Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 68 (1988)
Heft: 11

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

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

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

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

Download PDF: 06.01.2026

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

Kein «Schweizerspiegel» — eben darum vielleicht exemplarisch

Zu Otto F. Walter: «Zeit des Fasans»

Vor mehr als zwei Jahrzehnten fragte Max Frisch seine jüngeren Kollegen, ob unser Land für seine Schriftsteller etwa kein Gegenstand mehr sei. Einer, der ihm öffentlich antwortete, ist Otto F. Walter. Er berief sich auf seinen Erfahrungsbereich etwa im Umkreis von Olten und Aarau, und er lehnte es ab, im Hinblick auf kreatives Schreiben von einem *«Gegenstand»* zu sprechen, den man wählen könnte. In seiner Antwort findet sich der Satz: *«Ich nehme an, der Schaffensprozess hat gerade damit zu tun, dass die Komplexe und Fragen, die von der Gesellschaft aus ihrem Bewusstsein verdrängt und in den Bereich des Schweigens abgeschoben werden, im — zugegeben: besten Fall exemplarisch in uns ausgetragen werden müssten, bis sie in der Gestalt des Geschriebenen an die Öffentlichkeit zurückgegeben werden.»*[1]

Damals, 1966, lasen wir in dieser Antwort vorwiegend, was Rebellion und Verweigerung war. Nachdem Otto F. Walters Roman *Zeit des Fasans* erschienen ist, vermag ein überraschter Leser zu ermessen, was mit dem *«exemplarisch in uns ausgetragen»* und mit *«in der Gestalt des Geschriebenen an die Öffentlichkeit zurückgegeben»* angekündigt war. Leere Worte waren das jedenfalls nicht. Aber damals konnte sich Otto F. Walter, der seine eigene Wahrheit sucht und nicht zaubert, noch nicht auf so umfassende und vielschichtige Zusammenhänge einlassen wie die Schweiz im Zweiten Weltkrieg, die *«unbewältigte schweizerische Vergangenheit»* (Frisch) und die daraus folgende Gegenwart und Zukunft. Es ging und geht ihm um die ganz persönliche Erfahrung und Erinnerung, auch um die Gegenwart, aber im überblickbaren allernächsten Umkreis. Darin unterschied er sich in den sechziger Jahren nicht von seinen etwa gleichaltrigen Kollegen. Die Literatur der deutschen Schweiz seit 1945 habe — so stellte J. R. von Salis in jenem Jahrzehnt fest — keinen neuen *Schweizerspiegel* aufzuweisen, keinen grossen Roman, der wie Meinrad Inglins *opus magnum* eine ganze Epoche sozial, politisch und weltanschaulich in Lebensläufen und Geschichten darstellt. Es gibt zwar *Die Hinterlassenschaft* von Walter Matthias Diggelmann, es gibt *Schauplätze* von Heinrich Wiesner. Auch in Otto F. Walters Schaffen ist der Prozess der kritischen Analyse von Werk zu Werk zu verfolgen. *Der Stumme* und *Herr Tourel* sind Erforschung und Darstellung traumatischer Vorgänge, die in der Gegenwart nachwirken. Der Schauplatz ist in beiden Fällen ein enger und überblickbarer Bezirk, die Baustelle im Jura und die Stadt Jammers am Jurasüdfuss. In *Die ersten Unruhen,* nun deutlicher auch rein formal erkennbar, ist der Zerfall noch bestehenden Zusammenhalts nachgezeichnet. Otto F. Walter montiert dokumentarisches Material, ebenso wie im vierten Roman, *Die Ver-*

wilderung. Dem Versuch, eine utopische neue Gemeinschaft zu gründen, gehen Jugendprotest, Umweltzerstörung, Zersetzung bürgerlicher Ordnung voraus.

Auch *Zeit des Fasans,* nach Anspruch, Umfang und Welthaltigkeit ohne Zweifel Otto F. Walters *opus magnum,* setzt sich aus verschiedenen Schichten, auch aus verschiedenen Textarten zusammen, aus Geschichten und Stichworten zu Geschichten, aus Entwürfen oder Dispositionen zu einer historischen Studie über die Politik des Generals Guisan, aus Erinnerungen der Hauptfigur, des Spätgeborenen eines Unternehmergeschlechts, der nicht in die Fussstapfen der Väter tritt, aus Tagebuchfragmenten, aus Gesprächen, aus der Wiedergabe wortreicher und boshafter Erzählungen der Tante Esther, aus dem Briefwechsel Thoms mit seiner Freundin Lis, aus essayistischen Partien[2]. Hier liegt nicht eine geschlossene Romanerzählung vor, eher ein Stapel oder ein Gebirge aus epischem Material, zusammengetragen, gesammelt und gesichtet, aus den Tiefen der Kindheit heraufgeholt, aus historischen Studien und Quellentexten herangezogen, Erlebtes und Rekonstruiertes, Ausgeführtes und bloss Skizziertes, alles in der Art einer Collage montiert. Zweifellos ist das, allerdings in der komplizierten Struktur des Perspektivenwechsels und der einander überlagernden Bruchstücke, unerwartet und darum völlig überraschend etwas, das es ja eigentlich gar nicht mehr gibt: ein «Schweizerroman» nämlich, wenn auch sicher kein neuer *Schweizerspiegel.* Mit seinem neuen Werk macht Otto F. Walter nach mehr als zwei Jahrzehnten gegenstandslos, was Max Frisch einst gefragt hat, und erbringt den Beweis, dass dieses Land — wenn nicht für seine Schriftsteller, so doch für ihn selber — sehr wohl ein Thema der Literatur ist. Meinrad Inglins Hauptwerk wird darin übrigens ausdrücklich erwähnt. Thoms Freundin, eine Berlinerin, liest den *Schweizerspiegel* in den Ferien und kommt in ihren Briefen an Thom darauf zu sprechen. Wir sind demnach vom Verfasser selbst zu Vergleichen autorisiert.

*

Hier sei vorerst skizziert, wie das Buch gebaut ist und wovon es handelt. Thom Winter, ein vierundvierzigjähriger Historiker, will zusammen mit Lisbeth Bronnen im verfallenden Elternhaus, einer Industriellenvilla mit Nebengebäuden und grossem Umschwung, nur kurz Station machen und dann nach Südfrankreich weiterreisen. Er arbeitet zur Zeit an einer Studie über das Geheimabkommen, das General Guisan mit den Spitzen der französischen Armeeführung abgeschlossen hat, über die *«Politik des Generals»,* den «Rütlirapport» und die Problematik des Réduits, auch über die Gefahren für die Schweiz, nachdem den Deutschen die Akten von La Charité-sur-Loire in die Hände gefallen waren. Die Notizen dazu hat Thom Winter in seinem Gepäck; ab und zu führt er sie weiter oder notiert jedenfalls, welche Recherchen dazu noch nötig seien. Dass er in der Villa Winter länger zurückbleibt und Lis in die Ferien vorausfahren lässt, hat seinen Grund in der zufälligen Entdeckung einer Tagebuchnotiz, die besagt, dass Thoms Mutter — gut zwanzig Jahre mögen seither verflossen sein — nicht eines natürlichen Todes gestorben sei. Den bösen Verdacht hat Tante Esther ausgestreut, eine uralte, Sherry trin-

kende und Cigarillos rauchende Norne, der böse Geist der Erzählungen, der Schweizer- und der Weltgeschichte. Sie wohnt in einem Anbau. In der Villa selbst leben Thoms Schwester Gret mit ihrer Familie, auch ein paar Dienstboten aus der alten Zeit, als Thom noch ein kleiner Knabe war und Vater und Mutter noch lebten.

