Brochs *«Der Tod des Vergil»* überzeugen nicht im selben Masse.

Interessant dagegen die Reflexionen über die (Anti-)Bilder von George Grosz, in denen er die grösste Distanz zur traditionellen Ästhetik diagnostiziert; sie waren ihm überdies ein Beweis dafür, dass die sogenannte *«Tendenzkunst»* einen bloss diffamierenden Begriff darstelle: *«Es gibt keinen tendenziöseren Ausdruck als den der Ten-*

denzkunst» (214). Den Groszschen Realismus bestimmt er als die *«Zerstörung der gegenständlichen Welt»*, die den Betrachter terrorisiere. Dieser wird durch die Röntgenmethode des Zeichners zum Durch-Schauer: *«Statt, wie naive Realisten, nur den Schminkeffekt, also die Erscheinung, im Schein seiner Bilder zu wiederholen, stellte er die Schminkung als einen Prozess dar, der die beiden einander widersprechenden Stücke ‚Wahrheit' und ‚Lüge' zugleich verriet. Sein ‚nichtiger' Strich war seine Chance: da er seinen Sujets keine kohärente Oberfläche und keine Massivität gönnte, verfügte er über genug Platz, um die ‚Eingeweide' unterzubringen. Er war der Porträtist des Widerspruchs: durch die Epidermis der scheinbar Wohlwollenden sehen wir nun die Bösartigkeit – beides zugleich; durch die dezente Bekleidung das lüsterne Fleisch – beides zugleich; durch die Prunketablissements die Misere des Publikums – beides zugleich. Da er nicht mehr den ‚Schein des Scheins' herstellt, sondern dessen Entlarvung, unterliegen seine Stücke nicht mehr der Kritik der Philosophie. Vielmehr sind sie nun im gleichen Sinne ‚kritische Bilder', in dem die Theorie des Marxismus sich als ‚kritische Theorie' verstanden hat»* (212). Damit ist der geschichtsphilosophische Bogen zurückgeschlagen von Grosz zu Kafka und Döblin, hat er diese Autoren als unbestechliche Analytiker der Epoche herausgestellt; Anders fasst seine Diagnose unter folgenden Befund zusammen: *«Was er* (Grosz) *auslässt, ist gerade das ‚Wesen'. Und er lässt gerade das Wesen aus, um mit Hilfe des nichtgezeigten Wesens zu demonstrieren, dass es zum ‚Wesen' des heutigen Menschen gehört, dass er sein ‚Wesen' bereits geopfert hat»* (228). Auf solche Weise nimmt Anders Kunst ernst. Er entkleidet sie alles bloss Gefälligen, Kulinarischen, entreisst sie dem Verschleiss durch Industrialisierung und Konsum, um ihr in eigener Ernsthaftigkeit gegenüberzutreten und sich nachdenkend in die schwierige Lautlosigkeit ihres Sprechens zu versenken. Dabei erweisen die Kunstwerke sich als Wegweiser für jenes Aufklären, das Anders, gezeichnet durch die Schrekken einer verblendeten Epoche, in vollem Wissen um die Gefährdetheit wie im Bewusstsein eigener Ohnmacht, unbeirrbar und konzessionslos weitertreibt.

Christoph Siegrist

[1] Günther Anders: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur. Verlag C. H. Beck, München 1984.

Immer vom Dialekt her

Reden und Gedanken des Dichters Oskar Maria Graf und eine Neuedition der Werke von Ludwig Thoma

Von mangelnder Anerkennung kann keine Rede sein. Zu Lebzeiten stand dem 1894 am Starnberger See geborenen Oskar Maria Graf, dem «wirklichen Lebens- und Menschenkenner» (Bruno Frank), sozusagen die

ganze kritische Literatenelite zur Seite. Heinrich Mann pries die «intensive, gesteigerte Wirklichkeit», die sich in der Geschichte des Schusters Julius Kraus (*«Unruhe eines Friedfertigen»*, 1947) vollzieht; Thomas Mann erkannte den versöhnlichen Bericht über *«Das Leben meiner Mutter»* (1946) als «wahres Monument der Pietät und Liebe und in seiner Art (als) ein klassisches Buch»; Gorki feierte das erstmals 1927 erschienene «Bekenntnis» *«Wir sind Gefangene»* als «einziges Werk, das den revolutionären Geist der unterdrückten deutschen Massen zum Ausdruck bringt»; mit einem «Kabinettstück deutscher Erzählkunst» sah sich Alfred Döblin bei der Lektüre des bislang gefragtesten Graf-Romans *«Die Ehe des Herrn Bolwieser»* (*«Bolwieser»*, 1932) konfrontiert. Feuchtwanger, Albert Einstein («ein wahrer Dichter»), Hofmannsthal, Ludwig Marcuse («der erste Bauer . . ., dem ich etwas zugeguckt habe»), Hesse, Romain Rolland («ein tief bewegendes Werk»), Brecht, Kurt Pinthus oder Richard Friedenthal («Er sagt, was er meint») bestätigen die gute Einsicht. In jüngster Zeit lieferte die vom Süddeutschen Verlag lancierte Ausgabe der *«Gesammelten Werke»* manchem Nachwortschreiber und Rezensenten Gelegenheit, den 1967 im New Yorker Exil verstorbenen Ur-Bayer wiederzuentdecken; mit Jean Améry, Walter Jens und Carl Amery traten Bernt Engelmann, Peter Härtling, Ludwig Fels, Martin Sperr und Herbert Rosendorfer preisend und sachwaltend auf den Plan.

Der unentwegte Versuch, Oskar Maria Graf mit Hilfe prominenter Meinung ins Bewusstsein der lesenden Öffentlichkeit zu wuchten, verfehlte die Wirkung schon immer und erweist sich als untauglich. Zu lange war der Mann im Niemandsland; die Voraussetzung zum lässigen, Verständnis heischenden Superlativ ist nicht gegeben. Basisarbeit ist vonnöten; die Frage nach Grafs Identität ist vordringlicher als müde Blanko-Bekenntnisse zu einem der «bedeutendsten deutschen Schriftsteller unseres Jahrhunderts» (Zuckmayer).

Für Aufschluss und Annäherung war Oskar Maria Graf 1961 persönlich besorgt, mit nunmehr wieder vorliegenden *«Reden, Gedanken, Zeitbetrachtungen»*, die er selbst beträchtlich unterschätzte und in schiefer Bescheidenheit als «nützliche Stilübung» und «Privatsache» abtat[1]. Das Konvolut verdankt sein Zufallsdasein der tristen Vermutung, «dass das Wort in unserer jetzigen Zeit nichts anderes mehr ist als ein Kommunikationsmittel und längst jede moralische Wirkungskraft verloren hat». Im Bewusstsein, dass der Verlust des Wortes die «brachiale Gewalt» begünstigt, tritt Graf in seinen Beiträgen zu Literatur und Literaten (Schiller, Gorki, Rilke, Thomas Mann), zu «Bildung», Dialekt und Humor, zu Heimat, Volkstum oder Karl Valentin («. . . nichts stellte er dar als die Wahrheit») mannhaft gegen die vom Nazismus und dem Heidegger-Martl geförderte Sprachverluderung an. In einer «nicht gehaltenen Rede» («Die deutsche Literatur ist unteilbar», 1945/47) zeigt er sich «sehr zuversichtlich, dass nur unsere Sprache und nichts anderes uns als Volk existent erhalten und schliesslich wieder einigen wird». Woher das Wort seine therapeutische Kraft und Wirkung bezieht, ist dem Volks- und «Provinzschriftsteller» (Graf ironisiert

Graf) erfahrungsgemäss klar: Der Dialekt allein vermag die sich selbst bedrohende Sprache wach und wahr zu halten; «immer vom Dialekt her» hat der geplünderte Wortschatz «neuen Zustrom» zu erwarten. Die Erfahrung: «Der Dialekt vernichtet mit wenigen Worten alle unechten Übertriebenheiten und verweist uns immer wieder in die natürlichen Grenzen.»

