Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 67 (1987)
Heft: 5

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: 12.12.2025

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

Das Buch

«Gebt mir das steinerne Herz»

Jurek Becker, «Bronsteins Kinder»[1]

Der Satz, den der Titel zitiert, steht auf der ersten Seite des neuen Romans von Jurek Becker. Der Student Hans Bronstein, zugleich Hauptfigur und Erzähler der Geschichte, sagt im Rückblick auf das, was er erlebt hat und wovon er zu berichten gedenkt, wenn man ihn vor den goldenen Thron riefe und nach dem einen grossen Wunsch fragte, brauchte er nicht lange zu überlegen: *«Gebt mir das steinerne Herz.»* Er hat vor Jahresfrist seinen Vater verloren, mit dem er die Wohnung teilte. Die Familie seiner Freundin Martha hat den Verwaisten zu sich genommen. Aber es ist nicht der Verlust des Vaters allein, der den bitteren Wunsch erklärt. Die Liebe zu Martha ist ebenfalls gestorben, und obgleich der junge Bronstein zum Studium auf der Universität zugelassen ist — der Roman spielt in der DDR, die Abiturienten müssen sich dort um einen Studienplatz bewerben und dann darauf warten, wie über sie entschieden wird —, verbreitet sich etwas wie Hoffnungslosigkeit, sobald Bronstein zu erzählen beginnt.

Das ist nicht völlig überraschend und dennoch beängstigend. Jurek Bekker, der 1937 in Lodz (Polen) geboren ist, erlebte seine Kindheit im Ghetto und im Konzentrationslager. Er ist ein Überlebender. Erst nach dem Krieg, als er nach Berlin kam, lernte er Deutsch, machte Abitur und studierte Philosophie. Seine erfolgreiche Laufbahn als Schriftsteller in der DDR, der rasch auch im Westen grosse Anerkennung fand, endete vorerst damit, dass er aus der SED ausgeschlossen wurde, nachdem er gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann protestiert hatte. Darauf gab er auch den Austritt aus dem Schriftstellerverband und wechselte — mit Genehmigung der DDR-Behörden — nach Westberlin hinüber. Da lebt er zumeist, ein offiziell für einen längeren Urlaub im westlichen Ausland autorisierter Bürger der DDR, dessen nach 1978 entstandene Werke jedoch nur in der Bundesrepublik verlegt worden sind. Er schreibt von seiner überschatteten Kindheit und Jugend; er ist ein Jude, der als Kind gerade noch der Vernichtung entging, die sein Volk traf. Aber sein erstes Buch, *«Jakob der Lügner»,* das ihn mit einem Schlag berühmt machte, ihm hohe Anerkennung und so bedeutende Auszeichnungen wie den Heinrich-Mann-Preis in der DDR und — im Westen — den Charles-Veillon-Preis für den europäischen Roman einbrachte, war nicht ein Buch der Hoffnungslosigkeit. Seine Titelfigur, der Eisverkäufer und Kartoffelpuffer-Kocher Jakob Heym, hält die Miteingeschlossenen in einem polnischen Ghetto durch Lügengeschichten bei gutem Mut. Er behauptet, ein Radio zu besitzen (worauf im Ghetto die Todesstrafe stünde), und er gibt damit seinen erfundenen Nachrichten vom raschen Vormarsch der russischen Befreier die Würde der Wahrheit. Die Zahl der

Selbstmorde im Ghetto geht zurück. Und er selbst, der Geschichtenerzähler, bisher ein Mann, dem weder Beachtung noch Wertschätzung zuteil geworden war, steigt auf der sozialen Stufenleiter immer höher, wird geachtet und geliebt. Freilich, als er seinem Freund gesteht, es sei alles nur gelogen, erhängt sich der. Am Ende fährt dann auch Jakob mit den andern Ghettobewohnern ins Todeslager. In diesem Roman von Jurek Becker gibt es Sätze, die sich einprägen. *«Hört auf, euch das Leben zu nehmen, bald werdet ihr es brauchen»,* ist einer davon, und ein anderer: *«Die Leute brauchen keine Medizin so sehr wie Hoffnung.»*

Und jetzt also, schon auf der ersten Seite des neuen Romans, siebzehn Jahre nach dem bewunderten und berühmten Erstling, der Satz: *«Gebt mir das steinerne Herz.»* Damals lebensunwürdige, objektiv nicht lebbare Wirklichkeit besiegt durch die Kraft der Hoffnung; jetzt immerhin Zukunftsmöglichkeiten, ein junger Mann vor dem Antritt seines selbstgewählten Studiums der Philosophie, Krieg und Verfolgung ferne, fast schon entschwundene Vergangenheiten, aber nun innere Leere, Kälte und Versteinerung. In *«Bronsteins Kinder»* liegt ein Buch vor, das formal, stilistisch, in seiner Konzeption und Durchführung hohen literarischen Rang beanspruchen darf. Drei Schichten überlagern sich, zwei davon unterscheiden sich durch die Erzählzeit, das Jetzt und das Damals, die dritte ist ausserhalb der Zeit. In einer Irrenanstalt lebt Bronsteins ältere Tochter, die ihre Eltern in der Zeit der Verfolgung bei fremden Leuten versteckt hatten und die seither von Anfällen der Aggression heimgesucht wird, unberechenbar und unerklärlich, aber offenbar Grund genug zur Internierung. In dieser Schwester des jungen Bronstein (er ist neunzehn Jahre alt, Elle schon über dreissig) ist die böse Zeit lebendig geblieben, gegenwärtig und unheimlich. Der Vater und der Bruder lieben Elle, besuchen sie, und der Bruder erhält auch Briefe von ihr. Einer davon ist — etwa in der Mitte des Buches — im Wortlaut abgedruckt, in der eigenwilligen Orthographie eines Menschen, der nach innen lebt, abgeschirmt vom Lauf der Welt. In diesem Brief gibt es die Stelle:

«andauernd glaubst du dass sich an Andererstelle
mehr finden lässt als dort wo du bist
dir fehlt die Lust am Verweilen
in dieser Beziehung könntest du dir an Deinerschwester
ein Beispiel nehmen denn ich bin immer noch hier
in diesem Wirrenhaus...»

