Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 66 (1986)
Heft: 9

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

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

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

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

Download PDF: 14.02.2026

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

Elsbeth Pulver

Von Schonung nicht die Rede

Über die Schriftstellerin Hanna Johansen

I

«Ich werde geschont», schrieb Marie Luise Kaschnitz in ihren späten Aufzeichnungen, «wahrscheinlich weil ich alt bin, sogar, wie es zu meinem Ärger gelegentlich heisst, eine grand old lady der Literatur. In den Interviews stellt man mir keine Fragen, die meine politischen Ansichten betreffen. Niemand will wissen, ob ich es mit den Roten Zellen halte oder mit dem Papst, der den Zölibat gegen den Willen so vieler Bischöfe verteidigt. Die Frage, ob ich ein auf der Flucht befindliches Mitglied der Baader-Meinhof-Gruppe in meiner Wohnung versteckt hätte, ist mir nie gestellt worden. Stattdessen soll ich von Rom erzählen und davon, wie es kommt, dass ich, aus der Tradition hervorgegangen und sie niemals verleugnend, die heutigen jungen Menschen noch immer erreiche. Es versteht sich, dass solche Interviews langweilig ausfallen und dass ich nachgerade selbst den Wunsch habe, Farbe zu bekennen. Denn ich habe doch allerhand zu sagen, und zwar gerade vom Standpunkt einer siebzigjährigen Bürgerin aus ...»

So hörenswert es ist, was die siebzigjährige Bürgerin zu sagen hat, es ist in unserem Zusammenhang weniger wichtig, als dass sie den Schonraum, den man ihr zugesteht, nicht will — stattdessen die unbequemen Fragen hört, die andere lieber nicht hören wollen.

Ob man Ulrike Meinhof verstecken würde, die Frage konnte seinerzeit gewiss als Gesellschaftsspiel unter Intellektuellen durchgespielt werden, sie ist, tiefer betrachtet, eine moralische wie politische Frage von exemplarischer Bedeutung, gleich vertrackt in allen Varianten — als eine der Fragen, auf die es die richtige, unzweideutige Antwort so wenig gibt wie den Rückzug ins Unverbindliche. Doch können Fragen wie diese auch eine ästhetische Bedeutung gewinnen. Ohne den entschiedenen Willen, immer wieder aus dem Schonbezirk auszubrechen, der hier den Namen Rom

trägt, aber auch ganz anders heissen könnte, wäre ein Werk wie das von Marie Luise Kaschnitz nicht denkbar, wäre vor allem die Offenheit, Intensität und Kühnheit des Spätwerks nicht möglich. Zu dieser Kühnheit gehört auch die Leichtigkeit, ja Beiläufigkeit, mit der sie ihre Unsicherheit erträgt und zugibt, Unsicherheit, die sich unausweichlich einstellt, wenn man die unbequemen Fragen hört. Es ist auffällig, wie häufig gerade in ihren späteren Aufzeichnungen umgangssprachliche Formeln der Unsicherheit auftauchen. «Ich weiss es nicht», heisst es da, oder: «Wer weiss, warum», «nichts weiss man». Gefragt, wie ihr verstorbener Mann, der Universitätsprofessor, auf die Studentenbewegung reagiert hätte, er wäre doch sicher auf der Seite der Professoren gestanden, schüttelt sie nachdenklich den Kopf und fügt bei: «Ich war aber wirklich nicht sicher, wie mein Mann sich verhalten hätte oder verhalten würde, nach einer dreiunddreissigjährigen Ehe wusste ich es nicht.»

«Ich weiss es nicht — die Ausrede eines Schülers, der die Lektion nicht gelernt hat, gesprochen mit der leichten, fast schwebenden Souveränität, wie sie zum Altersstil von Marie Luise Kaschnitz gehört.

II

Zwar weiss ich nicht, ob Hanna Johansen je ein Zuviel an Schonung angeboten wurde, und ich nehme an, dass sie, wie jeder Mensch, gelegentlich das Verlangen danach verspürt; aber sobald sie als Autorin die Feder zur Hand nimmt, ist von Schonung nicht mehr die Rede.

In ihrem ersten Roman *«Die stehende Uhr»* gibt es dafür eine bezeichnende Episode[1]. In einem Dorf finden sich Plakate ausgestellt, auf denen in auffallenden Plastiklettern geschrieben steht: «Wählt die Darstellung des Erträglichen.» Für die Ichfigur hat dieser Satz die Bedeutung eines Signals; er ist ein Warnzeichen, das sie sich selber setzt gegen den Sog, der sie erfasst hat. Doch umsonst, sie kann die Buchstaben auf dem Plakat erst entziffern, als der Zug, in dem sie sitzt, sie bereits aus dem Dorf hinausführt — dem Unerträglichen entgegen, das sie fürchtet und doch sucht und das sie das «Grauenvollste vom Grauenvollen» nennt. Als die Autorin mit fast vierzig Jahren ihren ersten Roman schrieb, wusste oder ahnte sie offensichtlich deutlich genug, worauf sie sich einliess und dass sie sich schreibend weit von üblichen Vorstellungen und Wahrnehmungen entfernen musste. Entsprechend ungewöhnlich ist die Struktur ihrer beiden ersten Romane: Sie hat ihre Figuren — es sind in beiden Romanen Frauen — schonungslos in einer ihnen völlig fremden Welt ausgesetzt.

Diese fremde Welt ist ein rätselhafter, immerfort nach Osten und gleichzeitig im Kreis herumfahrender Zug in *«Die stehende Uhr»* (1978) und ein

riesiger, labyrinthisch verwirrender Palast in *«Trocadero»* (1980)[2]. So ausgesetzt war Robinson nicht auf seiner Insel wie die beiden Frauen in ihrer alptraumhaft anmutenden Umgebung: er wusste immerhin, *wie* er auf die Insel kam und war seiner Erfahrungen und Kenntnisse sicher, sie dagegen erinnern sich nur stückweise an ihr früheres Leben und können kaum etwas davon verwenden. Es ist, als kämen sie als Erwachsene neu auf die Welt. Und insofern stellt das beängstigende Ausgesetztsein auch eine Chance dar, die Chance, die Welt neu zu sehen. Aber die Möglichkeit, welche die Autorin ihren Protagonistinnen gibt, ist auch ihre eigene: sie selbst verfügt über die Fähigkeit, die Welt immer wieder zu sehen, als sähe sie sie zum erstenmal. Zu sagen, sie habe eine Art Kinderblick bewahrt, wäre zu harmlos. Den Kinderblick bewahrt man sich nicht einfach, man gewinnt ihn zurück, was keine nur glückliche, keine schmerzlose Erfahrung sein dürfte. Und ich halte es für keinen Zufall, dass Hanna Johansen zuerst zweimal ein Buch aus der Perspektive erwachsener Frauen schrieb und sich so die Möglichkeit erarbeitete, im dritten Buch eine völlig unkindliche Welt mit den Augen eines Kindes, eben der *«Analphabetin»* (1982), zu sehen[3].

Wenn man aus tiefstem Schlaf aufwacht, kann es geschehen, dass man für Augenblicke nicht weiss, wo man sich befindet, in welcher Stadt, welchem Hotel, und noch das eigene Zimmer, ja sogar die eigene Person sind einem fremd. Jetzt hätte man sie, sekundenlang, die Möglichkeit des ersten Blicks, ehe, fast allzu rasch, die Erinnerung zurückkehrt; jetzt *hat* man die Gelegenheit, den unverstellten Blick zu verstehen, den Hanna Johansen auf die Dinge richtet. Folgendermassen sieht die Ichfigur in der *«Stehenden Uhr»,* als ob sie eben erwachte, die Landschaft durch das Fenster des fahrenden Zugs: «Immer auf mich los und dann wie vom Erdboden verschluckt.» Es ist begreiflich, dass dieser «rasende» Anblick einer auf die Betrachterin einstürzenden und dann «wie nie gewesen» verschwundenen Landschaft Angst hervorruft; ist es doch, als ob ein permanenter Weltuntergang sich vor den Augen abspielte. Aber der unverstellte, sozusagen erste Blick erzeugt nicht nur Angst. Sogar in der bedrohlichen Atmosphäre des ersten Buches behält die Ichfigur einen klaren Kopf und sagt sich selbst, die scheinbare Aggressivität der Landschaft sei nicht so zu verstehen, «dass sie es auf mich abgesehen hätten, sicher nicht.» Und sie fügt bei: «Das ist einfach, wie es nun mal ist.»