Im Dialekt gedeiht das Zaubermittel, das Überlebenschancen bietet: der (bayrische) Humor, der «‚kamott', derb, direkt und äusserst respektlos» zu sein hat und der trickreich vor der Gefahr bewahrt, kopflastig und obrigkeitsschleimig zu werden. Angesichts des «unabänderlichen, langsamen Zu-Ende-Gehens» ist «heidnische Respektlosigkeit» geboten – «selbst dem Höchsten gegenüber». Wie das väterliche Leitbild Ludwig Thoma, dem er, sich damit selbst karikierend, ein feuriges und wahrhaft hinreissendes Porträt widmete, handhabt Oskar Maria Graf den Humor schier als Philosophie; er ist nichts Geringeres als Voraussetzung zu gültiger Arbeit und schöpferischem Leben.

Grafs Beziehung zum «wackeren Streiter», zum «echt bayrischen Prozesshansl» Ludwig Thoma, dem selbst die dünnste Gazettenstory zur satten Erzählung gedieh, war – wie die 1944 vor Deutschprofessoren der Princton-, der Johns-Hopkins- und der Maryland-Universität gehaltene Bekenntnisrede (*«Dem Gedenken Ludwig Thomas»*) mitteilt – von inniger Freimütigkeit. Die «List der Phantasie» und die «Lust an der Kombination» lasse Thomas Schreibe miterleben; im Gegensatz zu den berühmten volkstümlichen Vorreitern (Anzengruber, Rosegger usw.), die «mehr oder weniger Beobachter» und «Bildner von aussen her» blieben und «zu eng an der sogenannten ‚Heimatkunst'» hafteten, verfüge der erste «reine Bauer in der Arena der deutschen Literatur ... über keine angelernte Klugheit, aber über eine instinktive». Ludwig Thomas Bauerntyp ist nach Oskar Maria Grafs Einsicht «rohe, unberechenbare Natur»; er hat «keinen sogenannten ‚Geist' wie wir, nur einen sehr konkreten Verstand, der ... lediglich die Rolle eines praktischen Hilfsmittels spielt»: «Jahrein, jahraus ist alles, was er [der Bauer] tut, den Widerständen und Wechselfällen der Natur ausgesetzt ... Die Unnatur um ihn herum wird ihn in kurzer Zeit zur Abwehr zwingen. Er steht nicht etwa kämpferisch, kriegerisch auf gegen sie, nein, er ist nicht im geringsten ein Revolutionär! Er stimmt nur ein Gelächter an über all die Anmassung und Unwichtigkeit der Kreatur!»

Ludwig Thomas Gelächter, Anlass und Ausgangspunkt für Oskar Maria Grafs dichterisches Tun, überträgt sich genüsslich auf alle, die den Humor nicht mit «Witz» («überhebliche Gescheitheit») oder «Hohn» («Bitterkeit des Empörten») verwechseln, sondern als «ererbte Weisheit» und «Gemeingut des Volkes» pflegen. Die gegen die «feinen Hunde» zielende krallige Naivität des 1867 in Oberammergau geborenen und 1921 in Rottach-Egern gestorbenen Förstersohns Thoma garantiert ein Lesefest erster Güte – ein «schönes Lesen» (Graf). Wie eine «vom Dialekt her» genährte Prosa aussieht, offenbaren die von scheinbar kindlichem Mitteilungsbedürfnis ermöglichten «Lausbubengeschichten» (1905/1907) in besonderem Masse. Sie bergen den

Kern deutscher Heimat- und Volkspoesie; zugleich erweisen sie sich als Nährboden modernen Kurzgeschichten-Schreibens (Wolfdietrich Schnurre, Siegfried Lenz usw.), als phantastischer Quell, der nicht erschöpfbar ist. Ludwig Thoma: der begnadete Drauflos-Erzähler, der «alle Spielarten des Humors beherrscht» (Eugen Roth); der aus der Froschsicht heraus operierende, von der aufmüpfigen Trauer über die Verschandelung des Kinderparadieses geleitete Chronist:

«Da bekam meine Mutter einen Brief von Onkel Franz, welcher ein pensionierter Major war. Und sie sagte, dass sie recht froh ist, weil der Onkel schrieb, er will schon einen ordentlichen Menschen aus mir machen, und es kostet achtzig Mark im Monat. Dann musste ich in die Stadt, wo Onkel wohnte. Das war sehr traurig. Es war über vier Stiegen, und es waren lauter hohe Häuser herum und kein Garten. Ich durfte nie spielen, und es war überhaupt niemand da. Bloss der Onkel Franz und die Tante Anna, welche den ganzen Tag herumgingen und achtgaben, dass nichts passierte. Aber der Onkel war so streng zu mir und sagte immer, wenn er mich sah: ‚Warte nur, du Lausbub, ich krieg dich schon noch.'» («Onkel Franz»)

Prosa, die sich, ausser Kontrolle geraten, dem Zufall ergibt? Mitnichten. Das Schlitzohr Thoma, gelernter Jurist und Redakteur («Simplicissimus»), kennt die Bedingungen wirksamer Erzählkunst. Die in der Serie Piper betreuten Neuausgaben der Jagd- und Lausbubengeschichten (*«Der Wilderer», «Tante Frieda»)* künden von einem Autor, die der gediegene Harmlosigkeit zum Stilprinzip befördert und damit einen Effekt von ertragreicher Hinterhältigkeit garantiert; das sprachliche Ungelenk zeigt sich als kalkulierter Vorsatz [2]. Mit Johann Peter Hebels poetischen Subversionsmitteln lenkt Thoma die Aufmerksamkeit auf das schiefe Alltägliche, auf das von Neid, Eifersucht, Missgunst, Hinterlist zerfressene Selbstverständliche – auf die zu kleine Fröhlichkeit. Dabei fallen ihm griffige Situationsberichte zu («Schriftstellerische Figuren müssen wie malerische Typen sein»), die sich im feierlichen Selbstverständnis suhlen – welcher Einstieg in die gute Stube!:

«Am Sonntag ist das Waldfest von der Liedertafel gewesen.

Der Seitz und der Knilling sind herumgelaufen und haben die Einladungen gemacht.

Bei uns sind sie auch gewesen. Meine Mutter hat sie in das schöne Zimmer gelassen, und Ännchen und Cora sind hinein, und ich bin auch hinein.

Der Seitz und der Knilling sind auf das Kanapee gesessen und haben die Zylinder auf ihre Kniee gestellt. Der Seitz hat seine Augen herausgehängt, und wenn er geredet hat, hat er den Mund spitzig gemacht, als ob er pfeift.

Der Seitz hat gesagt, er hofft, dass wir das Fest verschönern, und meine Mutter hat gesagt, dass wir es tun.

Der Lehrer Knilling hat gesagt, man glaubt allgemein, es wird eine gelungene Veranstaltung.

Da hat meine Mutter gesagt, man ist es bei der Liedertafel gewohnt, dass es gelungen wird.

Ännchen hat gefragt, ob vielleicht auch getanzt wird. Da hat der Seitz

geschaut, als ob er einem armen Kind was schenkt, und hat gesagt, es wird getanzt.»

Volks- und Heimatdichtung? Wie jämmerlich Vorurteile danebengeraten können, offenbaren zahllose Versuche, Oskar Maria Graf mit dem vorbildlich «animalischen» Lästermaul Thoma in Blubo-Nähe zu schubsen.

Welch schlimme Missverständnisse zeitigte allein die mit Thoma geteilte Erfahrung, dass «man im Heimatboden wurzeln (muss), wenn Volkstümliches die Frucht sein soll»! Welche Zumutung für einen Oskar Maria Graf, anlässlich der Bücherverbrennungen weitgehend verschont zu bleiben: «Laut *‚Berliner Börsencourier'* stehe ich auf der ‚weissen Autorenliste' des neuen Deutschlands, und alle meine Bücher, mit Ausnahme meines Hauptwerkes *‚Wir sind Gefangene'*, werden empfohlen: Ich bin also dazu berufen, einer der Exponenten des ‚neuen' deutschen Geistes zu sein! Vergebens frage ich mich: Womit habe ich diese Schmach verdient?» In der Wiener Arbeiterzeitung lässt der sozialistische Emigrant den Protest *«Verbrennt mich!»* erscheinen, der den Verlust der deutschen Staatsbürgerschaft einbringt: «Nach meinem ganzen Leben und nach meinem ganzen Schreiben habe ich das Recht, zu verlangen, dass meine Bücher der reinen Flamme des Scheiterhaufens überantwortet werden und nicht in die blutigen Hände und die verdorbenen Hirne der braunen Mordbanden gelangen.»