Hans, der Empfänger dieses Briefes und die Hauptfigur des Romans, zugleich der Erzähler, der — im Präsens — über seine Lebensumstände im «Jetzt» (1974) und — im Imperfekt — über die dramatischen Entdeckungen im «Damals» (ein Jahr zuvor, als sein Vater noch lebte) berichtet, ist tatsächlich nicht mehr sicher, wohin er gehört. Nach dem Tod seines Vaters haben ihn befreundete Juden, zugleich die Eltern seiner Freundin Martha, in ihre Familie aufgenommen. Aber seit er entdeckt hat, dass sein Vater und andere jüdische Nazi-Opfer in dem Wochenendhaus am Waldrand, das der Gymnasiast heimlich als Refugium seiner Zusammenkünfte mit Martha aufgesucht hat, einen ehemaligen Aufseher des Konzentrationslagers Neuengamme gefangenhalten und verhören, kann er sich nicht länger mit der Generation seines Vaters, mit den Opfern solida-

risieren. Er rebelliert gegen die Anmassung der späten Rächer, ja er hilft dem Gefesselten, er lässt ihn laufen. Zwischen Vater und Sohn gibt es Spannungen. Der Sohn belügt den Vater, der Vater versteht den Sohn nicht mehr. Die Vergangenheit ist nicht vergangen, sie sucht die ehemaligen Opfer heim, indem diese nun selbst den Verhörrichter zu spielen beginnen, und sie wirft den Gymnasiasten Hans aus dem Geflecht hoffnungsvoller Beziehungen, in denen er ein Zuhause und etwas Wärme hätte finden können. Mit dem Vater kommt er nicht mehr zurecht, bevor diesen ein plötzlicher Tod hinwegrafft. Und erloschen ist auch seine Liebe zu Martha, jetzt, da er im Haus ihrer Eltern mit ihr unter einem Dach wohnt.

Das Abitur schafft er ohne grosse Mühe, das Studium steht ihm offen. Aber es fehlt ihm die Motivation. *«Du solltest dir überlegen, zu wem du gehörst»,* sagt er einmal zu sich selbst. Er weiss es nicht mehr. Die Entdeckung im Häuschen am Waldrand und der Tod des Vaters haben ihn aus Beziehungen herausgerissen, die nicht tragfähig genug waren. Die Unversöhnlichkeit der Vätergeneration vermag der junge Mann nicht mehr zu verstehen. Er kann darauf seine eigene Zukunft nicht aufbauen, und ausserhalb der paar menschlichen Beziehungen, die nach der Zerstörung und der Vernichtung noch übrig waren, gibt es für ihn nichts, was ihn aufzufangen und seinem Leben einen Sinn zu geben vermöchte. Die Schule ist für den Gymnasiasten nichts weiter als eine Pflicht. Und der Staat — die Geschichte spielt in der DDR — ist zwar eine akzeptierte Realität, aber keine Motivation für den jungen Bronstein.

Was Jurek Becker seit dem Buch *«Jakob der Lügner»* immer wieder aufgegriffen hat, etwa in *«Der Boxer»,* einem Roman, der 1976 erschien, aber auch in kürzeren Erzählungen, ist also auch Gegenstand dieses bitteren und beängstigenden Werks: autobiographische Erfahrungen lassen ihn nicht los. Aber da ist noch eine andere Komponente dabei als das Thema Ghetto und Konzentrationslager. Der Ausschluss aus der Partei war für Becker auch ein Verlust an Heimat, das Leben als DDR-Bürger in Westberlin oder — für einige Zeit — in den USA ist eine Art von Ortlosigkeit. 1980 erschienen, allerdings nur im Westen, die Erzählungen *«Nach der ersten Zukunft.»* Darin findet sich eine *«Ansprache vor dem Kongress der unbedingt Zukunftsfrohen».* Einer, der aus dem Verein ausgetreten ist, benützt die Gelegenheit dazu, seine Gründe darzulegen. Er warnt die Verbliebenen davor, die Misslichkeiten des Tages mit dem Glück einer versprochenen Zukunft zu bekämpfen. Eben das aber hat doch seinerzeit Jakob, der Lügner, getan. Damals freilich gab es keinen Ausweg. Jetzt aber müssten die Verbliebenen doch eher die Gründe der Fortgegangenen untersuchen. Es fiel damals auf, wie zaghaft, ja vorsichtig derartige Vorschläge geäussert wurden. Kritische Gedanken zu äussern, ist in gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen es *«ringsum von Leuten wimmelt, die scheinbar voller Zustimmung sind»,* besonders schwierig. Die Formulierung geht auf einen Lehrer, die Hauptfigur im Roman *«Schlaflose Tage»* zurück. Und in der Erzählung *«Grossvater»* (in: *«Nach der ersten Zukunft»*) sagt der Erzähler zu seinen ihn bestürmenden Enkeln, manchmal habe er Gedächtnislücken, und nur um seine Zuhörer nicht zu enttäuschen, erfinde er dann

halt etwas hinzu. Wenn ihm dann, bei einer späteren Wiederholung der Erzählung, der richtige Fortgang wieder einfalle, müsse er blitzschnell entscheiden zwischen dem, was seine Zuhörer nun für Wahrheit halten, und der Wahrheit selbst. Es könne dann geschehen, dass er als Flunkerer dastehe, nur weil ihm die Wahrheit wieder eingefallen sei. Die Geschichte schliesst damit, dass der Grossvater bekennt, er möchte natürlich, dass seine Geschichten ankämen. Nun sei aber im Laufe der Jahre mancherlei wirklich geschehen, *«worüber ihr nie und nimmer zufrieden wärt, wenn ihr es hörtet»*. Seine Devise sei es darum, so nah wie möglich an die Wahrheit heranzugehen. *«Am allerwohlsten fühlt sich der Erzähler nämlich, wenn links und rechts von seinem Weg noch etwas Wahrheit übrigbleibt, zum Ausweichen sozusagen.»*

In so komfortabler Erzählersituation befindet sich der Schriftsteller Jurek Becker, seinem neusten Roman nach zu schliessen, offenbar nicht. Der Erfinder von Geschichten, der charmante, traurige und lustige Causeur von einst sieht keine Ausweichmöglichkeiten mehr. Er hat ein eindrückliches, formal konsequentes und in der Durchführung seines Themas makelloses Buch geschrieben, zugleich ein Buch der Kälte und der verlorenen Hoffnung.

Anton Krättli

[1] Jurek Becker, «Bronsteins Kinder.» Roman, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Die Signatur der Welt

«Schriftsteller sein, heisst die Welt als Sprache sehen», der Satz von Günter Eich könnte über den neuen Erzählungen von Hermann Burger stehen, vor allem über der Titelgeschichte, dem zentralen, auch umfangreichsten Text des Bandes, begleitet allerdings von der verzweifelten Frage: Und was geschieht mit einem, dem die Sprache so radikal abhanden kommt, dass er nicht einmal mehr lesen kann?[1] *«Blankenburg. Zustandsbericht eines Leselosen»,* heisst der Titel der Erzählung.