Eine Bemerkung wie diese dient vor allem der Selbstberuhigung, ist Teil des Selbstgesprächs einer Figur und nicht als ein Credo der Autorin zu nehmen. Und doch; es ist darin eine Sachlichkeit feststellbar, die sich bei Hanna Johansen immer wieder zeigt, zwar nicht in ihrem Umgang mit der Welt, sondern in ihrem Umgang mit ihren Wahrnehmungen. Sie lässt sie bestehen; und wenn sie Widersprüchliches zutage fördern, lässt sie sie

nebeneinander bestehen. Und da ist, in der Mitte des Wirbels, den Angst und Unsicherheit bilden, Ruhe fühlbar, besonders deutlich in den Erzählungen *«Über den Wunsch sich wohlzufühlen»*[4]. Das zeigt schon der Titel; er könnte ebensogut über einem Traktat stehen: der Wunsch, sich wohlzufühlen, soll offenbar von aussen, in seiner Widersprüchlichkeit, ja Zwiespältigkeit betrachtet werden, was nicht heisst, die Autorin kenne ihn selber nicht oder anerkenne ihn nicht als einen allgemeinmenschlichen. Was ich hier die Sachlichkeit Hanna Johansens nenne, lässt sich am besten umschreiben und begreifen aus poetologischen Überlegungen Ilse Aichingers, die einmal das «Nur-Zusehen» (das identisch sei mit dem Nur-Zuhören) die genaueste von allen Arten des Beobachtens genannte hat, bei der einer «aufs äusserste beteiligt wie aufs äusserste unbeteiligt» sei, und, in Zuspitzung des Paradoxons, «im Spiel sich selbst aus dem Spiel lasse».

III

Der erste Roman Hanna Johansen, *(«Die stehende Uhr»)* ist, äusserlich gesehen, die Geschichte einer Reise. Gerade das triviale literarische Muster, das eine Situation voraussetzt, die jeder kennt, macht erfahrbar, dass plötzlich alles, auch das Selbstverständliche, anders, unsicher, bedrohlich wird. So unheimlich, weil neu und befremdlich, wie das eine Reise nicht nur durch den Kopf, sondern auch durch die Tiefen des Unbewussten ist. Die Sprache bekundet diese Unsicherheit fast von Satz zu Satz. Der Fahrtwind des Zuges, der der Ichfigur immer wieder voll ins Gesicht schlägt, gerät auch in die Sätze; Fragen übernehmen, wie in kaum einem anderen Buch, das Diktat und zwar vor allem jene, die die Ichfigur sich selber stellt. Auf eine fast rabulistische Art nimmt sie jede Feststellung, die sie macht, im nächsten Satz zurück oder zweifelt sie an. Sie begleitet ihr eigenes Handeln mit Fragen, die das Handeln eigentlich unmöglich machen. Sie fragt sich, ob sie einen Hut wolle oder nicht, ob sie in den Blick ihres Gegenübers eingeschlossen sein möchte, ob sie geschlafen habe, ob es in Ordnung sei, ihre Mitreisenden anzureden. In besonders raffinierten Konstruktionen mündet der Kreis der Fragen wieder in sich selbst, so dass, was zu Beginn Feststellung war, am Schluss in Zweifeln aufgelöst ist. Ein Beispiel: «Ich habe zwar gesagt, dass ich es wissen möchte, aber möchte ich sie auch fragen? Und wenn nicht, warum nicht? Möchte ich es womöglich gar nicht wissen?» In solchen Frageketten wird der Inhalt unwichtig. Übrig bleibt der Vorgang des Fragens, der Reiz des logischen Spiels, das ins Nichts führt; es bleibt die Verunsicherung, die es erzeugt.

Hält sich der erste Roman, äusserlich gesehen, an das Genre des Reisebuchs, so der zweite *(«Trocadero»)* an das (neu entstandene) des Haus-

frauenromans. Und ich kenne kein anderes Buch, in dem die Arbeit der Hausfrau so klar und zugleich amüsant dargestellt worden ist: so genau und so verrückt, so liebevoll und so kritisch. Dennoch mag überraschen, wenn ich jetzt, mit einer Sicherheit, zu der gerade Autorinnen wie Marie Luise Kaschnitz und Hanna Johansen *nicht* erziehen, etwas plakativ behaupte, *«Trocadero»* sei der wichtigste politische — oder kulturkritische — Roman aus der Sicht einer Frau, der in der letzten Zeit — und ich rechne hier nicht nur mit Jahren — erschienen ist. Der nicht in einem engeren Sinn realistischen Literatur traut man im allgemeinen keine öffentliche Bedeutung zu. Gerade an einem Roman wie *«Trocadero»* liesse sich aber — spielerisch — ein Rezept ableiten, wie ein Werk von zugleich literarischer und politischer Relevanz zustande kommt, immer im Sinne des Adorno-Satzes: «Kunstwerke haben ihre Grösse einzig darin, dass sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt.» Alles vom Tisch fegen — so müsste dieses Rezept befehlen —, was auch auf Flugblättern, Pamphleten, in Leitartikeln, politischen Diskursen, auch in feministischen Programmschriften stehen könnte, und anfangen mit Abgelegenem, Abgestandenem, mit Traumfragmenten: z.B. mit einem Mann, der wie ein Dachs aussieht, einem anderen, der einen mit mathematischen Zeichen vollgekritzelten Regenschirm als Lebenswerk präsentiert, mit Zeitungen, die in Mengen ein riesiges Palais durchflattern — und aus diesen Bildern nichts machen wollen, nichts Programmatisches, nichts Ideologisches, *nichts* Belehrendes, sondern: etwas entstehen lassen. Anfangen vor allem mit einer Traumsituation, die zu den klassischen, allen bekannten gehört: dass einer oder eine vor einer Aufgabe steht, die nicht zu bewältigen ist, und dem Leser zu merken überlassen, wie sehr dieser klassische Traum der wachen Erfahrung des Zeitgenossen entspricht, der sich nicht in Selbsttäuschung gefällt. Und wenn die Frau, aus deren Optik in *«Trocadero»* die Welt gesehen wird, den sie umgebenden Männern überlegen ist, dann vor allem deshalb, weil *sie* ihr Scheitern und die allgemeine Unzulänglichkeit begreift, während die Männer, allesamt schwarzbefrackte Kellner, noch in auswegloser Situation vorgeben, die Sache zu beherrschen, die sie doch nur besprechen.

Eine Frau findet sich plötzlich in ein fremdes Haus versetzt, und dieses Haus erweist sich als ein Museum der (männlichen) Kulturgeschichte: das ist eine besondere, eine besonders ergiebige Möglichkeit, die Welt zu sehen, als sähe man sie das erstemal, das erstemal nämlich bewusst aus der Sicht der Frau. David, zur Frau geworden, trifft aber auf keinen Goliath, sondern nur auf zwei Fische, eigens eingeflogen aus Yucatan, aus denen sie für eine wichtige Delegation aus dem Osten ein Festmahl zubereiten soll. Aber so sehr sie sich nach Hausfrauenart darum bemüht, die Fische zu «strecken»: das Wunder in der Wüste kann sie nicht wiederholen, und die gewaltige Demonstration kultureller Leistung, die das Trocadero darstellt,

erweist sich insofern als ein Totenhaus, als sich nichts Essbares darin auftreiben lässt.

Der Frau gelingt es nicht einmal, die Fische aus den alten Zeitungen, in die sie eingepackt sind, zu wickeln; Papier und Fischhaut sind zu einem vermutlich wenig appetitlichen Ganzen zusammengewachsen.

Mit diesem Fischpaket übrigens habe ich meine eigene Erfahrung gemacht. In einem Vortrag habe ich versucht, es einigermassen nach den Regeln der Germanistik aufzudröseln; habe die Fische herausgelöst, mit ein paar Bemerkungen über die Essgewohnheiten einer Luxusgesellschaft versehen, die Zeitungen danebengelegt — die darin enthaltenen Nachrichten über die wirtschaftlichen Verhältnisse und Lebenszwänge anderer Länder bedurften keines Kommentars. Aber am Ende der Veranstaltung tauchte das Paket in der Diskussion erneut auf, wieder zusammengewachsen, als hätte ich es nie aufgedröselt — und gerade so, Fisch und Zeitung eine glitschige Masse — war es offenbar diesem und jenem meiner Kollegen zu einem Bild geworden für das, was in seinem Leben unaufgelöst und verworren ist. Eine Metapher, die sich als stärker erweist als jeder Begriff: und vielleicht wäre es einmal einen Versuch wert, sich in politischen Verhandlungen nicht mit Begriffen herumzuschlagen, die vorgeben, man könne die Sache in den Griff bekommen, sondern mit Metaphern, die nach jedem Bewältigungsversuch wiederauferstehen.