Ein Dichter, der seine Heimat als Gegenstück zu «Abstraktionen wie ‚Nation' oder ‚Vaterland' versteht und pflegt»; der «das Volk» aus Einsicht und Erkenntnis als «ewige Quelle einer Sprache» fixiert; der schauderhaft malträtierten und verhurten Begriffen ihre grimmige Gemütlichkeit nimmt, sie von Mal zu Mal auf ihre schwammige Abkunft hin abklopft und ins Lot stösst; der sich seiner Wurzeln und des Herkommens so sicher ist, dass sogar das Exil zum fruchtbaren Anlass gedeiht. In der Emigration erfasst er «unsere wesentlich deutsche Art», «unsere ganz spezifische Berufung» und die Tradition, die «wiederaufzunehmen und weiterzuentwickeln» sein wird.

Ein verpasster Autor? Oskar Maria Graf, der sich in Tolstoischer Demut zu den «Unbedeutenden und Kleinen» zählte, nahm tumbe Fehleinschätzung mit müssiger Verwunderung zur Kenntnis. Die Wut auf die «Verfasser der üblichen Literaturgeschichten» aber hielt sich lebenslang. «Jeder dieser Herren scheint in seinem Gehirn eine geräumige Schublade zu haben, wo all solche Elemente leicht unterzubringen sind», sagte er 1944, Ludwig Thoma verteidigend und erklärend. «Droben steht: ‚Gemütliche Heimatdichtung'.»

Kritiker-Unfug konnte den so urchigen wie stolzen Sachwalter dörflichen Lebens, der seine Leutchen nach Thomas Manns trefflicher Einstufung «dichterisch leben lässt», nicht umbringen. Oder doch? Für Argwohn und Skepsis ist gesorgt; für die Möglichkeit, sie zu beseitigen, auch. Der Wagemut des Süddeutschen Verlags gibt sich vorbildlich.

Dieter Fringeli

[1] Oskar Maria Graf, An manchen Tagen. Reden, Gedanken, Zeitbetrach-

tungen. Mit einem Nachwort von Ernst Loeb. Süddeutscher Verlag, München. – [2] Ludwig Thoma, Der Wilderer und andere Jägergeschichten, 1984; ders., Tante Frieda. Neue Lausbubengeschichten. Mit 41 Zeichnungen von Olaf Gulbransson, 1985; ders., Münchnerinnen, Roman, 1984. Textrevision und Nachworte von Bernhard Gajek. Piper Verlag (Serie Piper).

Peter Bichsels freundliche Erzählpädogogik

«Die Erde ist noch rund,
aber die Geschichten sind viereckig geworden.»
Ödön von Horváth: Jugend ohne Gott

«Bitte stehen lassen!» schrieb der Lehrer jeweilen am Samstag um 11 Uhr unter jene Sätze an der Wandtafel, die über das Wochenende hinaus vor dem Schwamm des Abwarts bewahrt werden sollten. Und dann erzählte er eine Geschichte, *die* Geschichte. Eine Belohnung für die guten Schüler und eine Versöhnung mit den schlechten. Auf diesem Idyll liegt heute schon Kreidestaub, und es gehört wohl bald schon selbst ins Schullesebuch.

Peter Bichsel hat dieses Jahr, zu seinem fünfzigsten Geburtstag, seinen Lesern etwas von jener erwartungsvollen Atmosphäre des Samstagmorgens geschenkt. Recht lange hat man auf die versprochene Geschichte gewartet. In der Zwischenzeit konnte man einiges erfahren über den Autor, seine Poetologie und seine Stellung zu aktuellen Zeitfragen[1]. Zuletzt in der Sammlung *Schulmeistereien*[2], die Reden und Aufsätze aus den letzten fünfzehn Jahren leicht zugänglich macht. Ohne sich als Lehrer allzu ernst zu nehmen, erteilt Bichsel hier brillante Lektionen zu Themen, die nicht auf dem Stundenplan stehen: soziale Gerechtigkeit, Friedenssicherung, Kirche, Patriotismus und – selbstverständlich – Schule und Lernen. Gerade weil Bichsel sich selbstkritisch immer in Frage stellt, hat er das Recht zu jenem moralischen Nachdruck, mit dem er seine Position dann doch unterstreicht. Er formuliert Sätze, die man stehen lassen kann und soll, auch wenn andere helvetische Schulmeister diesen Schulmeister dafür dann möglicherweise in die linke Ecke stellen werden. In Bichsels Schulzimmer selbst gibt es diese Ecke nicht. Wenn sich dort jemand schämt, dann ist es Bichsel selbst, allerdings – wie in seinem Text zum Film *Behinderte Liebe* – mit der versteckten Aufforderung an alle, es ihm gleichzutun. Dies ist ein Grundzug von Bichsels Pädagogik: er ist ein Vorbild an Unsicherheit. *«Unsicherheit»* und *«schlechtes Gewissen»* brechen überall dort aus, wo man «Haltung» erwartet, beispielsweise in einer Rede an einer Gewerkschaftsfeier. Gegen die Zwänge solcher Anlässe gibt es für Bichsel nur das *«literarische Recht»*, *«am Thema vorbeizusprechen»*. Das Erzählen, die Geschichten, die so entstehen, sind ein permanenter Verstoss gegen das Raster von Anlass, Thema und Publikum. Wo «Gewerkschaft» auf dem Stundenplan steht, beginnt Bichsel mit einer

Fabel; wo es um die Pressefreiheit in der Schweiz geht, erzählt er einen politischen Witz aus der DDR. Selbstverständlich führen diese Geschichten zum Kern der Sache, aber nicht als billiger Motivationstrick, sondern weil sich die Sache nur noch als Geschichte fassen lässt. Darum beginnt in Bichsels Schulstube das Erzählen nicht erst samstags um 11, wenn man Kreide und Griffel ablegen darf. Alltäglich ist sein Erzählen, vom Alltag weg und auf den Alltag zu.

Die neue Erzählungssammlung von Peter Bichsel setzt diesbezüglich andere Akzente. Schon im Titel kombiniert sie Alltägliches und Ungewöhnliches: *Der Busant. Von Trinkern, Polizisten und der schönen Magelone*[3]. Wer runde, entspannende Samstagsgeschichten erwartet, sei gewarnt: er wird sich an ihren Kanten stossen. Ohne genaue Lektüre wird man nicht aus der Schule entlassen – darin bleibt Bichsel ein Pädagoge. Das simple, erzählende Naturtalent aber, das er nie war, nach dem jedoch die Kritik rief, als er sich in den *Jahreszeiten*[4] auf höchst reflektierte und gebrochene Formen des Erzählens hinausgewagt hatte, ist mit dem neuen Erzählungsband endgültig auch als Legende gestorben. Ebenfalls aufzugeben ist die landläufige Vorstellung, dass Literatur einfach Realität in Fiktion umsetze. Das Leben selbst schreibt keine Geschichten, dies hat Bichsel schon in seinen Frankfurter Vorlesungen betont[5]. Das Erzählen braucht immer einen Erzähler, der vorhandene Geschichten in einer veränderten Realität neu erzählt. Bichsels Texte beginnen als Fiktion, insofern nicht «medias in res», und laufen von dort aus auf die Realität zu. Jenes *«Was wäre, wenn ...»*, das am Anfang der *Schulmeistereien* als die produktivste aller Kinderfragen beschrieben wird, steht ungeschrieben vor jeder Geschichte. Dieser Frage setzt sich der Erzähler und setzt der Erzähler den Leser ständig aus.