Das Thema ist ungewöhnlich. Vom Nichtschreibenkönnen schreiben viele Autoren; Burger, wohl als erster, zielt auf die komplementäre Ergänzung dazu, den Zustand der Leselosigkeit. Bedenkt man, wie wenig zahlreich heute die wirklichen Leser sind, dann wird einem das Nichtlesenkönnen jener, die gerne lesen möchten, als ein Problem einer winzigen Minderheit vorkommen, als Spezialfall eines Spezialfalls. Doch hinter der scheinbaren Ausnahme zeichnen sich die Schatten einer allgemeinen Erfahrung ab:

«Hören Sie, pflegen Nervenärzte wissen zu wollen, manchmal Stimmen? Eben nicht, gnädige Frau, die Bücher- wie Vogel- wie Blumen- wie Baum- wie Stein-Stimmen sind verstummt.» Ein Schlüsselsatz, witzig formuliert. Leselosigkeit, so gesehen, ist nicht nur eine Randerscheinung, sondern der Kern einer tiefen Depression, der Leselose

ist nicht nur blind und taub für die Bücher, sondern für die Signatur und die Stimmen der Welt schlechthin, unfähig, auch nur einen Buchstaben im Buch der Schöpfung zu lesen. *«Jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbarung»,* heisst es bei Jakob Böhme, dessen Hauptwerk *«De signatura rerum»,* früh und häufig zitiert wird; schon dieser herrliche Satz allein macht aus der Krankengeschichte ein existentielles und philosophisches Buch. Es ist freilich zugleich ein skurriles, verrücktes Werk, ein Fremdwörtertresor, in dem man doch immer einen lachen hört über den Ernst der Wissenschaft.

Was tut einer, der nicht mehr lesen kann? Er schreibt! Wort- und klagereich, gelehrt und scheingelehrt beschreibt er seine Lage, als ob er in einer gewaltigen Parforceleistung versuchen wollte, sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf zu ziehen. Er versucht dies auch insofern, als er sich eine Gegenwelt zum eigenen Zustand vorstellt und mit Wörtern aufbaut, einen Ort, der für ihn Rettung wäre, könnte er nur dorthin gelangen.

Rettung: ein Ort, eine Atmosphäre, eine Lebensart, die Lesen unter idealen Voraussetzungen ermöglichen, bildhaft konkretisiert in einem *«Büchergutsherrenbetrieb»* von beachtlichen Ausmassen, mit Orangerie, Wintergarten — und vor allem einer Bibliothek von 50 000 Bänden. Ein Luftschloss, vielleicht, sicher ein Sprachschloss (aber papieren, nein, das ist es nicht!). Seine Fassaden (ihre Zahl ist nicht auszumachen) sind verschiedenen Schlössern, vor allem ostpreussischen, entliehen, vielmehr nach ihnen benannt; das Bauwerk eine phantastische Sprachkomposition, in der sich Hohenkremmen, Radensleben und Stechlin, Tramnitz und Schlobitten, dazwischen schnell und fremd der Palazzo Salis in Bondo, und dann wieder Hohenzieritz, Exleben und Klein Machnow treffen. Ein Schloss aus Wörtern also — und darin eine Atmosphäre, die an die Romanwelt Fontanes erinnert, an die so wunderbar leichte, so schwer zu beschreibende Geselligkeit des *«Stechlins».* In der Herrin dieses Schlosses ist diese Atmosphäre Gestalt geworden — und ihr Diener Loontien ist nichts anderes als der Sohn des Dieners Engelke im *«Stechlin»* und hat, ganz nebenbei, die Berliner Dienerschule besucht, die in Walsers *«Jakob von Gunten»* vorkommt. Eine wahrhaft literarische Genealogie: eine Bücherwelt!

An die Herrin dieser Bücherwelt, die *«oberste Legistin»* schreibt der Leselose sieben Monsterbriefe: er schreibt sich immer mehr an die ideale Welt hinan und schliesslich auch aus der Depression heraus. Der Leser — die Leserin — ist also in diesem Buch enthalten als literarische Figur, nicht weniger stark als in Italo Calvinos *«Wenn ein Reisender in einer Winternacht»,* allerdings gezeichnet auf dunklem Grund. Der Geist des Lesens — analog zu Thomas Manns *«Geist der Erzählung»* — geht durch diesen Text; was geschrieben wird, wird auch gleich gelesen und bedacht, und so ganz nebenbei und ohne Worte wird einem in Erinnerung gerufen, dass es ohne den Leser keine literarische Tradition gibt, dass auch er Teil der Weltliteratur ist. Wohlverstanden: der Leser, nicht der Wissenschaftler (der Schriftgelehrte Arpagaus tritt nur in der untergeordneten Rolle eines Privatsekretärs auf). Eine Apotheose des Lesens also in einer Zeit, da es unterzugehen oder im Überfluss des Angebots zu pervetieren droht. Das einzige, was der Leselose für seine Bücherfürstin fürchtet, ist denn auch, dass

sie bei einem Erdbeben von ihren Folianten und Atlanten erschlagen werden könnte und den *«Erstickungstod in der weissen Papierflut»* sterben müsste. Ein Los, das eher ihn treffen könnte: Den *«Morbus Lexis»,* weiss er, liest man sich an; er selber hat sich den Magen an den *«Viertausendern der Hochklassik»* verdorben. Die Bücherfürstin dagegen ist gefeit gegen das Zuviel des Lesens: lebensklug, ja lebensweise, wie sie ist, lässt sie in ihrer Bücherwelt die nötigen Lücken, z.B. lesefreie Tage, an denen sie derer gedenkt, die nicht lesen können; oder Blindbände (ein zauberhafter Einfall) mit denen sie in ihrer Bibliothek verhindert, dass die Autoren sich aneinander stossen. Sie belässt der Literatur die nötige Lebensluft und behält selber — zwischen den Lesestunden mit solidem Schuhwerk wandernd — ihre Füsse auf dem Boden.

Ein Mensch ohne Fehler also? Eher eine Frau ohne Eigenschaften — es sei denn die Aufmerksamkeit für alle Signatur: Buchstaben, Nebelzeichen, Blumennamen, Menschenstimmen. Ihr Inneres scheint eine Leerstelle zu sein, in welche fremdes Leben einströmen kann; aber es ist keine stumpfe, sondern eine tönende Leere, ein Innenraum mit der Resonanz der reinen Aufmerksamkeit. Dieser Aufmerksamkeit traut der Protagonist sogar eine heilende Wirkung zu. *«Lesen Sie mich hinaus»,* fleht er einmal seine Brieffreundin an, als ob das Stumme, die erstickte Stimme durch die blosse Kraft geduldigen Zuhörens zum Reden gebracht werden könnte.