Dass das Werk von Hanna Johansen auch explizit von politischen Dingen spricht, das bestätigt ihr drittes Buch, *«Die Analphabetin»,* das die erinnerte eigene Kindheit im Krieg in Form einer Erzählung darstellt. Hanna Johansen benützt gewiss nicht als erste die Kinderperspektive, um ein alle Perspektiven sprengendes Geschehen darzustellen. Aber — das scheint mir wichtig — sie benützt nicht nur die Sicht des Kindes, sondern auch die ihm mögliche oder zugemutete Einsicht, die durchaus eine politische sein kann, und es gelingt ihr, dem Ausdruck zu geben, ohne dass das Kind altklug wirkt. Dabei hilft ihr eine so einfache wie geniale Fiktion: die Fiktion einer Zinnsoldatensammlung, die unerschöpflich aus der Schublade quillt und an der das Mädchen, das doch mitten im Krieg nicht weiss, was das ist, der Krieg, eine umfassende Lektion der Kriegsgeschichte gewinnen kann. Zwar darf es die klassischen Schlachtverläufe nicht verändern — im Kopf unternimmt es das Unmögliche gleichwohl und bringt damit — spielerisch — in das, was Dürrenmatt einmal die «Schlächtereien der Weltgeschichte» nannte, eine höhere, nämlich die kindliche Vernunft.

IV

Kommt man von den grossen Räumen der Romane, den weltgeschichtlichen Perspektiven, die noch die Zinnsoldatensammlung der *«Analphabe-*

tin» evoziert, zum nächsten Buch von Hanna Johansen, dem Erzählungsband *«Über den Wunsch sich wohlzufühlen»,* stellt man vielleicht mit Überraschung fest, dass die Dimensionen geschrumpft, die Räume kleiner geworden sind. Nicht mehr unermessliche Weiten und geschlossene Welten werden präsentiert, sondern, beispielsweise, die Normalität einer bürgerlichen Wohnung, ein Spielwarengeschäft, eine Autobuslinie, die aus der ihr zugehörigen Stadt geradezu herausgeschnitten wirkt, ein Stadtende, das fremd in die Landschaft übergeht, freilich auch Tage in New York — aber auch sie als Ausschnitte; alles herausgerissene Stücke, kein Ganzes, und doch elfmal ein Ganzes durch die besondere, immer nur *einem* Stück eigene Atmosphäre. Mit der gleichen Souveränität, mit der die Autorin in *«Trocadero»* eine grossartige und verwirrende Architektur entwirft, entwirft sie hier Umgebungen, environments, baut sie Landschaften auf — ja diese baut sie wirklich auf, als ein surreal anmutendes Bild oder auch als eine Kulisse, die nicht vorgibt, Realität zu sein. Sie malt nicht nach der Natur — auch wenn nicht über jedem Text der Satz stehen könnte, der für die Titelgeschichte so bezeichnend ist, «dass wir uns in einer ausgeklügelten Landschaft befinden, von ausnehmendem Lieblichkeitsgrad.»

Dennoch eröffnet eine Geschichte über einen, der nur dies kann: kopieren, was er unmittelbar vor Augen hat, das Buch. Der «Maler von Natur» will, der Titel sagt es, nur die Natur sehen, *sein* Stück Landschaft, das er sorgfältig aus der Zivilisation herausschneidet. So gesehen wirkt dieser erste Text wie ein umgekehrtes Programm für den ganzen Band: er thematisiert eine Darstellung, die man darin nicht finden wird. Dass aber der alte Mann, dem seine Begabung für Sonntagsmalerei zu einer späten Leidenschaft gerät, nicht der Lächerlichkeit überantwortet wird, ist bezeichnend für die Art, wie Hanna Johansen mit ihren Figuren umgeht, sie lässt ihnen, meistens auch den Männern, ihre Chance, dem Maler wohl als einzigem die Chance zu einer halb lächerlichen Grösse. Auch er hat etwas vom unverstellten Blick eines Kindes, der ihm zeigt, dass seine Landschaft wechselt von Augenblick zu Augenblick. Und er gerät gleichsam in die Falle seiner eigenen Absicht: nie gelingt es ihm, ein Bild in einem Arbeitsgang fertigzumalen, er muss es jahrelang beiseitestellen, bis die Natur geruht, ihm wieder das Vorbild zu bieten, auf das er angewiesen ist: ein tragischer Narr, der an die Abbildbarkeit der Wirklichkeit glaubt, auf ihr beharrt — ein geschlagener Held im Kampf darum, der Vergänglichkeit, die er auch, die er gerade in seinen persönlichen Beziehungen erfahren, ein Stück Dauer abgewinnen. So gesehen freilich gehört er ganz zu den anderen, vor allem den weiblichen Figuren dieses Bandes. Denn die Erfahrung, die ihn getroffen hat: dass menschliche Beziehungen nicht halten, dass sie, in vielen Varianten, zerbröckeln, verblassen, in Gleichgültigkeit umschlagen oder nur als leere Muster, Hilfskonstruktionen überleben,

dass Männer und Frauen miteinander reden, ohne sich zu erreichen, geht durch das ganze Buch, nicht als Litanei, eher als eine Tatsache, die nicht zu ändern ist, festgestellt mit Trauer.

Das heisst aber: die Figuren bewegen sich in ihrer eng ausgestreckten Umgebung nicht weniger auf ungesichertem Grund als die der ersten Romane; sie sind im Kleinräumigen nicht geborgener als jene im Unbegrenzten. Denn anders als der Maler hebt Hanna Johansen die Veränderung der Umgebung im Text nicht auf: sie nimmt sie in die Darstellung hinein. Umgebungen können bis ins Gespenstische wechseln, ohne dass unterscheidbar ist, was Wahrnehmung und Erinnerung der Ichfigur, was Wirklichkeit ist. Die Optik ist Teil des Bildes.

Aber auch wenn die Figuren auf keinem festen Grund stehen: sie haben doch ihre Ziele näher gesteckt als ihre Vorgängerinnen, wenigstens äusserlich. Vielleicht lehrt erst ein Rückblick, wie weitgespannt die Absicht der Protagonistinnen der Romane waren: den Tod in jeglicher Form wahrnehmen, das Wunder in der Wüste wiederholen, nichts weniger als dies wollten sie, oder die Kriegsgeschichte wenigstens im Spiel verändern. Dagegen im neuen Buch: eine alte Liebe wiederaufleben lassen, einem Freund die Trompete zurückbringen, das Mutterschaftsgeld nachbezahlt bekommen, eine Schwester in San Diego besuchen, mit dem Freund einen zärtlichen Ausflug unternehmen. Noch so einfache Unternehmungen, harmlose Ziele schützen freilich nicht davor, dass man auf einmal in ein Labyrinth gerät, aus dem man sich nur mit Not und verletzt befreit oder dass man sich, falls der *«Wunsch, sich wohlzufühlen»,* nicht in Erfüllung geht, auf einmal im Ödland befindet, unvertraut mit der Erfahrung der Einsamkeit, deshalb doppelt hilflos.

Dennoch: es gibt in *«Über den Wunsch sich wohlzufühlen»* auch etwas, das es in den Romanen nicht oder kaum gab: Rückzugsmöglichkeiten, eine Art Schonräume. Das Wort erinnert an den Anfang, an die Aufzeichnung von Marie Luise Kaschnitz, in der sie Schonung vor unbequemen Fragen zurückwies. Dass Schonräume leicht zu Gefängnissen, zu Totenhäusern werden können, das auf jeden Fall ist ein Motiv, das in verschiedenen Erzählungen von Hanna Johansen auftaucht.

Seine schärfste Zuspitzung erhält es im letzten Text des Bandes, in dem in quälender Langsamkeit erzählt wird, wie einer sich in einem Gefängnis, das er sich selber verriegelt hat, bewegt. «Ein Meister des Innehaltens» — der Titel ist, übrigens, ein Beispiel dafür, wie offen, wie unabgegrenzt die Wörter bei Hanna Johansen sind, sie können sich ändern mit ihrer Umgebung. «Innehalten», dies wunderbare Wort, wird fragwürdig durch die Verbindung mit dem Wort «Meisterschaft»: was selbstverständlich sein, sich spontan ergeben sollte, wird zu einer Leistung, die einer sich abverlangt, um, in den Augen der anderen, noch dazuzugehören zur Arbeitswelt, aus

der er doch endgültig herausgefallen ist, ein Arbeitsloser vielleicht, wahrscheinlicher ein Kranker.

Der Mann geht einer Autobuslinie entlang, legt dabei sorgfältig bei einigen Stationen einen Halt ein, als ob er dort etwas erledigen oder kontrollieren müsste. Von Ängsten und Zwängen in seinem Inneren wie mit Drahtseilen gehalten, sieht er sich zugleich mit den Augen der anderen und legt sich damit doppelte Fesseln an; sein persönliches Ritual hat, so verrückt es scheinen mag, durchaus eine gesellschaftliche Verankerung: den anderen will er zeigen, dass er nach wie vor ein auf männliche Werte wie Leistung und Ansehen gerichtetes Leben führt, dass er nur heute «sein Auto daheimgelassen» hat und im Gehen «seine Verhandlungsposition überdenkt». Vielleicht würde er sagen, dass er sich wohlfühle, dass er nichts anderes wünsche — vielleicht würde er, stürzte seine Notbrücke ein, im Chaos seines Inneren rettungslos untergehen, vielleicht aber könnte er nur so, wenn er abstürzte, sich fallen liesse, ein Wohlbefinden grösserer Freiheit finden, erlöst vom Zwang, seinen Blick auf die Bepflasterung der Strasse zu richten, die doch «in Wahrheit dafür gemacht war, im Fluge überschritten zu werden und dergestalt ihren Sinn zu finden».