In der Titelerzählung heisst sie: Was wäre, wenn die schöne Magelone aus der provenzalischen Legende in Solothurn wieder auftauchte? Der Busant, der Vogel, der in der Legende der Geliebten das Unterpfand der Liebe raubt, kehrt als reicher Spekulant nach Solothurn zurück, weil sein Herz der Stadt gehört, diese aber seinem Kapital. Den heimatlosen Graf Peter jedoch, den Geliebten der Magelone, findet man als heimatlose Clochardfigur wieder. Wie die anderen Personen, welche die Stadt bevölkern, aber nicht beleben, die Polizisten, Wirte, Apotheker und Lehrer, bliebe er eine staffagenhafte Operettenfigur, nahe am Klischee, wäre da nicht der Erzähler. Er ist es eigentlich, der dem Heruntergekommenen aufhilft, nicht die Polizisten, die ihn nur vor dem körperlichen Erfrieren bewahren. Er gibt ihm einen Namen: *«Ueli, der Name sagt mehr als eine Beschreibung.»* Der Erzähler vertraut damit auf den Leser, auf dessen solidarische Vorstellungskraft, und in der Tat nimmt der Clochard vor den flachen Fassaden der Stadt eine eigene, eindringliche, plastische Gestalt an. Hätte das Leben und nicht dieser Erzähler Uelis Geschichte geschrieben, diese Figur und ihre Geschichte wäre längst ausgelöscht, Schwamm drüber.

Auch in der Geschichte *Eisenbahnfahren* ist die Anwesenheit des Erzählers buchstäblich lebensnotwendig. Der entmündigte, debile Victor bleibt

stumm, als ihm sein Gegenüber, ein Vertreter, gepanzert hinter Fragebogen und Aktenkoffer, mit Feldweibelstimme Wortbrocken zuzuwerfen beginnt. Der Erzähler hingegen gibt ihm eine andere Sprache, von innen her. Bezeichnend hierfür eine Passage, in welcher der Erzähler zunächst nur von Victors ausgebeulten Jackentaschen auf mögliche *«Raucherutensilien»* schliesst. Sofort stellt sich dazu die Geschichte ein: Victor erhält von seinem Arbeitgeber zu Weihnachten eine Schachtel Stumpen und bedankt sich dafür mit einem *«misslungenen Lächeln, das so aussah, als hätte er zu wenig Gelegenheit, es zu üben»*. Fast unbemerkt wandert dieses *«Lächeln»* im nächsten Satz auf die andere Ebene, die der aktuellen Erzählung: *«Und ein Lächeln jetzt, als ihm das Wort Utensilien einfiel.»* Auf dem subtilen Umweg über eine einfache Geschichte hat Victor die Sache und gleichzeitig das Wort erhalten: *«Raucherutensilien»*. Für beides dankt er mit jenem *«Lächeln»*, das nur der Erzähler und der Leser, nicht jedoch der Vertreter wahrnimmt. Diesem hingegen lässt der Erzähler keine Chance. Er verkommt zur Karikatur. Victor bleibt – Magie des Namens – Sieger. Der Erzähler ist hier auf humane Weise ungerecht.

Im Text *Laufbahn* wird die erzählerische Raffinesse in politische Kritik umgesetzt. Salomon Adalbert Meier entsteht als Robotbild des profillosen Politikers. Seine Profillosigkeit ist das paradoxe Resultat der Bemühungen des Autors um eine Biographie, eine Demonstration, wieviele Pinselstriche es braucht, um hierzulande eine mehrheitsfähige Blässe zu erreichen. Seiner Figur hingegen leiht der Erzähler nur einige wenige Wörter und Sätze, genug aber offenbar, um eine politische *Laufbahn* zu begründen. *«Charisma»* und *«Understatement»* gehören dazu, Fremdwörter beide und doch heimisch im Rezeptbuch synthetischer Karrieren. Und dann noch der Satz: *«Es ist ein sehr geschäftiges Geschäft, Kränze zu tragen.»* Auch dieser Satz ist vom Erzähler geborgt, wie die Kleider auf Pump sind, mit denen der Erzähler seine Figur behängt, von derselben Konfektionsgrösse allerdings, wie sie der Erzähler und wie sie wir Leser selber tragen. Hintersinnig meint dieser Satz jedoch auch die Selbstannullierung des Lebens im *«geschäftigen Geschäft»*. Für die Auszeichnung der Lebenden und der Toten steht dasselbe Zeichen: der Kranz. Salomon Adalbert Meier trägt schon den Schmuck für das eigene Grab, und Bichsels Text liest sich wie die Schrift auf der Schleife. Als parodistischer Nachruf auf politische Profillosigkeit erzählt er die Biographie eines «Hugo Niemer», wie ihn satirische Mauerinschriften vor ein paar Jahren in Bern zur Wahl empfahlen. Der Leser erkennt sich als Wähler: Er hat sich diese Person allmählich einreden lassen, bis gegen ihre Übermacht nur hilft, was Bichsel als Erzähler anruft und was auch politisch gemeint ist: *«die Solidarität meiner Leser»*.

In der Geschichte *Diese Sätze* folgt Bichsel einer «Laufbahn» auf ihrem absteigenden Ast. Auch hier hat die Hauptfigur, der Bankprokurist Marti, eigentlich nur einen Satz, auch er ist geborgt und auch er handelt vom Sterben: *«Die Menschen sterben gar nicht, sie werden umgebracht»*. Nicht vom Erzähler hat er ihn ausgeliehen,

sondern von einem Doppelgänger, dem er im Rausch, wo sich alles verdoppelt, begegnet. An diesem Satz über das Sterben beginnt sein Leben zu hängen. Peter Schlemihl hat seinerzeit seinen Schatten dem Teufel verkauft und ist damit zum Aussenseiter geworden. In der modernen Version dieser Geschichte, wie sie Bichsel erzählt, haben sich die Verhältnisse verkehrt: Weil dem Bankprokuristen der fremde Satz als Schatten anhaftet, kommt er nie zu seiner eigenen Geschichte. Darum ist sein menschlicher Abstieg nicht aufzuhalten. Dieser Abstieg ist grausam gewöhnlich. Er ist keine Geschichte, von einem Erzähler gestaltet und beschleunigt, sondern langsam wie das Leben, in ungeheurem Kontrast zur Atemlosigkeit, mit der Bichsel diese Geschichte erzählt. Am Ende steht – dies ist abzusehen – ein Tod, in dem sich der fremde Satz vom entfremdeten Sterben als Martis eigene Geschichte realisieren wird. *Diese Sätze* ist so die Gegenprobe zum *Busant* oder zu *Eisenbahnfahren:* Die hilfreiche Hand eines anwesenden Erzählers fehlt hier, um einen ertrinkenden Trinker zu retten.

Auch in *Robinson* fehlt ein solcher Erzähler, und dies ist die besondere Einsamkeit des Amokschützen, der sich in seiner Wohnung verbarrikadiert hat und sich gegen den Verlust von Zeit und Gedächtnis mit Aufschreiben, mit Zetteln helfen will, wie Herr Geiser in Frischs *Holozän.* Weil Bichsel konsequent auch im Erzählablauf, in der Erzählzeit, das durcheinandergeratene Zeitgefühl seiner Figur nicht ordnet, wird eine Grenze der Verständlichkeit erreicht, an welcher sich der Leser einen Erzähler herbeiwünscht. Umgekehrt in der *Grammatik einer Abreise:* Hier verwünscht man den Erzähler, der schulmeisterlich, pedantisch vorführt, wie unter schulmeisterlicher Pedanterie die sprachliche Grammatik die Vorgänge des Lebens zerlegt. Mit der positiven Sturheit des Pädagogen, die Bichsel selbst eingestanden hat, demonstriert er in dieser Lektion Erkenntnisse, die kaum über das in den Frankfurter Vorlesungen theoretisch Formulierte hinausgehen. Er zeigt einmal mehr, *«dass das Erzählen das wesentliche Merkmal einer Geschichte ist und nicht ihr Inhalt».* So wichtig diese Erkenntnis auch ist, es sollte ihr doch nicht das Erzählen selbst dadurch zum Opfer fallen, dass sich der Erzähler ständig selbstreflektiv ins Wort fällt. Das Freundschaftsspiel zwischen dem Leser und der Geschichte kann sich nicht entwickeln, wenn der Erzähler zu oft als Schiedsrichter dazwischenpfeift, um die Regeln in Erinnerung zu rufen. Auch die *Grammatik einer Abreise* beweist dies an ihrem überraschenden Schluss, der die Phantasie des Lesers in Fahrt setzt und die «Grammatik» zurücklässt.