Burger gibt diesem Ort den Namen *«Blankenburg»* (schon klanglich abgesetzt gegen *«Schruns Grächen»,* wie er den Wohnort seines Protagonisten bezeichnet). Aber er gibt ihm nicht nur einen Namen, sondern verankert das Schloss seiner Sehnsucht in einem (real existierenden) Dorf im Berner Oberland. Immer, man erinnert sich, war es gerade für diesen Autor eine künstlerische Notwendigkeit, seine Werke geographisch genau festzulegen, damit ein universelles Thema (in *«Schilten»* der Tod, in *«Blankenburg»* die Sprache schlechthin) im Konkreten zu verwurzeln. Doch ist dies, im Gegensatz zu *«Schilten»* in *«Blankenburg»* vor allem eine sprachliche Verwurzelung. Das Simmental wird weniger visuell als in seinen Orts- und Flurnamen gegenwärtig: eine eigentliche Sprachlandschaft, und als solche ein Kapitel im grossen Buch der Schöpfung, in dem jedes Ding seinen Mund zur Offenbarung hat. Allerdings hört man nicht die Urgeräusche, nicht die Sprache der Natur, die Böhme meint, sondern liest eine vom Menschen geschaffene, wie ein Netz über die Landschaft geworfene Nomenklatur aus Orts- und Flurnamen, die, zusammen mit Fachausdrücken aus dem Gebiet der Geologie und Medizin und den grossen Namen der Weltliteratur, eine absonderliche Symphonie ergeben, deren Dissonanzen Ursache eines hintergründigen Humors sind. Etwa wenn die Gräfin in der strahlenden Sonne ihrer Terrasse den Gästen das im Nebel liegende Literaturtal erklärt: *«Dort, dieses kieloben treibende Schiff ist nicht die Kaiseregg, sondern der Geist Montaignes. Nicht das Stockhorn sehen Sie aus dem Wolkenbett ragen, sondern Joseph Görres. Sie grüssen den Hunsrügg und das Bäderhorn, indem Sie die Herren willkommen heissen in ihrem Lesepark. Uz-Gleim-Gellert, das tönt wie eine Seiltänzerroute von Aussichtspunkt zu Aussichtspunkt. Lessing als Gandlauenengrat blinkt, Zweisimmen brodelt.»*

Die Sprache Burgers freilich, mit

ihrer oft halsbrecherischen Syntax, der grossen Redundanz, den Fach- und Fremdwörtern, verrückten Neologismen, sie ist für den einen Ursache allerhöchster Bewunderung, für die anderen ein Ärgernis, ein unüberwindbares Hindernis, gar ein Anlass zur Beschämung des Lesers, der eben nicht so gelehrt ist wie der Autor. Ein beinahe tragisches, ein tragikomisches Resultat: der Autor, der gerade hier inständig den *«ihm zugeneigten Leser»* sucht, ihn zu einer literarischen Figur macht, anredet, verehrt und feiert, der Verständnis und Liebe sucht — er erntet wieder, was er schon immer erhielt: Bewunderung für einen Artefakt. Braucht es die tönende Stille einer Leseinsel, um in der Brillanz die existentielle Not — und auch die existentielle Einsicht zu verstehen? Burger schreibt allerdings keine Ursprache, keine Muttersprache, sondern eine eigentliche Fremdsprache, und macht aus ihr, auf Umwegen, doch seine eigene, eine unverkennbare und unersetzbare Sprache. Und vielleicht kann nur so, aus der grösstmöglichen Entfremdung, jene Gegen- und Sehnsuchtswelt kreiert und beschrieben werden, in der Geist und Leben nicht auseinanderfallen und jedes Ding seinen Mund zur Offenbarung hat.

Der letzte Brief erhält ein Postskriptum, in dem der *«Umwelt-Legastheniker»,* wie der Leselose andernorts genannt wird, der Genesung entgegengeht, die Landschaft nicht mehr nur durch ein Netz von Namen wahrnimmt, ohne Umkehrungen und Verstellungen. *«Umweltlegastheniker»:* von diesem Begriff führt nur ein Schritt, allerdings ein kühner, zur letzten Erzählung des Bandes *«Die Wasserfallfinsternis von Badgastein»,* mit der Burger, ein Könner im Zuschnitt eines Textes auf die geforderten 30 Minuten Lesezeit, 1985 den Ingeborg-Bachmann-Preis errang. Denn: nur in einer Welt der Leselosen kann es geschehen, dass die Klage des Nachtportiers Schusterfleck ungehört verhallt und ein Wasserfall es für angezeigt erachtet, Selbstmord zu begehen.

Elsbeth Pulver

[1] Hermann Burger, Blankenburg. Erzählungen. Fischer, Frankfurt am Main 1986.

Ein Avantgardist als Klassiker

Zur Ausgabe der Werke von Eugène Ionesco

Bereits 1963 — bloss dreizehn Jahre also nach der tumultuösen Uraufführung der *Cantatrice chauve* — bemerkte Ionesco leicht ironisch im damaligen *Figaro littéraire: «En Allemagne des thèses de doctorat sont écrites sur notre œuvre et sur nous-même.»* Inzwischen ist einerseits tatsächlich das, was man über Ionesco geschrieben hat, mengenmässig ungleich gewichtiger als das, was er selbst schrieb; anderseits hat — um mit François Bondy zu reden — *«Ionescos Weg durch die Akademien»* den Schriftsteller aus Rumänien von

Alfred Jarrys skurril-ulkiger Akademie der Pataphysiker bis in die strenge *«Académie Française»* geführt. Eine Werkausgabe in Gallimards *«Pléiade»*-Reihe ist angekündigt; eine deutsche als würdige Ergänzung jener *«thèses de doctorat»* liegt jetzt — von François Bondy und Irène Kuhn herausgegeben — bei Bertelsmann vor [1]. Sie enthält alle Stücke, Szenarien und Drehbücher, die Novellen sowie den *Solitaire,* Ionescos einzigen Roman, die Tagebücher, die Essays, die Reden und Gespräche.

Gerade diese der Selbstreflexion gewidmeten theoretischen, kritischen und oft auch recht polemischen Texte liefern höchst aufschlussreiche Hinweise für unsere Kenntnis Ionescos. Von Anfang an begleitet nämlich seine poetische Produktion ein mannigfaltiges Kommentarmaterial, aus dem sich mühelos die Grundbegriffe einer Poetik gewinnen lassen, welcher der Autor sowohl als Dramatiker als auch als Erzähler verpflichtet bleibt. Zu besonders intensiver Auseinandersetzung mit seiner eigenen Konzeption des Theaters wurde Ionesco 1958 durch die vom Kritiker Kenneth Tynan ausgelöste Londoner Kontroverse angeregt. Indessen hatte er schon 1958 in *Victimes du devoir* recht eigentlich eine Art dramatisierter Poetik geschaffen. In Chouberts Suche nach Mallot, welche die Fabel des Stückes ausmacht, verwirklicht Ionesco mit der «aristotelischen» Dramenstruktur zugleich auch deren Parodie, ein Element, das seit der *Cantatrice chauve* sich für Ionescos Einbildungskraft als konstitutiv erweist. Es bestimmt selbst die Tonart eines Stücks wie *Le roi se meurt,* das bezeichnenderweise durch eine «musique dérisoirement royale» eingeleitet wird.