Das sind die letzten Sätze des Buches, gewiss nicht dessen Quintessenz, aber doch nicht nur Wahn der beschriebenen Figur, sondern ein Wunsch, den die Autorin den Figuren mitgibt, ohne dass freilich eine von ihnen zum Fliegen fähig wäre. Doch umgekehrt ist keine andere so festgebannt in einem inneren Gefängnis, in einem selbstgezimmerten Schonraum wie der traurige Held der letzten Geschichte.

Anders, flexibler, komfortabler und doch auf seine Art ein Gefängnis und ein Totenhaus ist der Schonraum, wie ihn Frauen angeboten bekommen und wie sie ihn sich, dem Angebot folgend, auch wünschen (oder umgekehrt). Am tiefsten hinein in diesen Schonraum leuchtet vermutlich die bekannteste, am meisten zitierte Erzählung: «Und du?» Nur wenige Seiten umfassend, ist sie auch besonders geeignet, den Romanen gegenübergestellt zu werden, um Veränderung und Konstanz anzudeuten. «Und du?» — das ist die Frage, die der Mann abends seiner Frau stellt, die es so schön hat, wie er es auch haben möchte, die so frei ist, wie er auch sein wollte; es ist die Frage, die in einen abgeschirmten Raum hinein fällt, an dessen Türe schon längst kein Fremder mehr klopft, geschweige denn, dass einer die Frage stellte, ob man Ulrike Meinhof verstecken würde. Das Bild, das einem schliesslich in der Tiefe dieses Schonraums, in seiner innersten Kammer gezeigt wird, ist aber nicht weniger absurd als die übereinstimmend der absurden Literatur zugerechneten Romane Hanna Johansens — durchaus nach der bekannten Definition Ionescos, absurd sei, was kein Ziel habe.

Die Icherzählerin beobachtet, wie auf einem gegenüberliegenden Bal-

kon eine Frau ein Tuch nach dem anderen über das Geländer ausschüttelt, als ob sie zuletzt noch sich selbst als Staub wegschütteln wollte. Auf einem blumengeschmückten Balkon, auf einer Insel des Glücks sieht man das Bild einer lebendigen Toten, einer Lähmung und Zerstörung, wie sie — in dieser Form — nur in einem Schonraum entstehen kann. Das letzte Wort der Erzählung, das «Nein» der Ichfigur, ist nichts anderes als ein Nein gegen den Tod, auch den Tod in ihrem eigenen Leben, dessen Spiegelbild sie in ihrem Gegenüber erkennt.

V

Darin aber liegt das Grossartige dieser letzten Erzählungen, dass mit der Reduktion der äusseren Dimensionen keine Reduktion des künstlerischen Anspruchs entsteht; eher löst die Konzentration auf den kleineren Raum etwas Neues aus. Noch einmal die letztgenannte Erzählung als Beispiel: auch im kleinen Viereck eines Balkons kann das sichtbar werden, was im Roman *«Die stehende Uhr»* als das «Grauenvollste vom Grauenvollen» beschrieben und als «der Tod in allen Formen, auch in der des Lebens» bezeichnet wurde.

Der kleinere Raum bedingt oder ermöglicht einen anderen Stil, eine «kleinere» Sprache. Oder ist es so, dass Hanna Johansen ein neues Vertrauen zu den unauffälligen, den kleinen Wörtern gewonnen hat? Nicht als ob sich damit Erfahrungen, Wahrnehmungen, Gefühle direkt fassen liessen, sondern als ein neues Vertrauen in die Ausstrahlung der Wörter, in ihre Kraft, einen grossen Kreis des Unausgesprochenen zu erhellen, so dass es mit den Wörtern mitgelesen werden kann. Wenn in den ersten Romanen ganze Frageketten eine Stimmung der Unsicherheit evozierten, so geschieht das gleiche nun durch Aussparungen, grosse Lücken, Andeutungen. Geblieben ist die Unsicherheit. Wer sich als Leser den Büchern von Hanna Johansen nähert — und ich wünsche ihr viele Leser, den Lesern zuliebe — wird dieser Unsicherheit ausgesetzt, muss sich, lesend, mehr mit Fragen beschäftigen als mit Antworten, auch mit *seinen* Fragen: er gerät nicht in einen Schonraum. Doch wird er dabei auch die Erfahrung machen, und eine bessere gibt es kaum, dass er von der Autorin zwar nicht im Stich, wohl aber *frei* gelassen wird. Auch dies gehört zu den Qualitäten des Werks von Hanna Johansen, gerade der letzten Erzählungen: sie umgeben den Leser mit einer Atmosphäre der Freiheit.

Wie den Leser, so lässt die Autorin am Schluss auch ihre Figuren frei. Nicht dass die Erzählungen im Unbestimmten versickerten. Da stehen zumeist ganz entschiedene Sätze am Schluss. «Nein», sagt die Ichfigur in «Und du?»; «Du steigst jetzt aus», steht am Ende von «Der Beifahrer», «Ich

lass es» in «Die Amerikanerin». Worte der Abwehr, der Distanz. Die Protagonistinnen ihrer ersten Romane hat Hanna Johansen in einer fremden Umgebung ausgesetzt, schonungslos. Mit den Figuren ihrer Erzählungen geht sie anders um: sie führt sie auf eine Schwelle, die zwei Räume, ein Innen und ein Aussen trennt. Auf der Schwelle lässt sie sie stehen; welche Richtung sie einschlagen, ob sie gar wieder hineingehen wollen, diese Entscheidung mutet sie ihnen zu. Aber sie *traut* sie ihnen auch zu. Am Ende der «Brandstifterin» sagt die allmählich zu sich selber findende Frau: «Ich ging hinaus. Ich war die einzige. Alle anderen gingen hinein.» Hinausgehen, über eine Schwelle treten, einen Schonraum verlassen — die unauffälligen Wörter, die am Schluss dieser Erzählung stehen, rufen ein grosses Wort, einen alten Satz in Erinnerung: Aufklärung — hiess es bei Kant — sei der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Die Forderung, die dieser Satz impliziert, ist — wenigstens für die Frauen — nicht überholt. Hanna Johansen redet in ihren Erzählungen von einem möglichen, von einem nötigen Ausgang aus der Unmündigkeit. Sie tut es ohne Pathos, beiläufig, fast unmerkbar. Wir haben Grund, ihr zuzuhören. Wir haben Grund, ihr zu danken.

Der hier abgedruckte Text wurde in Tutzing anlässlich der Übergabe des Marie Luise Kaschnitz-Preises im Juli dieses Jahres als Laudatio vorgetragen. Der Preis wird alle zwei Jahre verliehen, erstmals 1984 an Ilse Aichinger. Stifterin ist die Evangelische Akademie Tutzing. Es werden «deutschsprachige Autoren und Autorinnen für ihr erzählerisches, lyrisches oder dichterisches Werk» ausgezeichnet. Die in der Laudatio auf Hanna Johansen erwähnten Werke sind: [1] Die stehende Uhr, Hanser Verlag, München 1978. — [2] Trocadero, Hanser Verlag, München 1980. — [3] Die Analphabetin, Hanser Verlag, München 1982. — [4] Über den Wunsch sich wohlzufühlen, Hanser Verlag, München 1985.

Als bisher neuestes Buch der Autorin ist der Roman *«Zurück nach Oraibi»* erschienen (Verlag Nagel & Kimche, Zürich 1986). Er beruht auf authentischen Quellen und erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens aus dem Hopi-Dorf auf der Mesa, das Familie und Tradition mit vierzehn Jahren verlässt, um in die Schule der Weissen einzutreten. Nach vier Jahren kehrt Polingaysi zurück, hat eine andere Kultur kennengelernt und ist manchen Traditionen ihrer Väter entfremdet. Sie versucht, zwischen den beiden Welten Brücken zu schlagen. Im Verlag von Nagel & Kimche hat Hanna Johansen unter dem Namen Hanna Muschg auch drei Kinderbücher veröffentlicht.

«Werk des Gesichts ist getan, tue nun Herz-Werk»

«Wir leben unter finsteren Himmeln, und — es gibt wenig Menschen. Darum gibt es wohl auch so wenig Gedichte.» Der Befund stammt aus dem Jahre 1960, Paul Celan hat ihn in einem Brief an Hans Bender formuliert. *«Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.»* Gedicht war ihm Begegnung, Hinwendung auf ein Du, Anruf und Austausch. *«Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.»*

Die Schwierigkeiten mit der Lyrik beginnen beim Versuch, sie zu bestimmen. Das Gedicht als Begegnung: lässt sich damit weiterkommen? Celans eigene Gedichte scheinen sich solcher Begegnung zu entziehen. Als einsame und verschlüsselte Botschaften wecken sie mehr Fragen, als sie Antworten geben. Doch besteht nicht gerade darin wirkliches Begegnen? Im fragenden Hinhorchen auf die Fragen weit mehr als im fraglosen Schon-Wissen?