Die Erkenntnis von der Doppelstöckigkeit des Erzählens – *«Eine Geschichte ist immer auch eine Geschichte über eine Geschichte»* – halten Bichsels Erzählungen nicht nur mit der Gegenwart eines Erzählers präsent. Im Schlüsseltext *Eine Erklärung an den Lehrling von Prey* wird sie selbst zum Gegenstand einer Geschichte, einer Meta-Geschichte also. Die Hauptperson Ingol Habertruber verkörpert das Prinzip mündlicher Erzählung, er ist das Gegenstück zum Erzähler-Ich, das für die schriftliche Fixierung des Erzählten zuständig ist. Denn: *«Wer vom Erzählen lebt, der*

hinterlässt keine Spuren.» Darum bleibt der mündliche Erzähler auf die Spur der Schrift angewiesen. Umgekehrt braucht das Erzähler-Ich die *«Halbwahrheit»* von Habertrubers Geschichten. Sie, die geteilte, muss man mitteilen, sie ist die Frage, der Gesprächsanlass, der Appell ans Vorstellungsvermögen. Wahrheit hingegen schreibt man auf, man sagt sie vielleicht auch, aber man kann sie nicht erzählen. Die Symbiose von erzählter Halbwahrheit und geschriebener Wahrheit, die der Text fast programmatisch formuliert, wäre jedoch ohne einen Dritten undenkbar: den rätselhaften *«Lehrling von Prey». «Er hatte gelernt, den Augenblick des Erzählens jedem Wissen und jeder Brauchbarkeit vorzuziehen.»* Er ist ein fleissiger Schüler in Habertrubers Erzähl-Schule, wo es nur Fragen, nicht Antworten zu lernen gibt, er sitzt da und lächelt. Dieses Lächeln teilt er mit Victor aus *Eisenbahnfahren,* es ist der stumme Ausdruck des Glücks, etwas erhalten zu haben: eine Sache, ein Wort, eine Geschichte. Dieses Lächeln überlebt Habertruber und seine Geschichten: *«Uns bleibt das Lächeln seines Lehrlings von Prey. Es wird dereinst auch nicht ersetzbar sein.»* Aus allem, was der Leser über den *«Lehrling»* erfährt, ergibt sich nur eine Lösung des Rätsels: im *«Lehrling»* ist der lernende Leser personifiziert. Und die *Erklärung* an diesen *«Lehrling»* ist Bichsels verschlüsselte Liebeserklärung an seinen Leser. Diesem bleibt sein eigenes Lächeln, das ihm aus Bichsels Text wie aus einem Spiegel entgegenblickt.

Bichels Erzählen endet mit dieser allegorischen Selbstthematisierung, aber es kulminiert nicht unbedingt in ihr. In *Warten in Baden-Baden,* der längsten und wohl schönsten der neuen Geschichten, scheint es erzählerisch überholt. Die Geschichte dreht sich zwischen den Polen von Phantasie und sozialen Rollenzwängen. Was man sich «vorstellt» und wie man sich «vorstellt», diese Spannung kennzeichnet besonders den Erzähler, der hier eine Figur ist: Ein trauriger Schweizer Kellner in einem heruntergekommenen deutschen Provinzhotel, der immer gute Miene zum bösen Spiel machen muss; eine Randfigur, der kein weiterer Erzähler mehr aufhilft. Das Lächeln des Kellners bleibt Maske, mit seiner Geschichte bleibt er allein. Weil er sie keinem erzählen kann, muss er sie aufschreiben. Im Schreiben schraubt er sich immer stärker in seine Vorstellungswelt hinein. Die Möglichkeitsform des *«so stell ich mir vor»* geht an entscheidender Stelle unvermerkt in die Wirklichkeitsform über. Der Tod existiert auch hier zunächst als Satz: *«Vielleicht bringe ich mich doch um.»* Diesem Satz nachzuleben, erfindet sich der Kellner einen provokativen, selbstmörderischen Fenstersturz, der zuerst erzählt und dann auch erlebt wird. Erzählt Bichsel in den anderen Geschichten auf das Leben hin, so erzählt sich sein Kellner hier zum Leben hinaus. Die versteckte Gefährdung und Trauer von Bichsels Erzählen darf hier sichtbar werden, weil sich der Ich-Erzähler als Nachlassverwalter des Textes seines eigenen Überlebens versichert hat. Dieser erzählt weiter, und nur der Schweizer Kellner von Bergen-Enkheim ist erzählend verstummt. Während sich der Erzähler in den anderen Geschichten ständig einmischt, hält er sich hier, wie zu seinem

eigenen Schutz, aus der Geschichte heraus.

Dies ist nicht unbedingt zum Nachteil ihrer kritischen, ja belehrenden Dimension. Bichsel ist auch da Moralist, wo er erzählen lässt. So ist im Verhalten des Schweizer Kellners Bichsels Kritik am Patriotismus, wie er sie auch in den *Schulmeistereien* erneut vorträgt, um eine wichtige Nuance differenziert: Der Kellner braucht eine nationale Identität, weil ihm eine soziale fehlt. Das Auftauchen eines zweiten Schweizers stellt nun auch diese in Frage. Dabei verzichtet Bichsel darauf, diesen Gegenspieler – wie etwa den Vertreter aus *Eisenbahnfahren* – zum Klischee zu reduzieren. Charles Bönzchen, der das Widerlich-Grosssprecherische verkleinert im Namen mitführt, lebt wie sein Landsmann in einer Vorstellungswelt, mit der er seine Hohlheit, wenn auch dürftig, möbliert: exotische Pflanzen, Kurhausstimmung – *«Baden-Baden»* steht dafür als fast tautologische Chiffre, mit dem Leerzeichen des melancholischen *«Wartens»* als Bindestrich in der Mitte. Bönzchen ist, zumindest im Suff, ein Erzähler oder möchte es sein, und es ist wohl kein Zufall, wenn er mit Bichsel die Kindheitserinnerung an das erste Kleid der Lehrerin teilt. In den *Schulmeistereien* sagt Bichsel nur, wie sehr seine Erinnerung an die Schule am Rockzipfel der Lehrerin hängt: *«Ich könnte ihr Kleid heute noch beschreiben.»* Bönzchen hingegen weiss: es war *«schwarz-weiss gestreift»*.

Dies ist ein Muster von jener Textur, nach der Bichsels Erzählen gewoben ist: Seine Freundlichkeit erweist sich darin, dass er auch der abschreckendsten Figur noch eine anziehende Geschichte leiht. Eine symmetrische Sympathie verbindet den Erzähler mit seinen Figuren und seinen Lesern, nur dass mit jenen am Ende der Geschichte verschwindet, was diesen bleibt: Trauer, Nachdenklichkeit, Vergnügen, Lächeln. Als Lehrer lässt Bichsel die eigenen Sätze stehen, als Erzähler die fremden Geschichten gelten, über das Pausenzeichen hinaus.

Peter Utz

[1] Vgl. dazu: Hans Bänziger: Peter Bichsel. Weg und Werk. Benteli, Bern 1984. Ferner die Aufsatzsammlung: Peter Bichsel: Auskunft für Leser, hrsg. von Herbert Hoven. Slg. Luchterhand 494, Darmstadt und Neuwied 1984. – [2] Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1985. – [3] Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1985. – [4] «Die Jahreszeiten» ist greifbar in der Slg. Luchterhand 200. Einzelne Kritiken dazu sind wieder abgedruckt in der Sammlung von H. Hoven (Anm. 1). – [5] «Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen.» Slg. Luchterhand 438, Darmstadt und Neuwied 1982.

Das Leben als Spiel

Zu Erika Burkarts Roman «Die Spiele der Erkenntnis»

Kindheit und Märchen spielen seit je eine wichtige Rolle in Erika Burkarts Werk. *Frieda Vogt-Baumann* hat die Bezüge in ihrer Dissertation *«Von der Landschaft zur Sprache»* herausgearbeitet. Es ist der Sinn für das

Wunderbare und die Aufmerksamkeit im kleinen, die das Kind vor allen anderen Wesen auszeichnen und zum Vorbild des Künstlers prädestinieren. Von C. G. Jung stammt der Hinweis, dass die Welt des Kleinen auch die Welt der Seele sei. Im neuen Roman heisst es, die Zaubersprüche der Märchen liessen auch den Erwachsenen nicht im Stich, sie sprängen ein, wenn die Kommunikation unterbrochen sei zwischen Ding und Laut. Archaische Bilder und Figuren entsprechen der Traumwelt des Kindes, Glück und Schrecken sind oft nicht voneinander zu trennen.