Eugène Ionesco versteht sein Œuvre als *témoignage* einer stets als tödliche Bedrohung empfundenen Wirklichkeit. So mutet es nur als folgerichtig an, dass das Stück, an dem der Fünfundsiebzigjährige jetzt arbeitet — wie Wilfried Floeck in der «NZZ» vom 9. Januar 1987 mitteilt — sich mit der Figur des polnischen Franziskaners Maximilian Kolbe auseinandersetzt, *«der 1941 in Auschwitz einem Mitgefangenen das Leben rettete, indem er für ihn in den Tod ging».* Unzweifelhaft stellt sich die Suche als analytische Bewusstwerdung der Wirklichkeit in *Victimes du devoir* als stufenweiser Nachvollzug eben dieser Wirklichkeitsstrukturen dar: der Abstieg als albtraumhafte Darstellung der wuchernden Realität und des Versinkens im Opaken; der Aufstieg als befreiendes und beklemmendes Erlebnis der Verflüchtigung. Ohne freilich je auf Mallot zu stossen, gelangt Choubert immer wieder in ein beängstigendes Niemandsland — *«une île entourée de rien»* — : da gähnt beklemmend das Nichts als Spielraum des Absurden, da werden das Komische und das Tragische, der Sinn und der Unsinn, das Parodierte und die Parodie, ja selbst die Individualitäten austauschbar. *«Le ‹trop›»* — schreibt Ionesco dazu — *«rejoint ainsi le ‹pas assez› et les objets sont la concrétisation de la solitude, de tout ce contre quoi nous nous débattons.»* Das ist die Falle, worin Ionescos Menschen als Gefangene verzweifelt um sich schlagen. Den Figuren Labiches und Feydeaus verwandt, sind Ionescos Protagonisten allemal *victimes* — Opfer.

In Ionescos Gestalten, Situationen und Geschichten kommt die Erfahrung einer ganz bestimmten *condition humaine* zum Ausdruck: 1950 als skandalös empfunden und von manchem Kritiker als Scharlatan abgetan, drang der Schöpfer der inzwischen geradezu

sprichwörtlich gewordenen *Nashörner* bereits 1966 mit *La faim et la soif* auf die Bühne der altehrwürdigen «Comédie Française». Nicht wenige haben ihm den Erfolg übelgenommen und dabei wohl übersehen, dass, will man — wie Ionesco meint — nur *«de son temps»* sein, es einem leicht geschehen kann, *«que l'on n'est d'aucun temps»*. Das Stichwort vom *«entlarvten Reaktionär»* wird seither mit so ermüdender wie uneinsichtiger Eintönigkeit von einer sich *«progressiv»* gebärdenden Kritik mit Argumenten wiederholt, die — Bondy betont es in seinem informativen und kompetenten Nachwort zur deutschen Werkausgabe mit Recht — Ionesco selbst *«nicht nur in Essays, in Polemiken, sondern auch mehrmals in seinen Stücken zitiert hat und auf die er teils ernst, teils mit humoristischer Verve eingegangen ist»*.

Allerdings scheint sich nunmehr im deutschsprachigen Raum besonders bei Theatergängern eine Neuentdekkung dieses *«absurden»* Dramatikers *par excellence* anzubahnen. Gerade ein solches Publikum wird jetzt dankbar zum *«Bertelsmann-Ionesco»* greifen, an dem einundzwanzig Übersetzer beteiligt sind. Man findet hier nicht nur sehr gut lesbare Texte, die zum Teil erstmals übertragen wurden, sondern auch — neben Bondys dichtem Nachwort — eine hilfreich zusammengestellte Auswahlbibliographie (Georg Reuchlein) sowie detaillierte Angaben zu jedem der aufgenommenen Werke.

Kurt Ringger

[1] Eugène Ionesco, Werke. Herausgegeben von François Bondy und Irène Kuhn, 6 Bände. C. Bertelsmann Verlag, München 1985.

Vom Ekel der Mythen

Heissenbüttels Textbücher 9 und 10

Das Schreiben als Akt der Verdrängung entlarven und gleichsam das Verdrängte an die Oberfläche der Schrift holen — hierin lag die Dynamik von Helmut Heissenbüttels *«Autobiographie des Sprachprozesses»* der Textbücher 1 bis 6 der sechziger Jahre. Auf das 1985 erschienene Textbuch 8 folgten 1986 in signifikant kurzem Abstand die Textbücher 9 und 10. Auch sie stellen sich als meditative Sprachexperimente vor, ohne jedoch den Eindruck des *déjà vu* zu vermitteln [1].

Arithmetisch streng in Etappen von 3 Abteilungen mit je 13 Texten, bestehend aus jeweils 13 Sätzen, meldet Heissenbüttel in Textbuch 9 (TB 9) Zweifel an, Zweifel an der Gültigkeit einmal entstandener Vorstellungen und an der vermeintlichen Verbindlichkeit intellektueller Besitzstände. Krass wird hier wie auch in den 13 Lektionen *«Von Liebeskunst»* des Textbuches 10 (TB 10) das allzu präzise der äusseren Form in Kontrast zu einem ständig gleitenden, dezentrierten Diskurs ge-

bracht, an dessen Horizont immer wieder einmal das Licht eines in Not geratenen Ichs aufflackert.

Brüsk — hatte man es anders erwartet? — reisst uns Heissenbüttel aus der Erinnerung an Ovids feinsinnige Erotik der *ars amatoria,* um ihr eine technisierte Sexualität gegenüberzustellen, wie es zu des Römers Zeiten die orientalische Kamasutra tat. Belehrend zwar, in der Art antiker Dichtung, doch kürzer, unsicherer sind Heissenbüttels Texte. Aus der *«Stimme des Schreibens»* vorangegangener Textbücher ist das *«ma parole n'est qu'une confuse voix»* (TB 10) eines unter der Missgunst des Hofkomponisten Lully leidenden Marc Antoine Charpentier geworden. Nur *«über den Daumen gepeilt»* stellt der Autor denn auch in Textbuch 10 ein Konvolut aus Zitaten quer durch die deutsch-französische Literatur-, Philosophie- und Kulturgeschichte zusammen. Vom barocken Libertiner Laurentius von Schnüffis bis zur Freudschen Lust, vom Lacanschen Begehren bis zu den Romantikern — alle reden über Liebe und legen doch nur die alten Vorurteile über das Rollenspiel der Geschlechter immer wieder neu fest. Indem sie über das körperliche Erleben reden, reduzieren sie es auf ein sprachliches. So verkommt die Liebessehnsucht in Sexualphantasien, von Sexualwissenschaftlern zu Dudenwissen aufbereitet, mundgerecht gemacht. Höhnisch zerstört Heissenbüttel diese Reden durch verfremdendes Übermalen, erschwert dem Leser allerdings auch die Zuordnung der Zitate.