Der Verdacht, die Mutter sei ermordet worden, löst in Thom einen Prozess aus, den man als Selbstanalyse bezeichnen könnte. Er will wissen, wie es gewesen ist, er sucht nach dem Täter (wenn es einen gibt), und so steigt er denn immer tiefer hinab in die Kellergewölbe seiner Kindheit, in die Tiefen der Familiengeschichte. Ja, es begegnen ihm in diesen dunklen Räumen Gestalten des Mythos, germanische Sagenfiguren wie Dana, die Flussgöttin, oder der Hengst Atar, und indem er dem Geheimnis um Vater und Mutter nachgeht, indem er — irritiert durch Gret, die dem Alkohol verfallen ist — die Rollen seiner Schwestern, Gret und Charlott, zu ergründen sucht, umweht ihn ein Hauch vom Fluch der Atriden: Klytämnestra, die Agamemnon erschlug, und Orest, der die Mutter getötet hat. Wäre da nicht Lis mit ihren teilnehmenden und lebensmutigen Briefen aus Saint-Rémy, die Last der unbewältigten Vergangenheit würde ihn wohl erdrücken. Einmal schreibt er ihr: *«Die Tatsache, dass es Dich gibt, für mich gibt, auch wenn Du beinahe eine Tagesreise von hier weg bist — diese Verbindung zu Dir ist für mich, wenn ich ein Bild brauchen soll, das Seil, das mich in der Gegenwart, in der Tagwelt hält, während ich da in immer neue immer noch tiefer liegende Kellergewölbe hinuntergerate.»*

Aus dem, was Thom aus dieser Tiefe heraufholt, entfaltet sich die Geschichte des Unternehmergeschlechts Winter und zeichnet sich das Leiden eines Knaben ab, den der strenge, patriarchalische Vater, im Krieg hoher Offizier, in der Firma der kühne und dennoch besonnene Steuermann, kein Phantast und genialer Spinner wie der Onkel Ludwig, mit aller Härte nach seinem Willen formen möchte. Den Knaben plagen Schuldgefühle, noch verstärkt durch die absolutistische Macht der katholischen Kirche, die, wie der erwachsene Thom einmal formuliert, den Menschen das *«autoritäre Bewusstsein»* antrainiert, ihnen die *«Männer- und Frauentugenden»* einpflanzt, Gefühle der Ohnmacht und der Schuld erzeugt, um dann zu verzeihen und zu segnen. Auch die Mutter, die in der Erinnerung schillert, eine Heilige und zugleich die Frau, deren Liebe und Anerkennung dem Knaben alles bedeutet, entzieht ihm immer wieder ihre zärtliche Zuneigung, will ihn stark machen und zum Mann erziehen, indem sie ihn schliesslich ins katholische Internat im Kloster verbannt. Da hasst er sie und will sie töten, wie er sich erinnert. Ihre Ehe mit Ulrich Winter ist nicht gut. Sie entwindet sich dem Anspruch der patriarchalischen Konvention, sucht Selbstverwirklichung und findet sie in einem merkwürdigen, frommen Wahn. Im Krieg, wenn erste Flüchtlinge kommen, täuscht sie den Mann und versteckt die Menschen in Komplizenschaft mit den Dienstboten. An einen, der Zuflucht unter ihrem Dach sucht, verliert sie ihr Herz. Ihr Mann, angesehen und mächtig nach aussen, ist der Frau gegenüber machtlos. Er wird zum Alkoholiker, und wenn er — nicht mehr nüchtern — auf der Kellertreppe stürzt und dort lange ohne Hilfe bleibt, ehe ihn die Mutter heraufholen lässt, bleibt ungewiss, ob

sie absichtlich erst dann den Arzt herbeiruft, wenn es zu spät ist.

Um die Familientragödie herum angeordnet gibt es Nebengeschichten, Hintergrundinformationen über Arbeitskämpfe, über politische Umtriebe, über die Härte, mit der die Wirtschaftskapitäne ihre Ziele verfolgen, über den Frontenfrühling, über Schlägereien und Umtriebe: verdrängte schweizerische Zeitgeschichte. Thom hat diese Ereignisse und Spannungen nicht erlebt, er muss sie rekonstruieren. Im Roman ist der Bericht darüber auf Nebenfiguren verlegt, auf Sepp in seinem Taubenhaus, auf den Jugendfreund André, einen moderaten Anarchisten. Wie die Theorie zu dem, was Thom in Kindheit und Jugend erleidet, muten Andrés Diskurse über das Patriarchat an, über die Herrschaft des weissen Mannes und seinen alltäglichen Muttermord an der Natur. Die Textschichten, die dieses zeitliche Umfeld und die jüngere Schweizergeschichte als Lehrstück enthalten, sind von unterschiedlicher Ergiebigkeit, weniger erzhaltig als die Episoden, die Thom aus der eigenen Erfahrung heraufholt, darunter besonders eindrücklich die Geschichte des Fasans, den Charlott gepflegt und gezähmt hat und den der Vater mit seinen Jagdkollegen erlegt. Einiges, etwa die kalendarisch repetierten Geschichtsdaten, die Tante Esther dem Knaben einhämmert, auch die Exzerpte aus einer Firmenfestschrift, steht da wie nachtragsweise, der Vollständigkeit halber hinzugefügt.

*

«Ach, Thom», schreibt Lis aus Saint-Rémy an den Freund, *«was seid Ihr, Ihr Schweizer, nein: Ihr Winter, für merkwürdige Leute.»* Sie weiss nicht, warum ihr der kurze Aufenthalt im Elternhaus von Thom unwirklich und alptraumhaft vorkommt. Sie empfindet die Atmosphäre in der Villa Winter als eine Zone von Feldern unterschiedlicher Spannung, will menschliche Leidenschaften darin gespürt haben, die nie zur Ruhe kommen konnten. Es liegen für sie in diesem Hause *«irgendwelche psychische Substanzen»* in der Luft, und sie hat vor allem das Gefühl, dass hier verschwiegen wird, was ausgesprochen werden müsste. An Stellen wie dieser wird eine Schwäche des Buches sichtbar. Überdeutlich wird zu oft betont, dass es da um Psychologie, um Analyse, um Aufarbeitung des Verschwiegenen gehe. Sofern die Geschichte der Verletzung eines Knaben, die drückende Schwere autoritärer Verhältnisse und ihre Folgen für die Gegenwart des Thomas Winter in eindrücklichen Szenen erzählt wird, bedürfte es der etwas lehrhaften Verdeutlichung nicht. Otto F. Walter möchte jedoch *«exemplarisch»* sein und erst noch aus der Familiengeschichte auch schweizerische Zeitgeschichte entwickeln, in der ausgesprochen wird, was offiziell verschwiegen wurde. Das hat seine Problematik. Nicht nur, dass die Vorstellung einer *«unbewältigten schweizerischen Vergangenheit»* aus gutem Grund — daran hat auch Meienbergs *Welt als Wille und Wahn* nichts geändert — von den einen als Faktum kurzerhand vorausgesetzt und von den andern ebenso klar in Abrede gestellt wird, während immerhin die sexuellen Störungen Thomas Winters zu seiner leidvollen Lebenswirklichkeit gehören. Was aus den Katakomben seiner Vergangenheit aufsteigt, wirkt auf den Leser ungleich stärker als die Daten und Informationen über das zeitliche Umfeld. *«Ihr Schweizer, nein: Ihr Winter»* — so stimmt die Gleichung. Aber

umgekehrt stimmt sie wohl nicht so ganz. Zwar ist der psychoanalytische Ansatz, der Versuch, die Vater- und Mutterbeziehung auf die Geschichte anzuwenden und also Patriarchat und Matriarchat, das Mannsein, das Kampf heisst, Kopf und starke Faust *«und höchstens ein bisschen Gemüt für den Feierabend»,* eine kluge Klammer zwischen Familiengeschichte und Landesgeschichte. Dennoch liegt die grosse Leistung dieses vielschichtigen Romans in der Ausbreitung der Familientragödie, während die umgebenden und parallel dazu geführten Figuren und Episoden mehr Kommentar als Erzählung sind. Die Gespräche mit André, die meist mitten in einem Satz einsetzen, sind theoretische Vorträge: *«Die Diktatur des Patriarchats in uns, in uns auch als Gesellschaft, lässt nur schon ein paar kritische Fragen nach ihrem Wesen nicht zu»,* führt der gemässigte Anarchist etwa aus, und man sieht, wie er den Zeigefinger hebt (*«uns auch als Gesellschaft»,* merke wohl!). Wer dagegen Einwände anmelden möchte, hat damit nur bewiesen, dass die Behauptung stimmt. Und was die siebzig Prozent der Frauen betrifft, die nach Andrés Schätzung auch heute noch erklären, sie seien stolz darauf, *«nicht feministisch zu denken»,* so seien das halt eben die Frauen, die einen Mann flugs als «Nicht-Mann» verachten, wenn er seine Irritationen über die eigene patriarchale Prägung zugebe.