Im Roman *«Der Weg zu den Schafen»* bekennt das Ich seine grosse Liebe zu den Kindern. Spielende Kinder liessen uns vergessen, wie vieles vielleicht für immer verspielt sei. *«Wer spielt, glaubt an die Schöpfung.»* Ein Stuhl genügt, um die Weltmeere zu befahren. Auf seiner Sandburg steht der König von Orplid. Die Fähigkeit, die Welt staunend und in ihrem ursprünglichen Glanz zu sehen, verbindet die Dichterin mit dem phantasiebegabten Kind. Erst recht im Ausnahmezustand der Liebe werden diese Eigenschaften potenziert. Der Roman *«Die Spiele der Erkenntnis»* ist eine Liebesgeschichte, er schildert das «Verhältnis» einer erwachsenen Frau, sie ist 34, zu einem siebenjährigen Knaben. Dem Roman von Lilith und Laurin lässt Erika Burkart das Buch von Laura und Manuel folgen.

Wird dort die Roland-Episode verarbeitet, wie wir sie autobiographisch aus dem *«Weg zu den Schafen»* kennen, folgt ihr unmittelbar das Jahr mit Manuel, das Erika Burkart im Seegfrörni-Winter 1962 beginnen lässt. Ja, in der *«Moräne»* ist sogar die Vorankündigung zu finden: *«Unser Zusammensein»* – Frau und kleiner Knabe – *«kam mir vor wie das Schattenspiel der Liebe, über die ich mich in diesen Berichten zu äussern versuche.»* Der Zeitsprung bedeutet, die Mutter lebt noch, sie flickt unermüdlich die Wäsche des Pflege- und Altersheims, heisst ferner, dass der mysteriöse Vater, der Reiherjäger vom Gran Chaco, im Parterre in der Jägerstube dem verlorenen Urwaldparadies nachhängt und den ewigen Jagdgründen entgegendämmert. Der Kunstgriff mag uns vergegenwärtigen, dass Erika Burkart eine schwere Kindheit hatte, ständig bedroht von einem alkoholisierten Familienvorstand, der die *«Bude»*, die überschuldete Speisewirtschaft zum Kapf, an den Erstbesten verkaufen wollte. So ist es zu verstehen, wenn die Autorin schreibt, diese Spiele seien der *«schwermütige Versuch»*, eine *«verdunkelte Jugend»* durch eine zweite, spätere zu verdrängen.

Das Buch beginnt mit Annäherungen, Einkreisungen, mit einer verkürzten *«Vogelschau»* auf diese Zeit. Sie zeigt ein Kind, das für weltfremd gilt, das den Kaninchen nachtrauert, die eines Nachts einer Razzia zum Opfer fallen. Zwischen der allgegenwärtigen Mutter, dem rettenden Engel, und einem tobsüchtigen Vater hält es sich in seinen Nischen versteckt, obwohl es gerade dieses Spiel hasst, vorausahnend, dass seine Regeln diejenigen der Welt seien. In der Natur findet das Kind so lange Geborgenheit, bis es die eigenen Zerstörungskräfte entdeckt, als es einen Schmetterling in der Hand zerdrückt. Nach und nach erobert es den sanften Westhang der Moräne, den Schafhügel, den Reiter-

wald und jene ursprüngliche Moorlandschaft mit der schnurgeraden Pappelallee, dem Abend- und Heimweg, die später im Werk zur idiogrammhaften Urlandschaft wird. Diese zum Teil versunkenen Orte erregen das Gemüt ebensosehr wie bildstarke Träume.

Später wird ein anderes Spiel bedeutsam, Nunatak, das Spiel mit der vierten Dimension. Ein Nunatak ist ein Felsrücken, der zu Zeiten der Vergletscherung über das Eismeer hinausragt. Eine steinzeitliche Rapunzel – immer wieder diese Querverweise auf Märchen – kann Laura durch die Zeit sehen, sie sieht den See, aus dem der Wald hervorgegangen ist. Lust und Mühsal des Zeitenspiels bestehen darin, aus dem persönlichen Bewusstsein wegzutauchen, die unteren Schichten hervorzuholen bis in die Würmeiszeit. Das ist eine Art Notwehr gegen die gewaltsamen Eingriffe in die Natur. Der Birkenhain im Bünzer Moos, plötzlich klafft da eine Baugrube. Veränderungen dieser Art wirken auf Laura wie Schläge in die Magengrube.

Hier wird das blosse Beschreiben von Landschaft als politische Arbeit definiert. Die ernst zu nehmenden Autoren ihrer Zeit begriffen sich als *«Schwarzseher im politischen Geheimdienst gegen die Ausbeuter und Vergifter der Erde»*. In einem Beschwerdebrief an eine der vielen tauben Instanzen heisst es, mit der Landschaft arbeite der Künstler, das Bild, das er sich mache, sei vierdimensional. Erika Burkart zitiert Ernst Jüngers Wort von der *«Stiftung geistiger Heimat»*, wo sie fehle, breite sich furchtbare Öde aus. Berger, die hermeshafte Begleitfigur im Roman, wird zum Träger der Zivilisationskritik. Wir hätten uns an Zauberlehrlinge ausgeliefert und produzierten Dinge, die längst nicht mehr in unserer Gewalt lägen.

Es entspricht der strengen topographischen Symbolik dieses Buches, dass im Hause Bührer inmitten der schönen Birken, in Birkheim – die Landschaftswunde – Manuel aufwächst, das später geliebte Kind. Der *«Gemütswert»* der Felderstille und Schneestille bedeutet dem Möbelfabrikanten Bührer nicht viel. Der Fernsehapparat bildet das Zentrum des Wohnraums. Immanuel, der Erwählte, wird mit teuren Teppichen und Stühlen wie der *«Weisse Louis»* gross, die man nicht berühren darf. Nur die Werte der Eltern werden ihm vermittelt, mit drei fährt er bereits ein Tretauto. Ein verwöhntes Kind in der Wohlstandseinöde, nervlich strapaziert vom Umgang mit einäugigen Erwachsenen, nachts vom pavor nocturnus heimgesucht. Die Mutter ist keine Geschichtenerzählerin, erstens verliert sie immer gleich den Faden, und zweitens ist das Leben kein Märchen. Einen Wiesenstrauss quittiert sie mit dem Ausruf: *«pfui, Bettseicher»*. Über *«die Verjüngung der Schöpfung im Spiel der Kinder»* hat sich der erwerbstüchtige Bührer noch nie Gedanken gemacht. Doch keiner kommt um Orplid herum, die Seele revoltiert, wenn ihr die Zeit keine Bilder mitgibt, wovon sie leben könnte.

So steht denn die Begegnung mit Manuel unter der Kapitelüberschrift *«Mythen»*. Es gibt nichts Schöneres, als mit einem Kind, das alles zum ersten Mal sieht, die vertraute Umgebung noch einmal zu erforschen. *«Kinder haben ein drittes Auge und den sechsten Sinn.»* Saint-Exupéry,

auf dessen *«Kleinen Prinzen»* mehrmals verwiesen wird, sagt: *«Mais les yeux sont aveugles. Il faut chercher avec le cœur.»* Das Märchen vom Rumpelstilzchen wird mit ein paar behelfsmässigen Requisiten in Szene gesetzt, obwohl sich Laura immer geweigert hat, an Theaterspielen teilzunehmen, es war schon schwer genug, sie selbst zu werden. Hier hat die Umsetzung den Sinn, eine Brücke zu schlagen zwischen den zwei Welten. Die Figuren und ihre Sätze werden zum Code für die gegenseitige Verständigung. Kinderfragen sind oft schwer oder gar nicht zu beantworten, und Laura empfindet es als Schande, *«in Dingen Bescheid zu wissen, die man vor Kindern verschweigen muss»*.