> *«dass die Menschheit die Existenz der beiden Geschlechter*
> *mythologisiert hat beweist dass sie sich weigert*
> *diese Existenz als ein irreduzibles Faktum anzuerkennen.»* (TB 10)

Versagt Heissenbüttels eigene Sprache angesichts der Gefahr, *«den Körper zu stilisieren, zu leugnen, auf Rationalität zurückzuführen»* (TB 10)? Einer Gefahr, die ihn offensichtlich lyrische Zitatmontagen einer Erlebnislyrik vorziehen lässt. Wirft er Steine in fremde Wasser, um sein Spiegelbild, das er wider Willen darin sehen muss, zu zerstören? Denn es ist sein Ich, jenes *«Ich»* Jacques Lacans, das sich als lesendes und schreibendes auf der Spiegelfläche des Textes sucht, sich selbst hinterherläuft, ohne sich einzuholen:

> *«so wird das zerstückelte Subjekt herausgefischt aus dem Teich / des täuschenden Bildes des andern / so geht das Objekt des Begehrens in Sprache über.»* (TB 10)

und gleitet Heissenbüttel aus den Händen. So provisorisch sein Ich sein mag, es lässt sich sein Begehren nach sich selbst nicht als ein in ständigem Kreisen verharrendes Schreiben, das nirgendwo ankommt, aufschwätzen. Lust hat es nur auf den Tod:

> *«Ich vergesse mich, wenn ich von mir schreibe,*
> *vollkommen und finde den Fremden, der ich bin,*
> *geschrieben wieder.*
> *In den Text gestorben.»* (TB 9)

Hier ist nicht von Literatur als Trauerarbeit, als Töten des Todes die Rede. Therapiefunktion spricht Heissenbüttel der Literatur ab, eine von vielen Sicherheiten, die er in Textbuch 9 aufgibt. Nein, hier schauen wir dem Beginn eines Häutungsprozesses zu, der beide Textbücher zu einem Ganzen macht.

Heissenbüttel entblösst sich, gibt zu, allzulange nach dem illusionären *«wir wenigstens wissen es noch»* (TB 9) ge-

schrieben zu haben. Was er lediglich weiss, *«ist ein Bild, keine Ableitung, kein Begriff»* (TB 9). Das ist denn auch sein ganz persönliches Skandalon: seien sie modern oder klassisch, seien es die Metamorphosen Ovids oder die Lacans, die Mythen, die Urbilder, haben die Wahrheit, das Heissenbüttelsche *«alles»* (TB 9), versteinern lassen, unverrückbar gemacht, eben weil sie als *«semantischer Vorrat»* (TB 10) Sprache geworden sind. Erkennen, *«dass das Verhältnis zwischen den Geschlechtern sich ändert, dass andere Liebesgeschichten stattfinden»* hatte Max Frisch schon in *Montauk* als neue Möglichkeit, über Liebe zu reden, gefordert. Wer aber das *«Mühlrad»* der Rede von Lust und Begehren, welches das *«menschliche Begehren unablässig vermehrt»* (TB 10) weiter um den Hals trägt, so fügt Heissenbüttel hinzu, wird sich selbst ein Fremder, stirbt in seinen eigenen Text hinein.

Das verhüllende, versteinernde der Sprache enthüllt zu haben und dennoch mit ihr das *«Verborgene veröffentlichen»* (TB 9) zu wollen — das scheint vordergründig Heissenbüttels Dilemma zu sein. Hintergründig bedeutet es aber den Eintritt in eine neue, vielleicht letzte Phase seines lebenslangen Kampfes mit seinem Medium. Er weiss, dass es neuer Reflexion über das, was Text ist, bedarf. Vorsichtig, gleichsam als handle es sich nur um eine Etappe, tut er am Ende des Textbuches 10 kund, wie künftiges Schreiben zu konzipieren sei, wenn er Text als das *«Zurückbleibende»* definiert:

> *«Die Wahrheit ist was der Wahrheit hinterher läuft / gewissermassen am andern Ende rauskommen / während der Text zurückbleibt.»* (TB 10)

Um Verkleidungen herunterreissen zu können, muss Heissenbüttel seinen eigenen Text wie ein beengendes Kleid abstreifen. Die Textbücher 9 und 10 bleiben bereits als Hülle in den Händen der in ihrem Assoziationsvermögen oft überforderten Leser zurück, immerhin *«abstandslose Anschmiegung»* als erstarrtes Rollenspiel zwischen Text und Leser verweigernd.

Michael Wirth

[1] Helmut Heissenbüttel, Textbuch 9, Klett-Cotta, Stuttgart 1986. Helmut Heissenbüttel, Textbuch 10, Von Liebeskunst, Klett-Cotta, Stuttgart 1986.

Goldminute, verweile!

Ein neuer Roman von Gesualdo Bufalino[1]

Seit einigen Jahren erscheinen in dichter Folge Werke des Sizilianers Gesualdo Bufalino, Mittelschullehrer und vorzüglicher Übersetzer französischer Autoren wie Baudelaire und Victor Hugo. Seine schriftstellerische Tätigkeit begann Bufalino erst als Sechzigjähriger mit dem Roman: *«Diceria dell'untore»,* einer genialen Abwandlung der Problematik von Thomas Manns *«Zauberberg»,* die ihm den ungeteilten Konsens der Kritiker ein-

brachte. Bufalino versuchte sich aber auch in anderen Gattungen; es entstanden Gedichte *(«L'amaro miele»),* Essays *(«Dizionario dei personaggi di romanzo», «Cere perse»),* Kurzgeschichten *(«L'uomo invaso»).* 1984 schrieb er seinen zweiten Roman *«Argo il Cieco ovvero i sogni della memoria».*

Der Protagonist dieses lyrisch gefärbten Werkes ist der Autor selbst in einer raffiniert doppelspurig angelegten Handlung. Bufalino zieht sich einen Winter lang in ein Römer Hotel zurück mit der Absicht (aus psychotherapeutischen Gründen, als *«Medizin für seine Angstzustände»),* Jugenderinnerungen aus dem Dunkel der Vergangenheit ans Licht zu zerren. Es handelt sich hier um ganz bestimmte Ereignisse, jene des Sommers 51: *«Ich war jung und glücklich, einen Sommer lang, im 51»,* so beginnt das Buch. Während sich nun ein Bericht voll trunkenen Glücksmomenten, Glanzlichtern, flüchtigen Genüssen, hautdünnen Spannungen, schwebenden Träumen des damals Dreissigjährigen entspinnt, faltet sich auf, parallel zu dieser Ebene des einst Erlebten, jene des Tagebuchs, des Sich-beim-Schreibakt-Zuschauens, der Fragen, Vermutungen und Widerrufe, der melancholischen bis verzweifelten Ausbrüche als Folge einer illusionslosen Konfrontation mit der Gegenwart.