*

Das sind Beispiele dafür, wie in diesem ausserordentlichen Roman immer wieder versucht wird, aus der leidvollen, bitteren Geschichte des Thomas Winter zugleich Schweizergeschichte und umfassende Gesellschaftsgeschichte zu machen. Kunstverstand und intellektuelle Schärfe, auch die Fähigkeit, Heterogenes in eine grosse Komposition einzubinden, sind hier am Werk gewesen. Aber nahtlos, ohne Härten und gewaltsame Konstruktion ist die Verbindung zwischen der Familiengeschichte und der Schweizergeschichte nicht. Schon die Sprache verrät, was der Autor *«exemplarisch in sich ausgetragen»* und was er aus Quellen, die er am Schluss nennt, hereingenommen hat. Warum ich meine, ein *Schweizerspiegel* nach dem Zweiten Weltkrieg (wie derjenige Inglins nach dem Ersten) sei dennoch nicht daraus geworden, hat seinen Grund darin, dass die Jahre von 33 bis 45 darin als verzerrtes Echo erscheinen, als Rekonstruktion vorwiegend aus den eher fragwürdigen und unrühmlichen Erscheinungen jener Zeit. Damit soll beileibe nicht gesagt werden, darüber sei der Mantel des Schweigens zu breiten. Es ist rundum verdienstvoll, diese Kehrseite einer gefährlichen und nicht in allen Teilen gut bestandenen Phase der jüngeren Schweizergeschichte offenzulegen. Zwar ist, was da zur Sprache kommt, von den Sympathien des Grossbürgertums für Mussolini und Hitler bis zur Flüchtlingspolitik, längst in einer respektablen Liste von Studien und historischen Werken erforscht; aber es gehört in den Zusammenhang dieses Romans, es hat seinen Platz auch im literarischen Schaffen, das sich mit der Zeit befasst. Darin freilich, dass diese Darstellung nun andere Aspekte, andere Erscheinungen ausklammert, dass sie ein gebrochenes, auseinanderfallendes, darum eben kein Spiegelbild der Epoche zeigt, ist sie «exemplarisch» wohl auch. Die nüchterne und kritische Erörterung der «Politik des Generals», des «Rütli-Rapports» und der «Alpenfestung» im

Réduit ist wie eine Revision und Auflösung eines Mythos zu lesen. Wären da aber nicht doch auch Zeugen beizuziehen gewesen, die aus der damaligen Situation heraus zu urteilen vermöchten? Wenn Thomas Winter zum Schluss kommt, was General Guisan letztlich *«bewahrt»* und *«behauptet»* habe (die Verben sind in Thoms Entwürfen in Anführungszeichen gesetzt), sei die *«Idee der Schweiz»* gewesen, *«die so lange existiert hätte, als noch ein letzter lebendiger Soldat die Fahne mit dem weissen Kreuz im blutroten Feld im Sturm durch die Eiswüsten des Alpenwalls getragen hätte»,* so könnte das immerhin auch besagen, Thom habe eine andere, eine bessere Idee der Schweiz. Welche? Die Kultur, sagt Jacob Burckhardt in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen,* sei die Uhr, welche die Stunde verrate, da in Staat und Religion Form und Sache sich nicht mehr decken. Genau das scheint mir dieser grosse Roman zu leisten. Er ist eine kritische, und das heisst auch: eine selbstkritische, ehrliche Auseinandersetzung des Schriftstellers Otto F. Walter mit der jüngeren Geschichte unseres Landes, ernst zu nehmen durch die Gründlichkeit der Analyse im privaten, familiären Bereich und da unverkennbar auch autobiographisch geprägt, zur Diskussion auffordernd da, wo er seine Erfahrungen durch die *«Rekonstruktion als Vermutung»* ergänzt. *Zeit des Fasans* ist ein literarisches Kunstwerk von Rang. Und es ist ein kritischer «Schweizerroman», von dem Anstösse zum Gespräch ausgehen müssten.

Anton Krättli

[1] Otto F. Walter, Gegenwort. Aufsätze, Reden, Begegnungen. Herausgegeben, mit einer Nachbemerkung und einer Bibliographie versehen von Giaco Schiesser. Limmat Verlag, Zürich 1988. — [2] Otto F. Walter, Zeit des Fasans. Roman. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1988.

Geschichte als Gerüchteküche

Zu Gert Hofmann: «Vor der Regenzeit»

«Die Wirklichkeit als grausiges Gerücht, das in unserer Stadt umgeht», hat Gert Hofmann in seiner Erzählung *Veilchenfeld* 1986 erzählerisch mit der Präzision des scheinbar naiven Kinderblicks eingefangen[1]. Die Wirklichkeit: Das ist der Alltag des nationalsozialistischen Terrors in einer deutschen Durchschnittsstadt, die stumme Komplizität ihrer braven Bürger und das langsame Verschwinden ihres Opfers, des versponnenen Philosophen Veilchenfeld. In seinem neuen Roman, *Vor der Regenzeit*[2], erkundet Hofmann den gleichen Zusammenhang von der entgegengesetzten Seite her: Im Zentrum steht nun der Täter, nicht das Opfer, der Schauplatz liegt im exotischen Nirgendwo, nicht im allzu vertrauten Deutschland, und ein Gerücht wird zur grausigen Wirklichkeit.

Ein junges Paar aus Deutschland findet 1968 seinen *«Onkel»,* der nach Kriegsende aus Deutschland verschwunden ist, als Grossgrundbesitzer auf einer Hazienda im südamerikanischen Urwald. Bei ihrer Ankunft ist eben ein Bruder dieses Onkels auf der

Hazienda ermordet worden. Am Anfang war die Leiche: Hofmann setzt seinen Text nach den Regeln des Kriminalromans in Gang und lässt die Spannung durch alle möglichen Kunstgriffe, durch Retardierung und Gruseleffekte noch wachsen — auch vor kreisenden Geiern schreckt Hofmann nicht zurück. «High Noon» im Tropenwald. Doch allmählich wird man sich als Leser bewusst, dass die Algebra der Krimi-Gattung — gefunden: die Leiche, gesucht: der Täter und sein Motiv — hier nicht aufgehen wird. Wie das junge Paar, das die Perspektive der Erzählung bestimmt, verstrickt sich auch der Leser immer mehr in den Dschungel einer unaufklärbaren Geschichte. Der monomanisch monologisierende Onkel breitet sie in zahllosen Bruchstücken und Varianten vor seinen Besuchern aus, so unüberblickbar wie der Grossgrundbesitz, durch den er sie führt. Zwar wird allmählich deutlich, dass der Onkel mit seinem Bruder auch einen unangenehmen Zeugen seiner Vergangenheit losgeworden ist, eine Personifikation jenes *«Gerüchts»,* vor dem sich der Onkel auch in Südamerika noch verfolgt glaubt. Doch die letzte Aufklärung wird dem Leser vorenthalten. Eine neue Leiche, aber keine Lösung markiert das Ende: Der Selbstmord des Onkels setzt keinen Schlusspunkt, sondern eher noch einmal einen jener drei Punkte, mit denen Hofmann die Erzählung immer dann ausblendet, wenn man als Leser glaubt, sie beginne sich der *«Wirklichkeit»* anzunähern. Durch diese Erzählweise lässt Hoffmann seinen Leser permanent und fast qualvoll erfahren, dass *«Wirklichkeit»* immer ein *«Gerücht»* bleiben muss, gebunden an die Perspektive dessen, der sie erzählerisch zu fixieren vorgibt. Gerade dort, wo der Onkel nicht bloss erzählt, was die anderen, was das *«Gerücht»* über ihn und seine Vergangenheit sagt, sondern wo er *«in Wirklichkeitsform»* zu berichten behauptet, beginnt erst recht die Fiktion. Redend spinnt er den Faden des *«Gerüchts»* weiter, in das er sich einspinnt, verpuppt. Was den Onkel bedroht, scheint ihn auch zu schützen: Fiktion als Panzer. In fast endloser erzählerischer Geduld lässt Hofmann seinen Protagonisten die verschiedenen Fäden seiner Vergangenheitserzählungen verspinnen, bis sich daraus dann doch jene Schlinge knüpft, in der er sich erhängt.

Diese Schlinge ist die Sprache selbst. Redend dreht sich der Onkel seinen Strick. Denn wenn sein Erzählen auch nicht nähere Auskunft gibt über seine Vergangenheit, wenn sich die mutmasslichen Greueltaten des ehemaligen Wehrmachtsoffiziers an der Ostfront nur ahnen lassen, so gibt sein Reden selbst die entlarvendste Auskunft über das, was es verstecken will. In schamlos offener Weise rassistisch und gewalttätig zieht der Onkel über die Eingeborenen, die Frauen, seinen Bruder her. Als zynisch kommentierender Dolmetscher übersetzt er seinen deutschsprachigen Besuchern und dem Leser aus dem für ihn minderwertigen Vokabular der spanischsprechenden Eingeborenen. Dadurch bleibt die Fremdheit der dargestellten Exotik wie auch die verzerrende Perspektive des Onkels immer präsent. Und die Frage, was denn hier *«Wirklichkeit»* sei, wird dadurch erst recht unlösbar: Der Onkel lügt auf deutsch, auf spanisch, und wohl auch noch beim Übersetzen.