Gedichte, so sieht es Johannes Anderegg in seiner Arbeit über *«Sprache und Verwandlung»*[1], faszinieren uns gerade dann, wenn wir sie noch nicht verstehen. *«Das Gedicht ist auf Verwandlung, auf Anverwandlung angelegt.»* Was heissen will, dass es Gedicht erst wird, indem es angenommen wird als der Verweis auf ein Gemeintes, als die Begegnung mit dem, was ihm innewohnt. Gedichte, noch einmal mit Paul Celan zu sprechen, *«sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr».*

Es versteht sich von selbst, dass solches Begegnen und Heimkehren aus dem alltäglichen kommunikativen Gebrauch der Sprache hinausfällt. Schon indem es Gedicht ist, wird es zu geformtem, bewusstem und aus der Alltäglichkeit herausgehobenem Sprechen. Es mag die Wortwahl noch so gewöhnlich, der Sprechrhythmus noch so nahe am mitteilenden Sprechen liegen: Ein Gedicht ist wesentlich Form, sein Inhalt lässt sich von dieser nicht trennen. Noch seine Form ist Aussage, die Aussage zerfällt mit der Form.

Das Du, das ihm unabdingbar ist für sein Werden (denn nach Anderegg ist das Gedicht nicht, sondern wird erst im Vollzug der Begegnung mit einem aufnehmenden, deutenden Hörer), ist der Zielpunkt des Gedichts. Doch welches ist sein Ursprung? Es ist das Ich, *«auf der Suche nach sich selbst»,* ist das Subjekt, das in der Bewegung auf das Du hin sich selber zu erkennen sucht. Mit diesem Subjekt ist das Gedicht auf Gedeih und Verderb verbunden. Seine Krise ist die Krise des Subjekts; denn wie soll ein Ich, das seiner selbst nicht gewiss ist, sich einem Du mitteilen. Und braucht dabei doch gerade dieses Du, um sich von sich zu entfernen, in der Distanzierung und im Objekt-Werden die Erkenntnismöglichkeit erst zu erhalten.

Das Ich steckt in der Krise, daran hat die ganze Flut von autobiographischer Literatur, von Selbst- und Nabelschauen nichts geändert, daran änderten all die Gedichte nichts, die das Subjekt lyrischen Sprechens einschränkten

auf die alltägliche Sinneswirklichkeit des wahrnehmenden Ichs. Das moderne Ich, von Gottfried Benn mit naturwissenschaftlichem Blick diagnostiziert, ist längst nicht mehr der Brennpunkt der Weltwahrnehmung, ist Einlassorgan von Wahrnehmungspartikeln ohne Fähigkeit zur Bündelung: *«Regressionstendenzen, Zerlösung des Ichs!»* heisst der Ausruf bei Benn. Gegen dieses sich auflösende, in diffusen, atomisierten Einzelheiten sich verlierende Ich behauptete Benn das monologische Ich artistischen Sprechens: *«Jedes ES das ist der Untergang, die Verwehbarkeit des ICH; jedes DU ist der Untergang, die Vermischlichkeit der Formen».*

Das Ich, gottgleich gemacht nach Nietzsches Totsagung Gottes, das sich im zweiten grossen Krieg dieses Jahrhunderts aufhob ins kollektive Ich, das sich anmasste, Subjekt der Geschichte zu sein und sich in Trümmern wiederfand, war keine Mitte mehr für Gedichte, taugte nicht länger dazu, was Hegel ihm zumass, wenn er die Lyrik auf den «eigentlichen Einheitspunkt» des *«subjektiven Inneren»* bezog. *«Aus der Objektivität des Gegenstandes steigt der Geist in sich selber nieder, schaut in das eigene Bewusstsein und gibt dem Bedürfnisse Befriedigung, statt der äusseren Realität der Sache die Gegenwart und Wirklichkeit derselben im* subjektiven *Gemüt, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung und damit den Gehalt und die Tätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen.»* Und doch gingen neue Subjektivität und neue Empfindsamkeit darüber nicht hinaus, knüpften hier wieder an, nachdem die Lyrik durch hermetisches Sprechen und politische Dienstbarmachung hindurchgegangen war. Nichts gelernt und vorne wieder begonnen, wenn sich auch längst die Voraussetzungen geändert hatten.

Ist dies die Situation heutiger Lyrik? Was öffnet sich in den Gedichten anderes als *«die tiefe, schrankenlose, mythenalte Fremdheit»,* von der schon Benn sprach, *«zwischen dem Menschen und der Welt»*? All die Natureindrücke, die Stimmungsbeschreibungen, die Erinnerungsbilder und Traumgedanken, die sich mehr und mehr dem gängigen alltäglichen Sprachgebrauch anpassen und ins Banale und Belanglose gleiten, was sind sie anderes als der Versuch, sich des Ichs in den Facetten seiner Wahrnehmung zu versichern?

Es kann nicht gelingen, wenn das Ich sich im Wahrgenommenen verliert, wenn es bloss unbeteiligt registrierend Erfahrenes, Gesehenes zu Gedichtzeilen formt. *«Nichts geschah»* heisst ein Gedicht in Karl Krolows Gedichtband *«Der Einfachheit halber»* aus dem Jahre 1977[2].

Ich zeige das vor —
nichts Besonderes, eine
offene Hand, einen blossen Fuss,
flüchtige Berührung des mit Mâcon
gefüllten Glases, eine Rückkehr
zu einfachen Verrichtungen.
Ich werde vom Beschreiben
nicht ins Erklären fallen —
nur eine Nachtlaterne, nichts sonst
und der zu sinnliche Geruch
von arabischem Jasmin,
viel zu intensiv, überhaupt,
man kann in der Einbildung leben,
ohne es zu glauben —
der Tod von ein Paar alten Schuhen
in einem spanischen Gedicht.
Sieh hin: nichts geschah.

Beschreibungslyrik — zu welchem Ende? Mag sein, es schärft die Wahrnehmung, es zeigt die spielerische Könnerschaft im Umgang mit Sprache.

Doch was wird diesem Du, das hier angesprochen ist, mitgeteilt? Ist die Form die Botschaft, hat das Gedicht ausser seiner Formgebundenheit nichts zu sagen? Oder kehrt hier das Gedicht zurück zu jenem Aussprechen des Wesens, das in den Dingen liegt, die Rilke in seinen *«Neuen Gedichten»* besungen hat? Als ein Programm lesen sich die Zeilen in Rilkes Gedicht *«Wendung»* aus dem Jahre 1914[3], auch wenn da die *«Neuen Gedichte»* schon geschrieben waren:

Denn des Anschauns, siehe,
ist eine Grenze.
Und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.

Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk
an den Bildern in dir, jenen
gefangenen; denn du
überwältigtest sie: aber nun
kennst du sie nicht.

Herz-Werk müsste getan werden, das Ich müsste seine Fähigkeit wiedererlangen, Wahrgenommenes zu bündeln, zu beziehen auf eine Mitte hin. Jene Mitte, die Sinn geben kann, die in den Dingen ihr Wesen erkennt. Bei Hegel heisst das die allgemeine Gültigkeit und Wahrhaftigkeit des subjektiven Empfindens: «Indem nun aber dies Aussprechen, um nicht der zufällige Ausdruck des Subjektes als solchem seinem unmittelbaren Empfinden und Vorstellen nach zu bleiben, zur Sprache des *poetischen* Inneren wird, so müssen die Anschauungen und Empfindungen, wie sehr sie auch dem Dichter als einzelnem Individuum eigentümlich angehören und er sie als die seinigen schildert, dennoch eine allgemeine Gültigkeit enthalten, d.h. sie müssen in sich selbst wahrhafte Empfindungen und Betrachtungen sein, für welche die Poesie nun auch den gemässen Ausdruck lebendig erfindet und trifft.»

Der Weg geht ins Innere. «Nirgends, Geliebte, wird Welt sein als innen», heisst es in der siebenten von Rilkes Duineser Elegien. Das Ich, das sich im Äusserlichen verliert, soll sich zurücknehmen, in sich die Welt, anverwandelnd, wieder erstehen lassen. Wie dies, wenn es seiner selbst nicht gewiss ist? Es müsste sich besinnen auf sein Zugehören jener Sphäre der Wahrheit, aus der das Gedicht seine Formen bezieht, jenes Reich von Weltenharmonien, dem die Kunst, sie mag diese Zugehörigkeit noch so leugnen, immer schon angehört. Rilke sprach von dem Engel, der ihm die Elegien eingab, Gottfried Benn von einem «Dämmerzustand», in dem Gedichte «aufstiegen, sich heraufwarfen, da waren».