Auf dem Hintergrund des auf Felsen gebetteten Städtchens Modica, dessen Profil einem *«aufgebrochenen Granatapfel»* gleicht, dreht sich vor den Augen des jungen Lehrers, der für weibliche Reize nicht unempfindlich ist, das Karussell aufblühender Mädchen: allen voraus die kapriziöse Maria Venera, die hoffnungslos in einen Vetter verliebt ist und von ihm ein Kind erwartet; die schüchternen Liebesbekundungen ihres Lehrers weiss sie mit Geschick und weiblicher Berechnung zu parieren und drängt den geduldig Abwartenden nicht ohne Koketterie in die Beichtvaterrolle. Dieser flüchtet schliesslich in die Arme einer reiferen Schönheit *(«una bellissima mondana di passaggio»),* die er bei Freunden kennenlernt und nach einem kurzen aber intensiven Abenteuer ihrem Schicksal überlässt.

Bufalino taucht in die Vergangenheit hinab, um daraus das Glück zu schöpfen, und der Vorgang des Hinabtauchens ist für ihn bereits die Quelle des Glücks. Beinahe schwärmerisch greift er nach der reichen Beute von Bildern und Gefühlen, denn nur Vergangenes trägt die Farbe des Glücks: *«Glück, mein antiker Himmel; Nächte, mein Paradies ... Blaues Schweigen der neugeborenen Nacht, wenn, den zarten Paravent der Hausmauern durchstossend, der Schritt eines Einsamen von der Strasse zu unserem Kopfkissen hinaufsteigt (ein ziellos taumelnder Betrunkener, eine Hebamme auf dem Heimweg, ein eifriger Hundefänger, der Ehebrecher vom Donnerstag) und als Siegel den Tag verschliesst wie eine Hand, die den Vorhang weich herunterlässt...»*

Dieses überpersönliche, sich auf das weite Umfeld seiner Sinne und Ahnungen erstreckende Glück eines langen Sommers besitzt heute keine Konsistenz mehr, und wenn es eine besässe (so Bufalino), wäre es nicht grösser als ein Punkt. *«Ich habe eine Stelle, hier auf der Stirne, einen Tausendstel Millimeter, wo mit sechzig anderen Sommern jener Sommer schlief und bald wieder einschlafen wird.»* Dem Vergangenen stellt er das Jetzt gegenüber, die erbarmungslose Gegenwart; die plötzliche Veränderung der Optik erzeugt im Leser eine Schockwirkung. Bufalino verhängt alle Spiegel im Hause, um sich nicht sehen zu müssen; er entflieht sich

aber nicht: mit der Präzision eines Chirurgen fasst er seine Daten zusammen: *«An die sechzig Jahre, an die fünfzig Kilos, das Greisenalter vor der Türe... Langsamer Puls, senil. Eine Karies dort oben, die synchronisch mit der grossen Herzpumpe schlägt. Ich betrachte meine Hände: auf dem Rücken von jeder braune Flecken, so gross wie eine Linse, vorgestern waren sie noch nicht da. Im Ohr ein Rauschen stetigen Regens, ein Aufeinanderticken von winzigen Pfoten, ein Heer von Termiten, die mit Geduld und Indifferenz das Gebäude meines Todes errichten. Ich versuche, das Licht auszulöschen. Unzählige Pünktchen tanzen vor mir im Dunkeln. Der andere, jenseits von mir? Welch ein Alphabet von Blinden zu Blinden, wieviele Runen sind zu interpretieren...»*

Trotz des «Jugendverlustes» gibt Bufalino es nicht auf. Er klammert sich ans Leben, um die Vergangenheit zurückzugewinnen und in den geheimen Bereich des Unergründlichen mit allerlei Vermutungen vorzustossen. Er klammert sich daran, weil er es trotz allem liebt um seinetwillen, bis in die kleinste Partikel; die Quintessenz seiner Einsichten deckt sich mit dem faustischen Bekenntnis. Das Buch schliesst mit folgenden Worten: *«Honigtropfen, falle nicht hinunter. Goldminute, verweile.»*

Grazia Meier-Jaeger

[1] Gesualdo Bufalino, Argo il Cieco ovvero i Sogni della Memoria. Sellerio ed., Palermo 1984.

Hinweise

Carl Lutz und seine Budapester Aktion

Über dem Buch, das *Alexander Grossmann* aufgrund der Quellen und aufgrund seiner persönlichen Bekanntschaft, vor allem aber aus Dankbarkeit für seinen Retter geschrieben hat, steht der Titel: *«Nur das Gewissen.»* Es erzählt die Einzelheiten einer Aktion, die unzähligen ungarischen Juden das Leben gerettet hat. Aber es war eine Aktion, die der Konsul Carl Lutz, Chef der Abteilung für fremde Interessen auf der Schweizerischen Gesandtschaft in Budapest, wider die Vorschriften, die ihm seine Vorgesetzten machten, durchgeführt hat, seinem Gewissen folgend und nicht den diplomatischen Rücksichten, die es ihm verboten hätten. Der Autor, Grossmann, ist selbst in Ungarn geboren, war Redaktor jüdischer Zeitungen und ist 1944 von der Gestapo verhaftet worden. Er verlor durch Deportation seine Familie. Als er freikam, verschaffte ihm Lutz den Diplomatenstatus und suchte über ihn Kontakt zu allen jüdischen Organisationen. Lutz hat «Kollektivpässe» ausgestellt und eine «Auswanderungsab-

teilung» für Juden aufgezogen. Es ist als Vermächtnis des verstorbenen Konsuls Lutz nun dokumentiert und der Öffentlichkeit zugänglich, in welcher Weise sich die «offizielle» Schweiz und einer ihrer diplomatischen Vertreter zur Verfolgung der Juden in Ungarn verhielten. Kein Ruhmesblatt für die offizielle Schweiz, auch nicht in der Hinsicht, wie sie den wegen «Kompetenzüberschreitung» getadelten Lutz auch lange nach dem Krieg noch behandelte. Bundesrat Feldmann war es, der eine Rehabilitierung einleitete; die hohe Verwaltung des Politischen Departements jedoch steuerte eine Zeitlang noch Gegenkurs. Alexander Grossmanns Bericht hat keine literarischen Ambitionen; es geht um eine Ergänzung und Dokumentation zum seinerzeitigen Bericht Ludwig über die Flüchtlingspolitik während des Krieges. Eine Pflichtlektüre *(Verlag Im Waldgut AG, Wald 1986).*