Nach einer Besichtigung des modrigen Kellers zeigt Laura dem Kind durch ein Gitterfenster den dösenden Vater in der Jägerstube. Ihm gegenüber sperrt ein präparierter Alligator den Rachen auf. Er stützt seine Rechte auf den Krückstock, der im Märchen als Spinnrad dient, *«ein Schlafender, der wandelte»*. Wie ein Cerberus bewacht er die zwei Unterweltsstiegen. In diesem Zusammenhang heisst es: *«In diesem Haus kann einer das Fürchten lernen, zumindest dort, wo es anfängt und aufhört.»* Nach achtzehn Jahren Urwald fand sich Walter Burkart nicht mehr ins bürgerliche Leben zurück. Diese Geschichte, das realisiert auch Manuel, ist kein Märchen. Deshalb will Laura auch nicht das Reh spielen, das gejagt und getötet wird: *«Lass aus dem Spiel, wovor dir graute, wenn es Wirklichkeit würde.»* Kinder und Dichter sind Zauberern verwandt, doch Magie im Umgang mit dem Wort fürchtet Laura, Worte können ein Unglück heraufbeschwören als Vorboten.

Bereits in diesem Kapitel ist die Peripetie angelegt, die Wendung zum Tragischen. Manuels Eltern, so denkt Laura, wären entsetzt, wenn sie sähen, wie ihr Kind sich verhält, ein Sprössling, der aus der Art schlägt. Sie spürten, dass sie bald ihre Macht über ihn verlieren würden. *«Wie wenig sie ihren Kindern zumuten, die Alten, die Vertuscher, Verdreher, die Schönredner.»* Einerseits genügt eine Vogelleiche, um einem Kind den Glauben an Gottes Güte zu nehmen, anderseits würde es die Engel erfinden, wenn sie die Erwachsenen verschwiegen. In der *«Moräne»* ist von den entzückenden Irrtümern der Kinder die Rede, die *«noch alles und noch nichts wissen»*.

Laura ist glücklich und verzaubert, die Liebe wärmt sie. Wie durch einen Traum erhält sie vom Kind Kunde über sich selbst. Im Seegfrörni-Winter vergleicht sie sich mit dem Eisgänger in Gottfried Kellers Gedicht *«Winternacht»*: Sie sucht die Nixe, die an der gefrorenen Decke entlangtastet. Die Signaturen der Natur liest sie wie ein Kind, bei dem das Zeichen und das gemeinte Ding noch eins sind. Aber sie verweist Manuel dauernd auf Werte, welche die Bührersche Existenz in Frage stellen. Das alte Haus mit seinen Rissen und Flecken, seinen wechselnden Baumausblicken lädt zu Entdeckungsreisen ein, es gefällt dem Jungen besser als die genormte Architektur des Elternhauses.

Zwei entscheidende Szenen sind das Dornröschen- und das Indianerspiel. Warum immer wieder Märchen? In der Gedankensammlung *«Bei-Spiele»* (im Band *«Rufweite»*) sagt Erika Burkart, das Märchen sei die Summe

mannigfacher, immer wieder geprüfter Wahrheiten. *«In auskristallisierte Schichten von Wirklichkeiten eingelagert die Leitfossilien der zu Zeichen abstrahierten Bilder»* wie Glasberg, Hexenwald, Zauberbrunnen. Das Märchen ist ein Nunatak. Auch das Spiel mit den Seifenblasenkugeln wird zu einer *«mise en abyme»*, wie die Franzosen sagen. Das Gedicht *«Als ich ein Kind war»* redet von der *«Rundstube Welt»*, in der *«Moräne»* ist die winterliche Geborgenheit der Stiefgeschwister in der weissen Kugel ein zentrales Symbol. Hier spiegeln sich immer neue Gartenwinkel in den irisierenden Seifenblasen, und so zart wie die schillernden Gebilde ist die Beziehung zwischen den beiden.

Das im Süden von einer Jungfernrebe überwachsene Hügelhaus gleicht dem Dornröschenschloss, dieses Motiv wird schon beim Spielwarenladenbesuch angetippt. In der Dachkammer, wo früher die geheimnisumwitterten Serviertöchter logierten, liegt Laura im hundertjährigen Schlaf. Der Prinz, der nicht den Mut hatte, sie mit einer Nähnadel zu stechen, kann sich auch nicht zum Erlösungskuss durchringen. Die *«Scheintote»* blinzelt nach dem befangenen Knaben und lacht dann: *«Manuel! es ist nur ein Spiel.»* Das Kind aber glaubte, sie sei wirklich gestorben. Genau da, wo die Erotik ins Spiel kommt, schreckt es instinktiv zurück, es ist überfordert. Der zwanzigjährige Vetter Frank, eine reifere Ausbildung des Knaben, verliebt sich in Laura und ist eifersüchtig auf Manuel. Es gibt für die beiden kein Paradies. Wo die Geister der Liebe geweckt werden, stellt sich auch der Hass ein.

Das Indianerzelt wird auf dem sogenannten Elfenhoger über dem Brunnenhaus aufgeschlagen. Elfen, sagt Erika Burkart einmal, seien Energien der Seele. Sie weiss nicht recht, ist sie des Grossen Adlers Mutter, Squaw oder Schwester. Sie erklärt ihm den Gebrauch der Friedenspfeife, und sie lesen zusammen das Manifest von Chief Seattle auf den Brief des amerikanischen Präsidenten von 1855: *«Fahret fort, Euer Bett zu verseuchen, und eines Nachts werdet ihr im eigenen Abfall ersticken.» «... unsere Art ist anders als die Eure.»* Dieser Satz wird sich gegen Laura wenden, denn eines Tages wird das Zelt heimlich abgebrochen, die Eltern verbieten Manuel den Umgang mit seiner Freundin. Sie hat diesen Schock in einem Traum vorwegerlebt, wo sie nackt an einen Pfahl gebunden steht und auf die Befreiung durch das Kind wartet. Wie immer bei Erika Burkart sind Träume Orakel oder Tiefblicke in die Seele.

Auf einem langen Novemberspaziergang mit Berger werden die Konsequenzen bedacht. *«Denn gleich wie die Liebe dich krönt, so wird sie dich kreuzigen»* lautet ein Vers von Khalil Gibran. Lauras Existenzmuster, von dem sie frei werden möchte: die Menschen, für die sie lebt, kehren sich jäh ab von ihr im Moment, da sie ihr Ich zu verlieren fürchten. Offenbar ist sie in ihrem Leben nicht den richtigen Menschen begegnet. Sie verlassen sie just dann, wenn ihr keine andere Trennung als die durch den Tod vorstellbar ist. Zu welcher Erkenntnis führten die Spiele mit dem Kind? Berger sagt: *«Fast jede grosse Liebe ist ein Raub, Liebende sind Räuber, Bürgermörder, Tabubrecher.»* Die Liebenden sind die grossen Erneuerer, küh-

nen Entdecker, sie stehen *«auf der anderen Seite»*. Liebe sei immer ein Politikum. Also betrifft Laura ein doppeltes Aussenseitertum, sowohl in ihrer aussergewöhnlichen Zuneigung zu einem Kind als auch als Dichterin steht sie abseits. Die vernünftigen Eltern Manuels haben diese Gefahr gewittert. Sie bilden wie Ost und West eine *«Republik der Angst»*, die keinen Platz hat für Liebende und ihre Geschichten. Berger rät Laura, die Erlebnisse aufzuschreiben als *«Revolutionär in eigener Sache»*. Später vielleicht, nach Jahren der Distanz, aber dies würde keine Selbsttherapie sein, eher nach Octavio Paz *«ein Zwiegespräch mit der Abwesenheit»*. Es dauerte über zwei Jahrzehnte, bis Erika Burkart diesen Stoff formen konnte.

Hermann Burger

[1] Erika Burkart, Die Spiele der Erkenntnis, Roman. Artemis Verlag, Zürich 1985.

Bruno erinnert sich

Zu Siegfried Lenz: «Exerzierplatz»

«Sie haben ihn entmündigt.» Mit dieser Feststellung beginnt der Roman *«Exerzierplatz»* von Siegfried Lenz – doch im weiteren Erzählen der Hauptperson, des Ich-Erzählers Bruno, ergibt sich, dass die Entmündigung des «Chefs», der Gestalt, um die sich das Erzählen Brunos dreht, erst bevorsteht – und letzten Endes bleibt es offen, ob es überhaupt noch dazu kommt [1].

Schon nach wenigen Sätzen dämmert es dem Leser, dass Bruno in leichtem bis mittlerem Masse geistig behindert ist, und man fragt sich besorgt, wie der Autor diese Perspektive sprachlich glaubwürdig durch ein Buch von 460 Seiten durchhalten will.