In der Architektur der Hazienda hat diese Verlogenheit bauliche Gestalt angenommen. Nach aussen zeigt sie die abweisende Fassade einer südamerika-

nischen Grossgrundfestung. Innen aber ist sie deutsch, so deutsch wie der Vorname des Onkels, der *«Heinrich»* heisst. Er hat das Interieur als Kopie seines deutschen Geburtshauses anlegen lassen. In seiner Verpuppung scheint er sich auch von seiner persönlichsten Vergangenheit nie abgenabelt zu haben; mit der Uniform seines Vaters hat er auch dessen Ideologie übernommen. Diese Ideologie wird im Urwald Südamerikas nochmals, lange nach Kriegsende, Realität. Hofmann lässt, zur grausigen Groteske verdichtet, auf der Hazienda nochmals das ganze Terrorregime der Nazizeit aufleben, mit den korrupten Handlangern, den falschen Lakaien, den beiseiteblickenden Zeugen, den stummen Opfern, mit Gewalt, Rassismus und Ausbeutung. Der Grossgrundbesitz als verkleinertes Grossdeutschland. Das Prinzip Angst, das im Faschismus regiert, findet im neuen Kolonalismus des Onkels seine logische Fortsetzung. Hofmann deutet diese historische Perspektive an: In der Ausbeutung der Dritten Welt sei der nur scheintote Faschismus in einer neuen Variante wiederauferstanden. Dieser fatalen Kontinuität setzt Hofmann jedoch die Hoffnung entgegen, dass das historische Gespenst, personifiziert in diesem Heinrich, vor dem einem nur grauen kann, im eigenen *«blonden Staub»* ersticke. Und dass dieser Spuk in der Realität ebenso spurlos verschwinde wie am utopischen Ende des Romans, wenn sich die Dienstboten nach dem Tod des Onkels seines Gutes, seiner Güter bemächtigen. Die Flut der Revolte, vor der sich die beiden deutschen Besucher gerade noch in den Rückflug retten können, wäre jene soziale *«Regenzeit»,* deren Anbruch der Titel des Buches und sein Ende verheissen. Eine *«Regenzeit»* ausserdem, in der sich der ganze tropische Dunstschleier über der Vergangenheit in ein reinigendes, klärendes Gewitter verwandeln würde.

Diese historische Thematik wäre an sich aktuell genug. Hofmann fügt jedoch mit der Figur der jungen deutschen Besucher eine weitere Aktualisierung hinzu: Der junge Enkel aus Deutschland, der den Onkel zur Rückkehr auffordern soll, ist selbst in seinem Männlichkeitswahn, in seiner naiven Selbstüberschätzung kein allzuweit entfernter Verwandter seines Onkels. Mit kindlicher Eifersucht will er den Liebschaften seiner Verlobten auf die Spur kommen, doch auch hier entzieht sich die *«Wirklichkeit»,* bleibt *«Gerücht».* Das beredte Verschweigen des Onkels und die stumme Verschlossenheit der Verlobten werden im Roman ständig gegeneinander montiert. Doch Franz, die Vordergrundfigur, ist nicht nur kleinkariert, sondern klischeehaft und blass. Weder schärft sie den Blick auf die eigentliche Zentralfigur des Buches, den Onkel, dem sein Neffe meist bloss zuhören muss. Noch ist sie nötig, um eine verdeckte Aktualität dieser Hauptfigur sichtbar zu machen. Ihr Sinn erschöpft sich darin, eine weitere perspektivische Brechung ins Werk zu setzen — auch diesen Augen und ihrem Realitätsbegriff kann man nicht trauen. Schon im früheren Werk hat Hofmann seine Kritiker durch die diffuse Brille solch vorgeschobener Erzählinstanzen irritiert. Während dies aber etwa in der Erzählung *Der Blindensturz* [3] zum meisterhaft inszenierten Thema des Textes selbst wird — wie ist Wirklichkeit aus der «Sicht» von Blinden überhaupt erfahrbar und benennbar? —, wirkt diese zusätzliche Erzählschicht hier eher aufgesetzt. Sie verdoppelt nur das Problem der Unauf-

klärbarkeit von Wirklichkeit, ohne es schärfer ins Licht zu rücken. Ermüdung statt Erhellung ist die Folge. Die Geduld des Lesers, durch die ausschweifende Erzählweise des Onkels schon auf die Probe gestellt, wird dadurch erst recht strapaziert. Der Spannungsfaden droht abzureissen.

So gefährdet gerade die Konsequenz, mit der Hofmann eine «gültige» Sicht auf Wirklichkeit ausschliessen will, die ästhetische Wirksamkeit seines Textes. Eine andere Folge dieser erzählerischen Redlichkeit, welche die Fiktivität der eigenen Weltsicht immer wieder bewusst macht, führt über die Ästhetik des Romans hinaus in seine historische Thematik hinein: Wie verhält sich der Relativismus der Perspektiven, welcher Hofmanns Erzählweise grundiert, zu den Begriffen von Verantwortung und Schuld, ohne die ein bewusster Umgang mit der Vergangenheit unmöglich scheint? Der Onkel macht sich dies leicht, indem er *«Gewissen»* mit *«Gedächtnis»* gleichsetzt und mit dem zweiten auch das erste verliert. Hofmanns Roman bildet diese Form der «Vergangenheitsbewältigung» mimetisch ab, indem er die Gedächtnislücken des Onkels in Textlücken verwandelt. Der Roman muss so selbst zum *«Gerücht»* werden. «Aufklärung» im trivialen Sinne des Kriminalromans, aber auch im Sinne historischer Bewusstmachung, erweist sich als unmöglich, gerade dort, wo man dem ebenfalls aufklärerischen Bewusstsein vom Relativismus der Perspektiven erzählerisch gerecht wird. Es ist Verdienst und Problematik von Hofmanns neuem Roman, dass er dieses Dilemma aufzeigt, indem er sich in dieses Dilemma hineinerzählt. *Vor der Regenzeit:* Ein historischer Roman über die Unmöglichkeit des historischen Romans.

Peter Utz

[1] Gert Hofmann: Veilchenfeld. Erzählung. Luchterhand-Verlag, Darmstadt/Neuwied 1986. — [2] Gert Hofmann: Vor der Regenzeit. Roman. Hanser-Verlag, München/Wien 1988. — [3] Gert Hofmann: Der Blindensturz. Erzählung. Luchterhand-Verlag, Darmstadt/Neuwied 1985.

Chinesische Literatur in deutscher Übersetzung

Mit der neuen Öffnung Chinas — der von den Chinesen initiierten — ist das Reich der Mitte für viele Ausländer aus den verschiedensten Gründen wieder attraktiv geworden. Politiker und Geschäftsleute, Künstler und Wissenschaftler, Journalisten und Touristen schwärmen seit Jahren aus, um sich an Ort und Stelle ein Bild zu machen, bisweilen aber auch nur, um in die Fallinie des Modischen zu geraten.

Mit dieser Entwicklung verbunden ist ein gesteigertes Interesse an der chinesischen Literatur auch im deutschen Sprachraum. Chinesische Weisheit oder Erotik als Nahrung für Geist und Gemüt, seit langem schon gefragte Bestandteile des Angebots chinesi-

scher Literatur in deutscher Übersetzung, haben indessen nicht mehr denselben Stellenwert wie auch schon. In den letzten Jahren sind viele Werke zugänglich gemacht worden, die auf andere Weise einen Einblick in die Literaturgeschichte Chinas erlauben und in das Schaffen der Künstler der Gegenwart.

Im folgenden sollen nun einige Titel vorgestellt werden; und aus ihnen soll eine Auswahl kurz besprochen werden. Dabei wird in keiner Weise Vollständigkeit angestrebt. Der Zweck der Hinweise besteht vielmehr darin, den Blick des Lesers zu erweitern und ihm den Einstieg in die Lektüre zu erleichtern.

Wer sich heute in den Buchhandlungen umschaut, wird erstaunt sein über die Tatsache, dass kaum neue oder bessere Übersetzungen von chinesischen Klassikern vorliegen. Sowohl die alten philosophischen Schriften als auch die bekannten Romane der Ming- und der Qing-Zeit stehen in der Regel in Form von alten Übersetzungen in neuem Gewand zur Verfügung. Die Sinologen der Sinologen begründen diesen Sachverhalt nicht selten damit, dass diese Werke im Grunde genommen unübersetzbar seien und sich dem Interessierten, wenn überhaupt, erst nach langjährigen Studien in der Originalsprache erschliessen würden. Immerhin, auch in diesem Fall bestätigen Ausnahmen die Regel (Beispiel: *Der Aufstand der Zauberer*).

Ganz anders verhält es sich mit dem Zugang zur chinesischen Literatur unseres Jahrhunderts. Auch davon ist nur ein Bruchteil ins Deutsche übersetzt worden; doch ist dieser so gross, dass sich auch der Laie ein Bild von der modernen Literatur Chinas machen kann.