Die Stücke von Gerlind Reinshagen

«Die Clownin», im Dezember letzten Jahres uraufgeführt, beschliesst den Band *«Gesammelte Stücke»* von *Gerlind Reinshagen,* der soeben im *Suhrkamp Verlag* erschienen ist. Da finden sich also «Doppelkopf», die «halbwegs emanzipierte Mariann», «Leben und Tod der Marilyn Monroe», «Himmel und Erde», die «deutsche Trilogie» mit «Sonntagskinder», «Das Frühlingsfest» und «Tanz, Marie!». «Eisenherz», das Stück über das Leben im Büro, ist ein Beispiel für die Art Theater, die Gerlind Reinshagen Erfolg gebracht hat: Stücke aus dem Alltag sind es, Stücke aber auch, in denen die Autorin die Gefährdung der Existenz aufzeigt. Dem Band ist ein Gespräch («Der Mensch muss träumen») von Gerlind Reinshagen und Horst Laube sowie ein Verzeichnis der Aufführungen beigefügt.

Max Liebermann – Maler, Zeichner, Graphiker

Der Autor dieser vom Verlag prachtvoll ausgestatteten Monographie, *Günter Busch,* war nach dem Studium der Kunstgeschichte und der Archäologie zuerst Kustos und ab 1950 Direktor der Kunsthalle Bremen. Er hat das Institut fünfunddreissig Jahre lang geleitet. Dem Maler Max Liebermann hat er schon 1978 eine seiner Publikationen gewidmet. Nun aber legt er einen Band vor, der nicht allein wegen seiner fachgerechten, auf profunder Kenntnis des Gegenstandes beruhenden Information, sondern mehr noch wegen der hohen Kunst der Darstellung und schliesslich als ein Zeugnis tiefer Verbundenheit mit Leben und Werk eines Meisters aus andern Kunstpublikationen herausragt. Vielleicht muss man überhaupt Max Liebermanns Biographie voranstellen. Er ist 1847 als Sohn eines jüdischen Grosskaufmanns und Fabrikanten in Berlin geboren, hat sich nach Abitur und Studien an der Berliner Universität in der Weimarer Kunstakademie zum Maler, Zeichner und Graphiker ausgebildet, hielt sich zur Weiterbildung in Paris auf und etablierte sich schliesslich in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Berlin als Maler. 1936 ist er daselbst gestorben. Dazwischen liegt ein einzigartiges Werk, ein wahrer Spiegel der Epoche, etwa wenn man an die Bildnisse denkt, die Liebermann geschaffen hat: Theodor Fontane, Georg Brandes, Emil Rathenau, Walther Rathenau, aber auch Thomas Mann und Ferdinand Sauer-

bruch. 1915 hat Liebermann das Porträt des Verlegers Samuel Fischer gemalt, «auf der Höhe seines Lebens, erfolgreich, geistvoll, human, den grossen Verleger, den Mäzen», wie Annette Kolb das Werk charakterisiert hat. Es ist als eine der zahlreichen farbigen Bildtafeln dem Buch beigegeben. Günter Busch ist eine Darstellung zu danken, die das Besondere und Charakteristische von Liebermanns Meisterschaft hervorhebt, indem er Schritt für Schritt die Entwicklung nachzeichnet und die Stufen bis zur «Papageienallee», einem besonders charakteristischen Werk Liebermanns, durch knappe und treffsichere Interpretationen nachvollzieht. Da stellt sich denn auch die Frage, ob da der Vertreter, der Meister eines «deutschen Impressionismus'» zu verehren sei. Man müsste dann wohl von einer nüchternen, skeptischen Sehweise sprechen. Busch zitiert Liebermann: «Das mit den zerlegten Farben, das ist alles Unsinn. Ich habe es jetzt wieder gesehen, die Natur ist einfach und grau». — Kein schönes Kapitel ist, was in Buschs Darstellung den Titel «Das Ende» trägt: ein Kapitel aus grossdeutscher Kulturpolitik. Der Autor erzählt die erschütternden Tatsachen. 1933 ist Max Liebermann, der mehr als dreissig Jahre ihr Mitglied und während mehr als zehn Jahren ihr Präsident war, aus der Preussischen Akademie der Künste ausgetreten und hat diesen Austritt in der Zeitung damit begründet, dass sein Standpunkt gegenüber Kunst und Politik in diesem hohen Gremium nun keine Geltung mehr habe. Liebermann war damals — nach seinem 85. Geburtstag — Ehrenpräsident der Akademie. Jetzt mied man ihn. Sauerbruch, der sein Nachbar in Wannsee war, gab ihm den Schlüssel zur Gartenpforte zurück, durch die sich die Nachbarn früher besucht hatten. Einzig Oskar Kokoschka hat in einem Brief an die «Frankfurter Zeitung» von Paris aus gegen die Art und Weise protestiert, wie hier ein hochverdienter Meister mit «bitteren Gedanken an menschliche Unzulänglichkeit» scheiden müsse. Liebermann starb 1935. Zu einer Besucherin hat er kurz davor noch gesagt, er möge nicht mehr leben, er habe es satt. Aus der Akademie habe man ihn rausgeworfen. Er lebe nur noch aus Hass. Er sei sein ganzes Leben lang Deutscher gewesen und hätte nie anderswo leben wollen. Er verstehe die Menschen nicht mehr. Beschämend ist auch, was Günter Busch in knappen Worten von der Beerdigung Liebermanns berichtet. Und schliesslich sei hinzugefügt, was der Witwe widerfuhr. Freunde in Schweden wollten ihr zur Emigration verhelfen, aber sie zögerte. Die Wannseevilla war beschlagnahmt worden, ebenso ein Teil der Sammlung und des Mobiliars. Dann musste sie auch das Haus in der Stadt, Liebermanns Vaterhaus, verlassen. Und als sie schliesslich zur Emigration bereit war, hatten die Machthaber die Ablösesumme für ihre Ausreise so hoch angesetzt, dass die Hilfe aus dem Ausland umsonst war. Als Frau Liebermann 1943 erfuhr, dass sie «abgeholt» werden sollte, nahm sie Veronal und starb qualvoll im Jüdischen Krankenhaus. — Günter Busch hat ein glanzvolles, ein beispielhaftes Kapitel deutscher Kunstgeschichte geschrieben und verdienstvollerweise auch offengelegt, wie es endete und wie die damals Verantwortlichen mit einem grossen und verdienten Meister und seinen Angehörigen, seinem Besitz und seinem Andenken umgegangen sind. Auch dies darf nicht vergessen werden *(S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1986).*