Das Geheimnis des Schöpfens wiederholt sich im Geheimnis des Sinn-Erahnens. Denn das Gedicht, das sich wie die Welt, von der es spricht, im Anverwandeln vollzieht, verwirklicht, berührt uns da, wo wir seinen Sinn erahnen, ihm nachfragen, noch ehe er uns deutlich wird. Paul Celans «Sprachgitter» dem Gedicht «Das Nachtmahl» von Karl Krolow gegenübergestellt, verdeutlicht das Gemeinte, wenngleich hier Unvereinbares verglichen wird.

Sprachgitter

Augenrund zwischen den Stäben

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos
und trüb:
der Himmel, herzgrau, muss
nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärst du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem *Passat?*
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei Mundvoll Schweigen[4].

Das Nachtmahl

Das Dunkel kommt. Wir sitzen
uns am Tisch
still gegenüber. Und die
Dämmerung
ist eine halbe Nacht schon,
in der jung
die Augen bleiben.
Und erfinderisch

ist ihre Sprache, so beredt
und frisch
wie Worte, die sich einstell'n,
wie der Schwung
von Sätzen, die beleben als ein
Trunk
aus unsichtbarem Glas: der Wein,
der Fisch,

das Nachtmahl scheinen wortlos
nun zu schweben,
wenn wir uns ansehn und durch
Blicke leben
und uns am Tisch mit unsern
Augen messen.

Lautlos ist manches, zwischen
Zärtlichkeit
und Schweigen und man weiss:
von weit
her kommt Andres, übt sich
im Vergessen[5].

Karl Krolow verwendet in seinem 1984 geschriebenen Gedicht Versform und Reimschema des Sonetts, belebt die klassische Form. Daran mag liegen, dass dieses Gedicht widerstandsloser erscheint als Paul Celans in freien Rhythmen (die deswegen nicht minder streng sind) gefügte, reimlose Strophen. Doch auch in der Deutlichkeit des Benennens liegt der Sinn, das Gemeinte in Krolows Gedicht offener vor uns. Sein Geheimnis ist geringer als jenes bei Celan. Und wäre nicht Karl Krolow der Sprachkönner, der er ist, seine Verse und Reime erschienen uns als leere Formeln, als die belanglosen Schnörkel postmodernen Dichtens in überholten Formen.

Postmoderne: Das heutige Gedicht neigt unverkennbar zur Verfeinerung der Form, zu einer Virtuosität, die auf Kosten des Sinngehalts geht. Nach Hermetik, der nachfolgenden Wiederentdeckung der Wirklichkeit, die auch eine Wiederentdeckung der politischen Aussagekraft des Gedichts war und das Subjekt im allgemeinen Gesellschaftlichen aufgehen liess, nach neuer Subjektivität und neuer Empfindsamkeit, die diesem entgegensteuerte, ist die Lyrik wieder beim schönen Schein angelangt, bei einer Wiederbelebung romantischer Formen, die nur Ausdruck sind der alten Sehnsucht nach Übereinstimmung von Mensch und Natur, von Welt und Ich. Dabei schwindeln sich die Dichter, schwindelt sich das Gedicht über die Krise des modernen Ich hinweg, denn jenes alte Ich, dem romantisches Empfinden und Sprechen noch gemäss war, hat längst abgedankt. Und die streng gesetzmässigen Formen, die schon bei Heine nur noch in ihrer Brechung möglich waren, ihrer Parodie und ihrem Wahrwerden in der Dissonanz, geben die Illusion, es

glaube das Ich noch immer an die festgefügten Ordnungen, es sei die Gesetzmässigkeit durch das Chaos mikroskopischer Vielfalt nicht inzwischen widerlegt.

Es ist der Schein der Nachmoderne, die Unwahrheit, die das heutige lyrische Ich spielerisch formt. Eine neue Innerlichkeit dagegen fordern? Die Krise des modernen Ich, des heutigen Gedichts, ist eine spirituelle Krise. Das Ich müsste jene Geistbereiche erreichen, denen es entstammt und zugehört. Und müsste jenes Rilke-Wort beherzigen, dass nur im Innern Welt sein wird. Das Äussere ins Innere hineinnehmen, es anverwandelnd in seinem Wesen erkennen, dies obläge dem lyrisch sprechenden Ich. In jenen Gedichten, deren Geheimnis uns berührt, ist es geleistet. Weil unser Ahnen davon spricht, dass wir um das Verborgene wissen, auch wenn wir es (noch) nicht ins Bewusstsein zu heben vermögen. *«Herz-Werk»* soll getan werden, *«Werk des Gesichts»* ist genug getan.

Urs Bugmann

[1] Johannes Anderegg: Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1985. — [2] Karl Krolow: Gesammelte Gedichte 3. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985. — [3] Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Band II, Insel, Frankfurt am Main. — [4] Paul Celan: Sprachgitter. Die Niemandsrose. Gedichte. S. Fischer, Frankfurt am Main 1986. — [5] Karl Krolow, a.a.O.

Ein Fest der sinnlichen Wahrnehmung

An einem wichtigen deutsch-französischen Schriftstellertreffen bezeichnete ein deutscher Autor Claude Simon als den bedeutendsten lebenden Schriftsteller Europas seit dem Tod Sartres; trotzdem seien seine Werke weg vom Markt und die letzten nicht einmal mehr ins Deutsche übersetzt. Angesichts einer vom Profit gelenkten Verlagstätigkeit ist das nicht erstaunlich. Simon ist ein anspruchsvoller, den Leser fordernder Autor, der wohl nie eine wirklich breite Leserschaft gewinnen wird.

Daran hat auch der Nobel-Preis wenig geändert; ausser dass damit die Herausgabe der Bücher sozusagen ein Obligatorium wurde. So liegt denn auch jetzt der Roman *«Triptychon»* in einer guten Übersetzung vor, obwohl er wahrscheinlich sein am schwersten zugängliches Buch ist.[1] Da findet sich keine zentrale Gestalt mehr, kein obsessiv wiederkehrendes Hauptthema, wie im übrigen Werk. Es sind vielmehr bloss drei belangloseste Motive, welche die Teile des Triptychons bilden, nicht aber schön nebeneinander gebreitet, sondern ständig ineinander übergehend, einander überlagernd; drei banalste *faits divers,* von denen jeder seinen Ort, seine vielfach evozierte Landschaft hat: ein mondäner südlicher Badestrand, wo ein Sex-Handel stattfindet; eine Industriestadt des Nordens mit einem zweifelhaften Hochzeitsfest; ein sehr ländliches Dorf, in der es eine verbotene Liebschaft gibt.

Die banale Alltäglichkeit der Vorkommnisse wird gleichsam potenziert durch ein unbeirrbar neutrales Beschreiben, das in gleichmässigem Ton

alles festhält, sei es eine zarteste Spiegelung im Wasser oder ein furchtbarer Bergsturz. Dieses genaue Beschreiben zaubert indessen auch einen verschwenderischen sinnlichen Reichtum herbei, eine Vielfalt an Farben, Licht und Dunkel, an Formen, Tönen und Düften, wie sie sich seit Gionos *«Le chant du monde»* wohl bei keinem Franzosen mehr fand.

«Triptychon» stammt aus dem Jahr 73, einer Zeit, da der Strukturalismus im Zenit stand: eine Richtung also, welche sich mit geschlossenen Zeichensystemen befasst, worin die einzelnen Elemente ihre Bedeutung erst im Bezug zu anderen Elementen erhalten. Gewiss, Simon hatte seine Romane schon längst nach einem Prinzip der gleichsam filmtechnischen Schnitte und wechselseitigen Entsprechungen der Motive gebaut, noch nie aber ein so rein strukturalistisches, nach winzigsten Entsprechungen und Gegensätzen gestaltetes Werk vorgelegt. Es ist ein Buch, das in der exakten Erfüllung eines — vorgeschriebenen? — Kanons nichts von seinem elementaren dichterischen Potential einbüsst, und erfüllt damit genau das, wovon die strukturalistischen Romanciers vom Dienst, Ricardou, Sollers, stets bloss träumen und theoretisieren konnten.

Ein zauberhaftes Raffinement liegt schon darin, wie jeder Ort sich einmal als Bild an einem anderen erweist; die Palmenallee liegt als Postkarte auf einem Küchentisch im Dorf; die ländliche, geheimen Liebesbeziehungen dienende Scheune findet sich, ein wenig verschönert, als galantes Bildchen im südlichen Palace-Hotel. Aber auch die kleinen einzelnen Tableaux erhalten immer einmal — und wäre es auch erst nach vielen Seiten — ein leises Echo oder eine Spiegelung. So etwa decken sich die letzten Zuckungen eines geschlachteten Kaninchens mit den keuchenden Bewegungen am Ende eines Liebesaktes, und dieser wiederum findet eine Analogie im raschen Eindringen einer Forelle in die Öffnung des im Bach liegenden Eimers.