Wer sich nicht scheut, ganz grob zu periodisieren, wird seit dem Untergang des Kaiserreichs (1912) mindestens drei Abschnitte unterscheiden: erstens die Literatur der Bewegung vom 4. Mai 1919 und ihren Folgen; zweitens die Publikationen in der Volksrepublik bis zum Ableben von Mao Zedong (1949—1976); drittens das in die Gegenwart einmündende Schaffen der Schriftstellerinnen und Schriftsteller, in dem zunächst vor allem die Kulturrevolution (1966—1976) verarbeitet worden ist und anschliessend insbesondere der chinesische Alltag im Zeichen der Modernisierung des Landes.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass mittlerweile auch Literatur aus Taiwan und aus dem Kreis der Auslandschinesen in deutscher Übersetzung vorliegt.

*

In der ersten Phase — zwischen der Gründung der Republik (1912) und der Volksrepublik (1949) — setzte sich die chinesische Literatur vor allem auseinander mit ihrer eigenen Vergangenheit, mit ihrem Verhältnis zum Ausland und mit der damit in zweifacher Hinsicht engstens verknüpften Gegenwart.

In diesem Spannungsfeld wurde das konfuzianische Erbe vehement angegriffen, und zwar sowohl das damit verbundene Wertsystem als auch die ihm entsprechende Struktur der Grossfamilie. Sozialkritische Arbeiten entblössten das Los von Vertretern der Ober- und Unterschicht sowie ihre Abhängigkeit vom imperialistischen Ausland. Gefordert wurde in vielen Schriften die Freiheit des Individuums und die Gleichberechtigung der Frau.

Zu den Namen, die in dieser Zeit bekannt geworden sind, gehören ohne jeden Zweifel Ba Jin, Ding Ling, Guo Moruo, Lao She, Lu Xun und Mao

Dun. Sie alle sind denn auch im Nachschlagewerk von Wolfgang Bartke über hundert bedeutende Persönlichkeiten Chinas im zwanzigsten Jahrhundert zu finden (*Die grossen Chinesen der Gegenwart).*

Von Lu Xun stammt das *Tagebuch eines Verrückten* (1918), eine Arbeit, die auch im Sammelband *Einige Erzählungen* im Jahre 1974 im Verlag für fremdsprachige Literatur in Peking erschienen ist. Darin wird das hypokritische konfuzianische China, das «Wohlwollen und Rechtlichkeit» predigt, als eine «Menschenfresserwelt» entlarvt. Ba Jin, der in ähnlicher Weise wie Lu Xun erstarrte Traditionen anprangert, hat in seinem berühmten Roman *Die Familie* (1931) den Zerfall einer vier Generationen umfassenden feudalen Grossfamilie im China der zwanziger Jahre erzählt. Einen weniger dramatischen Einblick «in die Zeit des Übergangs von der Feudalgesellschaft zum Kapitalismus» gewährt die Autobiographie *Kindheit* (1928) von Guo Moruo. Weltweit bekannter als alle andern Romane aus dieser Zeit ist wohl *Rikscha-Kuli* (1937) von Lao She, die Geschichte eines armen Jungen, der sich aus bitterster Not im Peking der zwanziger Jahre hochzuarbeiten versucht und trotz eiserner Disziplin schliesslich scheitert. Das urbane China, eine kontrastreiche Welt von Arm und Reich und ein Schnittpunkt von in- und ausländischen Interessen, schildert Mao Dun in seinem unvergleichlichen Roman *Schanghai im Zwielicht* (1933). Beträchtlich ärmer wäre das literarische Werk dieser Zeit ohne eine Ding Ling, die im *Tagebuch der Sophia* (1928) die innersten Empfindungen einer Frau beschreibt und sich damit kritisch mit der bestehenden Gesellschaftsordnung auseinandersetzt, die sowohl die Entfaltung des Individuums zu verhindern sucht als auch der Frau keine eigenständige Rolle zubilligen will.

*

Nach ihrer Machtübernahme haben die chinesischen Kommunisten neue Rahmenbedingungen für das literarische Schaffen gestellt. Die diesbezüglich verbindlichen Richtlinien stammen bereits aus dem Jahre 1942 und sind in Maos «Reden bei der Aussprache in Yenan über Literatur und Kunst» im dritten Band seiner *Ausgewählten Werke* enthalten. In diesen Dokumenten — zwei Reden — wird der Standpunkt vertreten, Literatur und Kunst seien in den Dienst der Politik zu stellen. Von revolutionärer Literatur und Kunst wird erwartet, dass sie sich als «ein integrierender Bestandteil in den Gesamtmechanismus der Revolution» einfügt und «zu einer machtvollen Waffe» wird (S. 76). Auf diesen Auftrag hat Mao in Yenan (Yan'an) hingewiesen mit den Worten: «In unserem Kampf für die Befreiung des chinesischen Volkes gibt es verschiedene Fronten, darunter die Front der Feder und die Front des Gewehrs, das heisst die Front der Kultur und die Front des Krieges. Um den Feind zu besiegen, müssen wir uns vor allem auf die Armee stützen, die das Gewehr in der Hand hat. Aber diese Armee allein genügt nicht; wir brauchen noch eine Armee der Kulturschaffenden, ohne die es unmöglich ist, unsere Reihen zusammenzuschliessen und den Sieg über den Feind zu erringen» (S. 75).

Diese Einschätzung ist auf den Glauben zurückzuführen, dass die Geschichte der Menschheit in Form von Klassenkämpfen voranschreitet und dass Literatur und Kunst als

«Widerspiegelung des Lebens einer gegebenen Gesellschaft im menschlichen Gehirn» (S. 89) unweigerlich Klassencharakter haben. Aus dem Blickwinkel Maos präsentiert sich der Sachverhalt wie folgt: «In der Welt von heute ist jede Kultur, jede Literatur und Kunst einer bestimmten Klasse zugehörig, einer bestimmten politischen Linie verpflichtet. Eine Kunst um der Kunst willen, eine über den Klassen stehende Kunst, eine Kunst, die neben der Politik einherginge oder unabhängig von ihr wäre, gibt es in Wirklichkeit nicht» (S. 95). Leute, die der Meinung sind, Literatur und Kunst stünden über den Klassen, sind seies Erachtens «in der Tat für die bürgerliche Literatur und Kunst, bekämpfen die proletarische Literatur und Kunst» (S. 83).

Mao und seine Anhänger haben nach 1949 dieses Konzept von Literatur und Kunst landesweit zu verwirklichen versucht. Das Resultat ihrer Bemühungen blieb allerdings weit hinter den Erwartungen zurück. Erst mit dem Ausbruch der Kulturrevolution wurden die Vorstellungen Maos in die Tat umgesetzt. Dabei spielte Jiang Qing, seine letzte Gattin, eine entscheidende Rolle. Sie brachte es fertig, dass der Literatur- und Kunstbetrieb zeitweilig aus lediglich acht revolutionären Opern und Balletten bestand, die als Modelle galten und zur Nachahmung empfohlen wurden.

Viele Schriftsteller, deren Werke nicht den Vorstellungen Maos entsprachen, wurden schon in den fünfziger Jahren kritisiert und oft zum Schweigen verurteilt. Andere, die nach 1949 heranwuchsen, durften es gar nicht erst wagen, während der Kulturrevolution ihr Können unter Beweis zu stellen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in der Volksrepublik vor der Verhaftung der Viererbande — mit Jiang Qing als prominentestem Mitglied — kurz nach dem Tode Maos (1976) wertvolle literarische Arbeiten Raritäten blieben. Sie gingen in der Flut der Propagandaliteratur förmlich unter und wurden auch vom Westen, der im Klima des Kalten Krieges die Spreu nicht vom Weizen zu sondern vermochte, kaum zur Kenntnis genommen.

Wir leben heute in einer anderen Zeit. China ist zum gefragten Partner geworden. Das Informationsbedürfnis, auch im literarischen Bereich, ist gross. Wir wollen zum Beispiel wissen, wer sich womit befasst hat und unter welchen Bedingungen. Einblick in diese Welt gewähren zwei im Suhrkamp Verlag erschienene Bände über *Moderne chinesische Erzählungen* unter den Titeln *Hoffnung auf Frühling* (1919—1949) und *Hundert Blumen* (1949—1979). Im ersten Band liegt die oben erwähnte Arbeit von Lu Xun (Hsun) in einer neuen Übersetzung vor mit dem Titel: *Das Tagebuch des Verrückten.*

*

Die Reden Maos von 1942 sind bisher von der Partei nicht desavouiert worden. Dennoch haben sich die Arbeitsbedingungen für die chinesischen Schriftsteller seit seinem Ableben, insbesondere aber seit dem 3. Plenum des XI. Zentralkomitees vom Dezember 1978, als Deng Xiaoping de facto die Führung übernahm, erheblich verbessert. Maos Aussagen werden heute nicht mehr so eng und einseitig interpretiert wie während der Kulturrevolution; und der kulturpolitische Rahmen ist beträchtlich erweitert worden. Er ist zwar noch da: Der Herrschaftsanspruch der Partei soll nicht in Frage gestellt werden. Wohl aber ist Kritik an den Missständen innerhalb dieser Par-

tei erlaubt. Ausserdem müssen sich die Schriftsteller nicht andauernd politisch engagieren. Geduldet sind zur Zeit alle, die grundsätzlich die Partei und ihr Programm akzeptieren.