Doch es gelingt Lenz, die Behinderung, verursacht durch den Hufschlag eines Pferdes an Brunos Kopf auf der Flucht vor den Russen in den letzten Kriegstagen, glaubhaft zu machen durch die Reaktionen der Umwelt auf Brunos Anderssein, die Überlegungen, die er daran knüpft und durch gewisse Wiederholungen, die das Im-Kreis-Gehen seiner Gedanken anzeigen.

Der «Chef» hat Bruno, den er vor dem Ertrinken gerettet hat, mit seiner Familie in den Westen gebracht, wo er im Holsteinischen, nicht weit von Schleswig, nach anfänglichem Barackenleben der Flüchtlinge, einen jetzt unbenutzten Exerzierplatz pachtet, um darauf wie zu Hause bei Rominten eine riesige Baumschule zu gründen. Bruno, der damals Halbwüchsige, ist von Anfang an dabei, beim Roden und Befreien des Landes von Steinen und militärischen Fundstücken (die der Knabe zum Teil sorgsam als Kostbarkeiten vergräbt). Das macht er wohl auch, ohne sich an die Stellen zu erinnern, mit Dingen, die ihm von der Familie des Chefs geschenkt werden, und die auf unerklärliche Weise verschwinden. Er pflegt

deshalb sein Zimmer im alten Geräteschuppen sorgsam mit zwei Schlössern zu sichern und öffnet nur, wenn siebenmal geklopft wird, das ist das Zeichen, dass es Magda ist, das Hausmädchen, das dem ewig Hungrigen abends Essensreste herüberbringt und in letzter Zeit manchmal einige Stunden bei ihm bleibt, eine zarte Liebe, die durch den Magen geht, und von Magda, die Bruno von den neuesten Entwicklungen in der «Festung» berichtet, dem Haus der Familie Zeller, nicht ganz ohne Berechnung gelenkt wird.

Grund genug zu Misstrauen hat Bruno, denn in der Schule, deren Abschlussklasse er noch besuchen musste, wurde ihm übel mitgespielt von den Kameraden, wodurch sein Verhältnis zur Lehrerin, die ihn immer «unser Bruno» nennt und die er liebt, schwer gestört wurde.

Die Erzählungen aus der Rückschau auf die Schulepisoden und die Anfänge der Arbeit in der Baumschule sind mit unmerklichen Übergängen in den Gedankenstrom Brunos, der die Gegenwart begleitet, eingefügt. Häufig lösen gegenwärtige Lieblosigkeiten die Erinnerung an früher erlittenes Unrecht aus – doch allmählich zeigt sich, dass der tumbe Tor Bruno ein genauer Beobachter der Natur und der Beziehungen zwischen Menschen ist und mit der Zeit auch für sich selbst besser zu sorgen und sich zu wehren lernt. Er weiss, dass er alles dem Chef verdankt, der ihm Beweise seines Vertrauens gibt und ihn einmal «seinen einzigen Freund» genannt hat. Denn die eigenen Söhne enttäuschen den schliesslich zu Erfolg und Anerkennung gekommenen, ehemals im Dorf verachteten Ostflüchtling. Daraus ergibt sich der Konflikt: die Familie will den Chef entmündigen, weil er eine Schenkungsurkunde hinterlegt hat, mit der er Bruno nach seinem Tod einen Drittel des Landes vermacht.

Wenn es um die eigenen Interessen geht, halten auch die Theorien, die der Sohn Max vertritt, der sich früher immer für Bruno als einen «Enterbten» eingesetzt hat, nicht mehr stand. Max ist genau so wie sein Bruder Joachim, der den Herrensohn spielt, und die Schwester Ina von der Notwendigkeit der Entmündigung überzeugt, um die Gefährdung des Familienbesitzes rückgängig zu machen.

Die Umwandlung der «Soldatenerde» in die Grossgärtnerei ist auch ein Symbol für die Entwicklung des hilflosen Buben Bruno zum Mann, der sich in seiner Arbeit sicher fühlt. Zugleich gibt der Roman ein Beispiel für die Ein-Wurzelung der aus Ostpreussen Geflüchteten in der niederdeutschen Erde und damit eine Widerlegung der Revanchismus-Vorwürfe, ferner eine Absage an den theoretischen Marxismus. Man erkennt, dass Max, der ein Buch über das Eigentum geschrieben hat (er hat Bruno ein Exemplar gewidmet, «dem geduldigen Zuhörer Bruno»), inzwischen Hochschullehrer, ein gealterter 68er ist, wenn er sagt, dass auch die Ideale älter geworden seien. Von seiner Idee, man solle nicht mehr besitzen, als man auf seinen Daumennagel schreiben könne, bleibt nicht mehr viel übrig; es ist eben ein Unterschied, ob man über Eigentum theoretisiert oder sich von eigenem Besitz trennen soll!

Wer sich freiwillig von seinem Besitz trennt (er verschenkt auch an andere treue Angestellte «Andenken») wie der Chef, gerät in Verdacht, nicht

mehr zurechnungsfähig zu sein, und wer ohnehin als «Schwachkopp» angesehen wird wie Bruno, von dem erwartet man, dass er auf das verzichtet, was ihm zugesprochen wurde.

Keiner sieht so klar wie der Chef, dass seine eigene Familie zu den «Zerstreuern» gehört, die auf die «Gründer und Sammler» folgen, und dass bei Bruno, der von ihm alles gelernt hat, was man auf diesem Gebiet lernen kann, das Land am besten aufgehoben wäre.

Siegfried Lenz gelingt das grosse Kunststück, in den sieben Tagen, die vom Beginn bis zum Ende des Buches vergehen, dem Gedankenstrom Brunos folgend, die Entwicklung der Gärtnerei von den Anfängen zum Grossbetrieb, das allmähliche Auseinanderdriften der zuerst so eng verbundenen Familie und die Entwicklung des Erzählers Bruno vom verletzten und verletzbaren Waisenkind zu einem in seinen Grenzen doch lebenstüchtigen Mann zu schildern. Aus den erzählten Kindheits- und Jugenderlebnissen Brunos wird deutlich, dass die Manifestationen des durch die Kopfverletzung verursachten psychoorganischen Syndroms zuerst weit heftiger waren. Seine anfänglich grosse Anfälligkeit für Unfälle – man ahnt epileptische Anfälle oder Absenzen – verliert sich allmählich, was bleibt, sind Anfälle von Druck und Dröhnen im Kopf, die Bruno paradoxerweise durch Anschlagen des Kopfes an Wände oder das Fensterbrett seines Zimmers bekämpft. Dabei handelt es sich offensichtlich um psychomotorische Anfälle. Die ganze Symptomatik hat Lenz genauestens studiert.

Mit grosser Feinfühligkeit ist das Verhältnis des Chefs zu Bruno gezeichnet. Er, der jedem Pflanzenkeimling seine Entwicklungsfähigkeit ansieht, der mit den Pflanzen redet und herausfindet, wenn sie Angst haben, fühlt auch bei dem von der Umgebung bestenfalls bemitleideten Bruno die Möglichkeiten der Entfaltung, und durch seine Zuwendung und das Vertrauen, das er in den ihm treu ergebenen Buben setzt, bringt er die in dem Behinderten schlummernden Fähigkeiten zum Blühen.

Auch eine Entwicklung ins Negative wäre denkbar: dass sich ein tiefsitzender Groll gegen die Gesellschaft in dem Benachteiligten festfrässe, die zu gewalttätigen Entladungen führen könnte. Das ist in gewissen Erinnerungen Brunos, in der Episode mit seinem bösartigen Altersgenossen Walendy, sichtbar, wird auch später in wilden Phantasien Brunos angedeutet, so dass man über einen gewaltsamen Schluss nicht erstaunt wäre.

Das Ende des Romans lässt vieles offen, nur eins ist sicher: der erste wirklich selbständige Entschluss Brunos ist eine Handlung entsagender Liebe und damit ein Zeichen menschlicher Grösse und Reife.

Siegfried Lenz hat ein tief humanes Buch geschrieben, und zugleich ist ihm ein dicht gewobenes literarisches Kunstwerk gelungen, dem man viele nachdenkliche Leser wünschen möchte.

Ilva Oehler

[1] Siegfried Lenz, Exerzierplatz, Roman. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1985.