Oft aber vollziehen sich die Übergänge nicht auf so bildhaft anschauliche Art. Es genügt auch eine metaphorische Analogie (das Sich-Gleichen der Gedanken) oder ein sprachlicher Bezug (die lautliche oder schriftbildmässige Übereinstimmung von Wörtern), damit sich, oft ganz unerwartet und beinahe brutal, der assoziative Sprung mitten in ein anderes Thema, an einen anderen Ort, ereignet. Und das ergibt auch laufend Stolperstellen für den Leser, etwas, das ihn verwirrt, verunsichert und ständig zwingt, auf der Hut zu sein. Fast so, als lauerten hier heimlich irgendwelche Gefahren; als spielte dieses Fest der verschwenderischen sinnlichen Fülle irgendwie auch auf dem Hintergrund einer Bedrohung. Man wird plötzlich aufmerksam auf die Häufigkeit kleiner Zeichen wie etwa spitzwinklige Dreiecke, die Zacken beim Herausreissen eines Heftblattes, scharfe Kanten, Risse, Klüfte und so fort, und wird hellhörig, wie in den wechselseitigen Bezügen die scheinbar belanglosen Motive sich aufladen, ein Mehrwert sich ergibt, weniger an Bedeutung als an Intensität. Intensität des Sexuellen, der Verletzungen, der Gewalt, des Todes.

Immer deutlicher wird damit, dass die früheren Bücher, die von der Todesstrasse im Weltkrieg handeln *(«La route des Flandres»),* vom spanischen Bürgerkrieg *(«Le Palace»),* von der langen, schweigenden Agonie einer alten Frau und eines südlichen Sommers *(«L'herbe»)* und so fort, gar nicht so

fern sind. Wenn auch in anderer, subtilerer Art ist auch hier viel von jener Grausamkeit, von der Tragik der «condition humaine» mit im Spiel.

Seit dem frühen Text *«La corde raide»* 1947 kennen wir das tragische Lebensgefühl Simons, für den — ähnlich wie für seinen Jahrgänger Camus — die Welt ohne Sinn ist. In ihr wird das Leben des Menschen von ständiger Verminderung, von Vergänglichkeit und Verlust gezeichnet; die Zeit bedeutet nie eine Möglichkeit zur Entfaltung, sondern immer nur ein Koeffizient der Zerstörung. So wird auch klar, dass der Autor mit seinem «Strukturalismus» nicht einfach einer Mode nachfolgt. Wenn er jedes chronologische Erzählen ausschlägt, so eben vor allem auch, um dem tödlichen Ablauf der Zeit entgegenzuwirken, die Zeit gleichsam zu verräumlichen.

Nicht umsonst nennt der Titel einen Kunstgegenstand, dessen drei Flügel sich gleichzeitig vor uns ausbreiten. In einer totalen und doch unmöglichen Gegenwart möchte auch Simon mit seinem Schreiben das vielfältige, überwältigende Leben simultan festhalten; und das mit allen Sinnen Aufgenommene jeder Vernunft zum Trotz, der Vergänglichkeit und dem Tod entreissen.

Gerda Zeltner

[1] Claude Simon, Triptychon, deutsch von Eva Moldenhauer, Rowohlt, Reinbek 1986.

Eine Komödie von George Saiko

George Saiko ist am bekanntesten als Romancier. Er ist 1892 geboren, hat in Wien studiert und übte den Beruf eines Kunsthistorikers aus, an der Graphischen Sammlung Albertina vor allem. Es gibt von ihm kunsthistorische Essays, die sich thematisch dem Kubismus, dem Surrealismus und dem Expressionismus zuwenden und diese Kunstrichtungen durch kluge Interpretationen einem besseren Verständnis zuführen möchten. 1939 hat George Saiko Schreibverbot erhalten. Es war wohl nicht nur sein Einsatz für das, was nach dem Anschluss auch in Österreich als «Entartete Kunst» zu gelten hatte. Als Romancier und — wie man jetzt sieht — auch als Komödiendichter führt er eine feine Klinge, zeichnet Figuren, in denen sich Karrieresucht, Eitelkeit und Aufgeblasenheit auch im historischen Gewand so deutlich abzeichnen, dass man unschwer die Grössen der Gegenwart, die keine sind, darin erkennen kann. Die Komödie *«Hof- und Personalnachrichten»,* die 1938 am Theater in der Josefstadt hätte uraufgeführt werden sollen, wurde nach Hitlers Einmarsch fallengelassen. Ihr Text blieb unveröffentlicht und unbekannt, bis er nun — im IV. Band der fünfbändigen Werkausgabe, Drama und Essays —, herausgegeben von *Adolf Haslinger,* im Druck erscheint[1]. Und damit hat das österreichische Theater, haben die deutschsprachigen Bühnen ein Werk mehr, das in Nestroys Tradition, zum Teil auch in Hofmannsthals Nachfolge und — in seinen zum Grotesken neigenden Zügen — in Herzmanovskys Nachbarschaft steht. Es kommen Figuren und Typen darin vor, die an Vorbilder erinnern mögen, der alte und der neue Die-

ner zum Beispiel, der treuherzig-biedere Alois und der geschliffene François, die beiden Psychiater, von denen einer an Hofmannsthals berühmten Mann, beide aber auch an Molières Ärztepaar erinnern. In einem Staat, in dem der Adel huldvoll aufs Volk herabblickt, mit Kaiserlicher Hoheit und Fürsten und Grafen, mit niederem Adel und Hoflieferanten, Kokotten und Höflingen aller Art spielt eine verwirrende Handlung, dramaturgisch mehrschichtig und trickreich entwickelt, so dass nicht nur die Gegenspieler im Stück auf falsche Fährten gelockt werden, sondern auch der Leser und Zuschauer sich mindestens zwei mögliche Versionen offenhalten muss bis zum glücklichen Schluss. Im Hintergrund geht es um einen homosexuellen Erzherzog, dessen Veranlagung geheimgehalten, camoufliert, vielleicht auch geheilt werden soll. Aber das ist nur das aristokratische Geheimnis, um das sich die handelnden Personen herumdrücken, die Fürstlichkeiten und die Psychiater, die Bürgerlichen und die Aufsteiger.

Saikos Dialog ist pointenreich, hält für gute Sprecher unter den Schauspielern wirkungsvolle Wendungen in grosser Zahl bereit. Zum Beispiel sprechen da zwei hohe Herren über Demokratie und kommen zu der schönen Definition, Demokratie bestehe darin, es so einzurichten, dass das, *«was für uns selbstverständlich ist, auch fürs Volk selbstverständlich bleibt»*. Das wird dann noch illustriert durch das Problem, dass rote Uniformhosen im Manöver doch so *«fesche Attaquen»* abgeben. Die beiden Medizinalräte ihrerseits kommen in ihrem Disput auf höchst fortschrittliche Einsichten. Der Professor meint, es werde bald so viele Arten von Wissenschaft geben, als es Ärzte gebe, und sein Kollege setzt dem entgegen, das Ideal wäre, es gäbe so viele Arten von Wissenschaft, als es Patienten gebe.

Dieser vierte Band der Werkausgabe George Saikos vereinigt Unveröffentlichtes, Unbekanntes und Verstreutes. Die Essays zur Kultur- und Literaturgeschichte sind bisher nicht gesammelt erschienen, zum Teil nie gedruckt worden. Einige sind in Übersetzung in italienischen oder englischen Zeitungen oder Zeitschriften veröffentlicht worden, nicht aber im deutschen Original. Es sind pessimistische Züge darin festzustellen, etwa in dem Aufsatz *«Europa als Wunsch und Wirklichkeit»* die Aussage, entschieden werde über Krieg und Frieden und alles andere nicht von Weisen, Priestern oder Künstlern, sondern von Politikern, Finanzleuten und Militärs, *«jenen soziologischen Typen, die kraft ihrer besonderen Gewichtigkeit wie keine andern bereit sind, auf dem Trümmerfeld der zerstörten europäischen Wertpyramide ihre spezifische ‹Berufsmoral› als Absolutum aufzurichten. Sie bezahlten den ‹homme de culture›, den Intellektuellen, den Propagator, sie kaschieren ihn mit Titeln und Stellungen, denen aus der Vergangenheit das Prestige tieferer Einsicht, umfassender Erkenntnis und religiös betonter Verantwortung und Gewissenspflicht anhaftet. Er erfindet für die Massen die Deck-Motive, Quais-Symbole und Pseudo-Argumente, hinter denen die Fachleute mit ihren Regierungen den Wasserstoffbombenkrieg keineswegs unter dem Gesichtspunkt der ‹totalen Vernichtung› erörtern.»* Saiko kommt in diesem etwas summarischen Artikel allerdings auch zu der Feststellung, der abendländische Gesellschaftskörper erscheine im Ergebnis als der einzige, der sich nicht augenscheinlich im Zer-

fall befinde. Es bestünde *«planetarische Ausweitung»* der europäischen Kultursituation. Das ist 1960 geschrieben, zwei Jahre vor Saikos Tod.