In den Brennpunkt des Interesses geriet nach 1976 die Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution, mit der Modernisierung des Landes und mit der Partei an der Macht sowie mit dem Los des einzelnen in der äusserst komplex erscheinenden sozialistischen Gesellschaft chinesischer Prägung. Dieser Themen angenommen haben sich Autoren wie Dai Houying, Wang Meng und Zhang Jie, die alle in den dreissiger Jahren geboren sind, und noch jüngere wie Zhang Xinxin und Sang Ye, die erst in den fünfziger Jahren das Licht der Welt erblickt haben.

Die grosse Mauer (1980), ein Roman von Dai Houying, die sich 1987 in Zürich vorstellte, wird vom Verleger als «die bislang beste, radikalste und persönlichste Abrechnung mit der Kulturrevolution» bezeichnet. Zhang Jie, die bereits 1985 in Zürich weilte, beschreibt in ihrem Roman *Schwere Flügel* (1981) all die Hoffnungen und Enttäuschungen, die mit Chinas Modernisierung verbunden sind. Beide Autorinnen haben sich mit grossem Mut an ihr Werk gemacht und dabei schonungslos auch die Schattenseiten des Parteilebens aufgedeckt. Vielleicht sind die Arbeiten dieser beiden Schriftstellerinnen der Zensur nur deshalb nicht zum Opfer gefallen, weil die Partei nicht als solche kritisiert wird und weil aus beiden Romanen eine starke patriotische Haltung herauszuspüren ist.

Nicht weniger scharf geht Wang Meng, seit 1986 Kulturminister, mit seiner Partei ins Gericht. Seinen Erzählungen, die in China erstmals zwischen 1979 und 1981 veröffentlicht worden sind und nun in einem Band unter dem Titel *Das Auge der Nacht* in deutscher Übersetzung vorliegen, ist zu entnehmen, wie unendlich schwierig es auch für Parteimitglieder war, sich im Alltag zurechtzufinden, sich kritisieren zu lassen und sich selbst zu kritisieren — namentlich während der 1957 lancierten Kampagne gegen die Rechtsabweichler und dann während der zehn schrecklichen Jahre der Kulturrevolution —, ohne dabei den Glauben an die eigene Partei zu verlieren.

Aus dem Rahmen dieser auf neue Art engagierten chinesischen Literatur fällt ein Band von *Erzählungen aus China* von Shen Congwen (1902*), der sich nie um eine gesellschaftskritische oder auch nur sozial wertende Aussage bemüht hat, sondern das Alltagsleben der kleinen Leute, meist aus seiner Heimatprovinz Hunan, zu schildern versucht. Shen, der sich nach der Machtübernahme der Kommunisten nicht in ihren Kulturbetrieb einspannen lassen wollte, hat nach der Gründung der Volksrepublik mit aller Konsequenz beschlossen, keine literarischen Werke mehr zu veröffentlichen. Dass seine Arbeiten aus der Zeit vor 1949 indessen nach 1976 in der Volksrepublik wieder publiziert worden sind, ist ein deutliches Indiz für die Entkrampfung im Bereich von Literatur und Kunst.

*

Diese Arbeit kann nicht in gleicher Weise auf die Literatur aus Taiwan und auf das literarische Schaffen der Auslandschinesen eingehen, wenn der Rahmen nicht gesprengt werden soll. Wir verweisen in diesem Zusammenhang lediglich auf das Werk von Chao Shu-hsia (Zhao Shuxia), eine Chinesin,

die seit etwa zwanzig Jahren in der Schweiz lebt und hier unter dem Namen Susie Chen bekannt ist. Ihr umfangreiches, in ihrer Muttersprache geschriebenes Werk wird auf beiden Seiten der Taiwan-Strasse gelesen; und sie gilt als eine namhafte Schriftstellerin im chinesischen Sprachraum. Von ihr ist ein Band von Erzählungen mit dem Titel *Traumspuren* in deutscher Übersetzung erschienen, worin die Heimatlosigkeit und Verlorenheit vieler Auslandschinesen zum Ausdruck gebracht werden. Was die Literatur aus Taiwan betrifft, so muss der Hinweis auf das Werk von Li Ang genügen.

*

Im folgenden wollen wir nun drei Arbeiten etwas näher betrachten. Sie sind im China der Kaiser entstanden, in der Volksrepublik und in Taiwan, und sind in thematischer Hinsicht völlig verschieden. Die ausgewählten Titel lauten: *Der Aufstand der Zauberer, Pekingmenschen* und *Gattenmord.*

Erfreulich ist, dass mit dem neuen Interesse an China für den deutschen Leser auch ältere, weniger bekannte Literatur erschlossen worden ist. In diesem Zusammenhang muss *Der Aufstand der Zauberer,* ein monumentales Werk, erwähnt werden. Der historische Kern der Geschichte geht auf den Bericht über einen Aufstand von 66 Tagen im Jahre 1047 zurück, wonach es einem untergeordneten Offizier gelungen sein soll, mit der Unterstützung einer kleinen Schar von Zauberern oder Blendgestalten zunächst Herr einer Bezirkshauptstadt und dann Herrscher einer ganzen Provinz zu werden. Im Roman sind daraus fünf Jahre geworden; und diese wiederum bilden lediglich die letzten Kapitel einer langen und komplizierten Vorgeschichte: vier Fünftel der Handlung spielen sich im Vorfeld des kurzlebigen Aufstandes ab. Von zentraler Bedeutung ist dabei das Treiben von drei Fuchsdämonen, die sich nach Belieben in Menschen verwandeln können, einer uralten, mit vielfältiger Zauberkraft begabten Mutterfüchsin, die sich in menschlicher Gestalt als «vorbildhafte Frau» titulieren lässt, und ihren beiden Kindern, Liebäugelchen Hu und Meister Hinkefuss. Eine weitere zentrale Gestalt ist der Mönch aus dem Ei: er ist auf geheimnisvolle Weise aus einem Ei, das der Abt eines Klosters aus einem Bach gefischt hat, geschlüpft und im Laufe der Jahre in der Abgeschiedenheit eines Klosters zu einem stattlichen, hochbegabten und erkenntnishungrigen Mönch herangewachsen. Auch seine Zauberkünste sprengen das übliche Vorstellungsvermögen des abendländischen Lesers bei weitem.

Die Originalfassung dieses Romans stammt von Luo Guanzhong, einem bekannten Dichter der Ming-Zeit (1368—1644); sie wurde von Feng Menglong (1574—1646) überarbeitet. Die Übersetzung von Manfred Porkert basiert auf dieser Fassung. Er hat sie auf über 650 Druckseiten zu Papier gebracht. Die Lektüre erfordert Zeit und eine Neugier spezieller Art. Wer diese Voraussetzungen mitbringt, wird indessen reichlich belohnt, und er wird nach der Lektüre eine neue Dimension Chinas kennen, eine Welt, die sowohl fasziniert als auch irritiert.

*

Zu den erfrischendsten neueren Publikationen gehört zweifellos das Buch *Pekingmenschen* von Zhang Xinxin und Sang Ye, das die Porträts von drei Dutzend Personen aus China vereint. Die beiden Autoren — die Schrift

stellerin Zhang (1953*) und der Schriftsteller Sang (1955*) — hatten sich vorgenommen, «das Leben und die Ansichten von hundert gewöhnlichen Chinesen schriftlich festzuhalten», sind zu diesem Zwecke im Winter 1983/84 in ganz China herumgereist und haben «mit Hilfe von Ton- und Schriftaufzeichnungen ein authentisches literarisches Dokument der mündlichen Berichte rekonstruiert». Sie haben ihre Skizzen ihren Landsleuten gewidmet, «die ebenso einfache Menschen sind wie seinerzeit die «Pekingmenschen», die vor über 690 000 Jahren in China gelebt haben.

Helmut Martin hat mit einer Gruppe von über zwanzig Mitarbeitern eine Auswahl von über achtzig fertiggestellten und publizierten Berichten übersetzt und damit dem deutschen Leser Chinas neue Reportageliteratur zugänglich gemacht.

Die kunstvoll verdichteten Porträts handeln von Beziehungen, von Arbeitern, Bauern, Soldaten und anderen Berufen, von Jugendlichen, von zeitgeschichtlich interessant erscheinenden Personen und vom sozialistischen Aufbau. Die Auswahl der Befragten scheint auf den ersten Blick willkürlich gewesen zu sein; hinterher glaubt man aber doch, einen Plan ausmachen zu können: gefragt worden sind Leute, die keine Helden sind und keine Unholde, sondern Chinesen, die stellvertretend für Millionen sprechen, Individuen und Realisten, die mit einer guten Portion Optimismus aus ihrer Situation das Beste zu machen versuchen.

Der Leser gewinnt nach und nach ein ungemein differenziertes Bild vom Leben in China und vergisst dabei womöglich nur allzu schnell, dass die Texte nicht einfach nur unterhaltend und spannend sein wollen, sondern auf weiter Strecke in sozialkritischer Absicht geschrieben worden sind und die Wirklichkeit ungeschminkt zeigen.

Unvergesslich bleibt beispielsweise die Geschichte: «Shanghai: Eine Beziehung zwischen Ober- und Unterstadt» (S. 39—45). Interviewt worden ist in diesem Fall ein Ehepaar aus Shanghai auf dem ersten Tag seiner Hochzeitsreise. Dabei berichtet die junge Frau voller Stolz, dass sie von der Unterstadt, von «einfachen Leuten», in die Oberstadt «heraufheiraten» konnte, was nur wenigen gelinge («von hundert gibt es vielleicht nicht mal eine»). Dies war allerdings auch nur möglich, nachdem der Schwiegervater, der sich gegen diese Liaison gewehrt hatte, gestorben war, und auch nur deshalb, weil sie «hübsch» und ihr Mann «obendrein» von seiner Statur her «etwas kleiner» als sie war.

*

Einen ganz anderen Bereich der chinesischen Welt erschliesst Li Ang, eine Schriftstellerin aus Taiwan, mit ihrem Kurzroman *Gattenmord.* Der Geschichte liegt eine Zeitungsnotiz aus dem Shanghai der dreissiger Jahre zugrunde, nach der eine Frau ihren Mann, einen Schweineschlachter, gefesselt, ermordet und in acht Teile zerlegt hat.

Li Ang verlegt den Ort der Handlung in die taiwanesische Kleinstadt Lucheng, wo sie, 1952 geboren, aufgewachsen ist. Vor dem Hintergrund von Landschaft und Menschen ihrer Kindheit schildert sie die Geschichte eines jungen, in ihr Schicksal ergebenen Mädchens zu einer verzweifelten Frau.

Lin Shi, die Hauptfigur, hatte als Mädchen zuerst den Vater, dann die Mutter verloren und wuchs dann unter der Obhut eines Onkels heran. Dieser wartete nur auf eine Gelegenheit, um

Profit aus ihr zu schlagen. Das war gar nicht so einfach; denn Lin Shi war arm und überdies keineswegs hübsch: «vorn war sie flach wie ein gehobeltes Brett»; und «ihr Mangel an weiblichen Rundungen» war unübersehbar.

In einem Schweineschlachter aus dem benachbarten Chencuo fand der Onkel schliesslich den erwünschten Partner. Chen Jiangshui, mit vierzig Jahren etwa doppelt so alt wie Lin Shi, hatte einen schlechten Ruf, nicht nur, weil er ein Schlachter war, sondern auch deshalb, weil er die Mädchen aus dem Amüsierviertel von Chencuo «bei seinen Besuchen dazu brachte, schrille Schreie auszustossen, wie Schweine in ihrer Todesangst». Mit ihm nun wurde Lin Shi verheiratet.

Damit hatte der Onkel in den Augen der Nachbarn sein Ziel erreicht. Als Verlobungsgabe hatte er sich Naturalien in Form von Schweinefleisch eingehandelt. Schweineschlachter Chen sollte ihm für Lin Shi alle vierzehn Tage ein Pfund Schweinefleisch schicken. So lautete jedenfalls eine weitverbreitete Nachricht, die viel böses Blut verursachte («Kein Wunder, dass es die Nachbarn mit Neid erfüllte, wenn Lin Shis Haut und Knochen pfundweise Schweinefleisch einbrachten. Welch ein Segen!» S. 18).

Li Ang beschreibt in ihrem Roman erschreckende Szenen. Die Brutalität des Schweineschlachters und die endlosen Erniedrigungen, die er ihr zufügt, bringen Lin Shi soweit, dass sie in geistiger Umnachtung den schlafenden Gatten umbringt, indem sie ihn mit seinem Schlachtermesser zerhackt. Weder Nachbarn noch Richter haben ein Einsehen: Lin Shi wird als Mörderin verurteilt, zur Schau gestellt und anschliessend erschossen.

Die Autorin bringt in diesem Roman mit seiner schockierenden Sprache ein Problem zur Sprache, das nur allzu gerne verdrängt wird, nämlich: Die Stellung der Frau in China. Theoretisch ist die Frau in Taiwan und auf dem Festland dem Mann gleichgestellt. In der Praxis jedoch bestehen erhebliche Unterschiede zuungunsten der Frau. Li Ang will auf diesen wunden Punkt hinweisen. Sie wirft den Stein des Anstosses dem Leser wie eine geballte Ladung zu.

Ihre Schwestern auf dem Festland, eine Zhang Jie etwa (*Die Arche* [1981] — ein Roman), haben sich auf ihre Weise zu dieser zentralen Frage, auf die wir hier nicht eingehen können, geäussert.

Gattenmord ist übersetzt worden von Udo Hoffmann und Chang Hsienchen. Die deutsche Ausgabe ist mit einem Nachwort von Helmut Martin versehen.

*

PS

Chinas Literatur ist selbstverständlich nur ein Teil der Kultur dieses Landes, und die Werke in deutscher Übersetzung sind wiederum nur ein Bruchteil davon. Wer das Reich der Mitte und seine Geschichte etwas näher kennenlernen will, wird sich deshalb noch nach anderen Zugangsmöglichkeiten umsehen. Diese sind inzwischen so vielfältig geworden, dass sie hier gar nicht aufgezählt werden können. Anhand von zwei Beispielen soll abschliessend immerhin aufgezeigt werden, welche Wege etwa eingeschlagen werden könnten. Ein erster führt zur Architektur, ein zweiter zu den Gärten Chinas. Dass beide Pfade eng miteinander verschlungen sind, ist wohl nicht eigens hervorzuheben.

Von Chao-Kang Chang (Hongkong) und Werner Blaser (Basel) stammt der stattliche, reich illustrierte Band mit dem Titel *China — Tao in der Architektur.* Die Autoren, zwei Architekten, die sich seit langem schon auch mit der Baukunst Chinas befassen, versuchen nach ihren eigenen Worten «die gültigen Prinzipien der Architektur zu analysieren» S. 222). Das Buch ist das Ergebnis einer Studienreise der beiden Kenner durch neun chinesische Provinzen im Herbst 1983. Text, Pläne und Fotos vermitteln ein eindrückliches Bild von der Vielfalt der klassischen chinesischen Architektur im Norden, im Süden und im Südwesten des Landes. Besonders aufschlussreich ist das Kapitel über die Höhlenwohnungen und die Ziegelhäuser im Löss-Gürtel.

Die Gärten Chinas stellt uns Marianne Beuchert vor in einem prächtigen Band mit vielen Tuschzeichnungen und Farbfotos. Die Autorin, selbst eine passionierte Botanikerin und Gartengestalterin, erhielt anlässlich ihres zweiten Chinaaufenthalts im Frühling 1979 als Gast der Chinesischen Gartenbauverwaltung erstmals Gelegenheit, chinesische Gartenanlagen eingehender zu studieren. Erweitern und vertiefen konnte sie ihre Kenntnisse auf einer weiteren Reise im Herbst 1980. Ihrem Buch liegen, nebst ihrem Fachwissen, diese Erfahrungen zugrunde. Sie führt den Betrachter in alte und neue Gärten, erklärt ihm die Elemente der Gartengestaltung und erläutert ihm die Theorie der chinesischen Gartenkunst. Ein Kapitel ist der Geschichte der Gärten Chinas gewidmet, ein anderes ihrem Einfluss auf Europa im Laufe der Zeiten. Besonders informativ ist das lexikalisch angelegte Kapitel über die Pflanzen und ihre Symbolik (S. 40—76). Das Buch, 1983 erschienen, liegt 1988 in einer Neuausgabe vor.

Norbert Meienberger

Bibliographie

Bartke, Wolfgang: Die grossen Chinesen der Gegenwart. Ein Lexikon 100 bedeutender Persönlichkeiten Chinas im 20. Jahrhundert. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1985.

Mao Tse-tung (Mao Zedong): Reden bei der Aussprache in Yenan (Yan'an) über Literatur und Kunst (Mai 1942), in: Ausgewählte Werke, Band III, S. 75—110. Verlag für fremdsprachige Literatur, Peking 1969.