Die Werkausgabe umfasst bis jetzt zwei Bände, den zweiten mit dem Roman *«Der Mann im Schilf»* und den vorliegenden vierten mit *«Drama und Essays»*. Die Erzählungen, der Roman *«Auf dem Floss»* und schliesslich die Briefe sollen bis 1989 hinzukommen und so ein Werk wieder greifbar machen, das mit demjenigen von Musil und demjenigen von Broch zu den bedeutenden in der österreichischen Literatur seit 1945 zählt.

Anton Krättli

[1] George Saiko, Drama und Essays. Herausgegeben von Adolf Haslinger. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1986.

Hinweise

Der Chef der Gruppe 47 erinnert sich

Hans Werner Richter nähert sich seinem achtzigsten Jahr. Es ist still geworden um ihn, könnte man sagen; denn was vor 1968 Jahr für Jahr das literarische Gespräch und selbst das Geschehen nachhaltig bestimmte, die Präsenz und die Tagungen der «Gruppe 47», die Hans Werner Richter gegründet und präsidiert hat, gehört seit diesem markanten Datum der Literaturgeschichte an. Jetzt ruft der Chef sich und die Seinen noch einmal in Erinnerung. *«Im Etablissement der Schmetterlinge»* heisst das Buch, das er geschrieben hat, und der Untertitel: «Einundzwanzig Porträts aus der Gruppe 47». Natürlich waren es weit mehr Autoren, die im Lauf der Jahre an den Tagungen lasen und sich der mündlichen Kritik aussetzten. Dem Vorwurf, er habe da eine subjektive Auswahl getroffen, weicht Hans Werner Richter im Nachwort aus: Vielleicht folgt dem ersten ein zweiter Band, mit neuen Porträts. Aber Systematik war ohnehin auch in diesem nun vorliegenden Band nicht seine Methode und nicht sein Ziel. Er hat einfach Erinnerungen aufgezeichnet, Erinnerungen an Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann, wie er sie zu jener Zeit der Gruppe 47 gekannt hat, Erinnerungen an Carl Amery und Alfred Andersch, an Eich, Böll, Grass, Johnson, Weiss, an die Kritiker Jens, Höllerer, Kaiser, Reich-Ranicki, Maier. Einige der Porträts sind exakt getroffene Miniaturen, andere sind nichtssagend, Literatenklatsch. Positiv ist zu erwähnen, dass man sehr wohl spürt, wie Zuneigungen und Abneigungen, Sympathien und Antipathien in diesem Kreis gespielt haben, der nach aussen eine starke Lobby für die Sache der Gegenwartsliteratur war *(Carl Hanser Verlag, München und Wien 1986).*

Der Bruder Albertos

Er ist nicht so berühmt wie sein Bruder Alberto Giacometti, aber ein grosser Künstler war auch er: *Diego Giacometti,* dessen Asche letztes Jahr in sei-

ner Heimat Stampa im Bergell beigesetzt worden ist, wo seine Eltern und sein Bruder schon ruhen. Er ist 1902 geboren, und auch er hat in Paris gelebt und gearbeitet. Man sagt, ohne Diegos Existenz wäre Albertos Schaffen nicht möglich gewesen. Er war dem Bruder ein stets verfügbares Modell, und er war selber ein begabter Bildhauer, ein Gestalter von Gebrauchsgegenständen als Kunstobjekten. In der *Edition Adrien Maeght,* Paris, ist jetzt ein grossformatiger Bildband erschienen, der das Schaffen Diegos mit hervorragenden Photographien dokumentiert. Der Text stammt von *Michel Butor,* die Bilder hat *Jean Vincent* aufgenommen. Da gibt es Aufnahmen aus dem Atelier, die den Künstler an der Arbeit zeigen, Stilleben mit Arbeitsgerät, mit schwarzer Katze. Ein Hauptteil stellt im Bild die «Skulpturen» dar: Gartenmöbel, Lampen, Treppengeländer, Portalgriffe, Gebrauchsgegenstände, künstlerisch gestaltet in Bronze. Das reich ausgestattete Buch hat einen Mangel: es fehlen Legenden. Der Betrachter möchte gerne wissen, wann die einzelnen Werke entstanden sind, in welchen Zusammenhang sie gehören. Er bleibt auf seine eigene Findigkeit zurückgewiesen. Er lernt erkennen, wie wichtig es ist, dass wir uns mit dem handwerklich, mit dem künstlerisch Schönen umgeben.

Tania Blixens Afrika

Vom Film «Out of Africa» ist viel die Rede, erfreulicherweise auch wieder vom Buch, von dem er — in freier Weise freilich — ausgeht. Im *Manesse-Verlag* ist es in der Übersetzung von Rudolf von Scholtz neu erschienen: *Tania Blixen, «Afrika, dunkel lockende Welt.»* Die Baronin erzählt aus frühen Zeiten, da sie eine Farm in Afrika hatte, heiter, ironisch, wehmütig, anekdotisch und immer auch ein wenig phantastisch. Manches hat sich in der Erinnerung verklärt, manches wird sie zur Abrundung hinzuerfunden haben. Aber im ganzen ist Tania Blixens Afrika-Buch ein einzigartiges Dokument, und freilich auch ein literarisch hochstehendes Werk. Die Baronin, obgleich selber eine Vertreterin der Kolonialherrschaft, sah voraus, was kommen werde. Sie sah, wie der Kolonialismus niederdrückte, was an starker eigener Entwicklung der Afrikaner ans Licht drängte. Sie machte sich Illusionen über eine mögliche Zukunft. Das Leben auf der Kaffeefarm in Kenia zu Beginn dieses Jahrhunderts, wie es in «Afrika, dunkel lockende Welt» lebendig und farbenprächtig beschrieben ist, ist der verklärte Hintergrund einer harten afrikanischen Gegenwart.

«Wem gehört die Schweiz?»

Hans Tschäni, von dem in der gleichen Reihe schon das Buch «Wer regiert die Schweiz?» erschienen ist, eine Darstellung über den Einfluss der Verbände und ihrer Lobby, gibt im *Orell Füssli Verlag* in Zürich jetzt eine Beschreibung der Situation hinsichtlich des Eigentums an Boden in der Vergangenheit und heute heraus. *«Unser Eigentums- und Bodenrecht auf dem Weg zum Feudalsystem»* lautet sein etwas reisserischer Untertitel, der mit dazu beitragen soll, dem Thema und seiner Problematik den verkaufsfördernden Anstrich des Sensationellen zu geben. Aber diese Problematik ist ohnedies ernst: Eigentumstheorie und Praxis klaffen auseinander. Versuche,

nach der «verpassten Chance der Genossenschaftlichkeit» die Bodenrechtsverhältnisse zu verbessern, sind immer wieder steckengeblieben. Tschäni skizziert den Leidensweg der Raumplanung, die weitgehend nutzlosen Bemühungen, den «Ausverkauf der Heimat» zu stoppen, und fragt im letzten Kapitel seines Buches, welche Chance bei uns eine «ideale Bodenordnung» habe. Er sucht die Lösung in einem Verfassungsartikel, der das Eigentum an Boden für sozialpflichtig erklärt, wobei er ähnlich gelagerte Vorstösse der letzten Jahrzehnte allerdings wegen ihrer Kompromisslosigkeit kritisiert. Die Zielvorstellungen der freisinnigen Projektgruppe unter dem Vorsitz von Nationalrat Peter Grünig vom Jahre 1973 wird dabei diskutiert, die eine breite Streuung des individuellen Grundeigentums zum Eigengebrauch, die Schaffung eines transparenten Baulandmarktes und die Verhinderung von übersetzten Gewinnen aus Grundeigentum umfassen. Der Vorschlag der Projektgruppe fand nicht die Gunst der Partei. Aber dass hier entscheidende Probleme anstehen, zeigen weit radikalere Vorstösse seither. Die Freiwirtschafter vertreten ihre Thesen hartnäckig; der jüngste Versuch mit der «Stadt-Land-Initiative», nach Tschäni immerhin ein Vorstoss «in die richtige Richtung», hat wohl keine Chance. Tschäni stellt sowohl die ungute Entwicklung wie die Vorschläge einer Reform übersichtlich dar, ohne selbst einer radikalen Lösung das Wort zu reden. Sein Buch mündet in zehn Thesen aus, in denen er Möglichkeiten für einen neuen Umgang mit dem Boden formuliert. Er hält allerdings einen Zustand für erreicht, «der keine Alibiübungen mehr duldet».