Ba Jin: Die Familie. Roman. Oberbaumverlag, Berlin 1980; siehe auch Suhrkamp Taschenbuch Verlag: st 1147.

Chao Shu-hsia (Zhao Shuxia): Traumspuren. Erzählungen. Herausgegeben vom Studienzentrum für Ostasiatische Kultur e. V., Tübingen. Kai Yeh Verlag, Köln 1987.

Dai Houying: Die grosse Mauer. Roman. Carl Hanser Verlag, München 1987.

Ding Ling: Das Tagebuch der Sophia. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980.

Guo Moruo: Kindheit. Autobiographie. Insel Verlag, Frankfurt am Mai 1981.

Lao She: Rikscha-Kuli. Roman. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1987.

Li Ang: Gattenmord. Roman. Eugen Diederichs Verlag, Köln 1987.

Lu Hsün (Lu Xun): Das Tagebuch eines Verrückten, in: Einige Erzählungen, S. 12—35. Verlag für fremdsprachige Literatur, Peking 1974.

Luo Guanzhong: Der Aufstand der Zauberer. Ein Roman aus der Ming-Zeit in der Fassung von Feng Menglong. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Mao Dun: Schanghai im Zwielicht. Roman. Oberbaumverlag, Berlin o. J. (1979?); siehe auch Suhrkamp Taschenbuch Verlag: st 920.

Moderne chinesische Erzählungen: Erster Band: Hoffnung auf Frühling (1919 bis 1949). Zweiter Band: Hundert Blumen (1949 bis 1979). Suhrkamp Verlag, Frank-

furt am Main 1980 (edition suhrkamp: es 1010).

Pekingmenschen. Von Zhang Xinxin und Sang Ye. Herausgegeben von Helmut Martin. Eugen Diederichs Verlag, Köln 1986.

Shen Congwen: Erzählungen aus China. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1985.

Wang Meng: Das Auge der Nacht. Erzählungen aus dem Chinesischen. Unionsverlag, Zürich 1987.

Zhang Jie: Die Arche (Fangzhou). Roman. Verlag Frauenoffensive, München 1984; siehe auch Deutscher Taschenbuch Verlag: dtv 10826.

Zhang Jie: Schwere Flügel. Roman. Carl Hanser Verlag. München 1985.

Beuchert, Marianne: Die Gärten Chinas. Mit Tuschzeichnungen von He Zhengqiang und Farbfotos der Autorin. Eugen Diederichs Verlag, München 1983; Neuausgabe 1988.

Chao-Kang Chang und Werner Blaser: China — Tao in der Architektur. Text deutsch und englisch. Birkhäuser Verlag, Basel 1987.

Carl Schmitt und kein Ende

Am Ostersonntag des Jahres 1985 starb in seinem Geburtsort, siebenundneunzigjährig, Carl Schmitt, der so berühmte wie umstrittene Staatsrechtslehrer. Am 11. Juli 1988 wäre er hundert Jahre alt geworden. Anlässlich dieses Gedenktages befassten sich zahlreiche Artikel erneut mit Schmitt. Die hier besprochene Studie stammt von einem Aussenseiter. Günter Maschke ist Autodidakt. Er sympathisierte einst mit der Studentenbewegung, doch heute dürfte er sich als nonkonformistischen Konservativen sehen. Auch dieser Band legt davon Zeugnis ab [1].

Er besteht aus zwei Teilen. In dem ersten, hundertseitigen Essay setzt sich Maschke mit den Reaktionen auseinander, die der Tod Carl Schmitts vor drei Jahren ausgelöst hat, wobei er sich nicht nur auf die Bundesrepublik beschränkt, sondern insbesondere auch Italien einbezieht, ebenso Frankreich und Spanien. Der zweite Beitrag befasst sich mit der Kritik des führenden Vertreters der «Frankfurter Schule», Jürgen Habermas, an Carl Schmitts Ideen. «Der vorliegende Text ist eine Mischung aus Literaturbericht, Kritik, eigenen Thesen, bibliographischen Hinweisen und politischen Stellungnahmen». Dies ist eine gute Charakterisierung der eigenen Arbeit, die sich durch eine gewisse Sprunghaftigkeit auszeichnet. Systematisch im strengen Sinne darf man sie wohl nicht nennen. Aber dieses Manko hat auf der anderen Seite auch wieder einen Vorteil: Maschke kann so Abstecher vom eingeschlagenen Weg unternehmen, die ihn bisweilen in unerschlossene Gefilde führen und damit in Neuland. Das gilt beispielsweise für seinen Hinweis auf Schmitts «vollkommene Laxheit in Fragen geistigen Eigentums». Hierzu wären freilich einige Beispiele willkommen gewesen.

Es ist die Kernthese Maschkes, dass viele deutsche Autoren Carl Schmitt gegenüber ein erstaunliches Mass an Befangenheit aufweisen, wiewohl der Autor stärker die Schmitt-Renaissance hätte betonen sollen. Denn vor zwei Jahrzehnten war dessen «Salonfähigkeit» in bestimmten Kreisen nicht absehbar. Maschke setzt sich insbeson-

dere mit liberalen Kritikern Schmitts wie Kurt Sontheimer und Dolf Sternberger auseinander, die in der politischen Kultur der Bundesrepublik eine bestimmende Rolle einnehmen und vom Autor zum «juste milieu» (S. 7) gerechnet werden. Sie können mit dem Gedankengut Schmitts nichts anfangen, sehen es gar für die parlamentarische Demokratie als gefährlich an.

Hat Maschke mit seinem harten Urteil gegenüber Schmitt-Kritikern recht? Die Antwort muss differenziert ausfallen. Einerseits hat man es sich in der Vergangenheit in der Tat vielleicht damit zu einfach gemacht, ihn als ideologischen «Wegbereiter» oder gar als «Kronjuristen» des Dritten Reiches abzuqualifizieren. Gewiss stellte Schmitt sich 1933 an die Spitze der NS-Bewegung, rechtfertigte etwa die Niederschlagung des vorgeblichen Röhm-Putsches mit den klassischen Worten «Der Führer schützt das Recht», ging jedoch bald auf Distanz zum Nationalsozialismus, der mit ihm ohnehin wenig anzufangen wusste. Ausserdem sollte man wohl trennen zwischen dem wissenschaftlichen Werk Schmitts und seiner persönlichen Kompromittierung im Dritten Reich. Daran hat es zuweilen nicht nur bei manchen Nachrufen gefehlt.

Immer wieder lässt Maschke anklingen, dass Schmitts berühmte Schrift *«Legalität und Legitimität»* von 1932 gegen den Nationalsozialismus gerichtet war. Er wollte die Volkssouveränität einschränken, weil sie zum Selbstmord führe. Nun war diese Studie in der Tat gegen die Nationalsozialisten (und natürlich auch gegen die Kommunisten) geschrieben, doch wollte Schmitt keineswegs die Demokratie schützen, strebte vielmehr einen autoritären Staat an, eine Präsidialdiktatur unter der Führung des Generals Schleicher. Insofern geht Maschke auch zu weit, wenn er den Eindruck erweckt, als habe Schmitt die in der westdeutschen Demokratie verankerten Stabilisierungsmechanismen indirekt vorweggenommen.

> «Auf die Frage, worin die homogene Substanz der diktatorischen Demokratie besteht, hat Schmitt keiner Antwort bedurft (. . .) Erst nachdem die Entscheidung durch die Revolution von 1933 faktisch gefallen war, war er genötigt, der politischen Einheit auch eine Unterlage zu geben. Das geschieht seit der dritten Auflage des «Begriffs des Politischen» im Anschluss an die antisemitische Rassenlehre, der er ursprünglich fern stand. Die Neuauflage von 1963 bringt nicht den gleichgeschalteten Text von 1933, sondern den von 1932.»
>
> Karl Löwith, Max Weber und Carl Schmitt, «Frankfurter Allgemeine Zeitung» vom 27. Juni 1984.

Man muss in aller Deutlichkeit hervorheben: Die Kernaussagen Carl Schmitts eignen sich für eine liberale Demokratie schwerlich. Dessen Affekt gegenüber dem Liberalismus ist unübersehbar. Man denke nur an die klassische Freund-Feind-Unterscheidung. Wer so argumentiert, widerstreitet dem Kompromiss, von dem die Demokratie lebt. Hier wie auch in anderen Schriften Schmitts vermisst man die Orientierung an Werten. Eben dadurch aber zeichnet sich der demokratische Verfassungsstaat aus. Insofern kann man Maschke nicht ganz von dem Vorwurf freisprechen, dass er bei seiner Rehabilitierung Schmitts übers Ziel hinausschiesst. Für ihn urteilen

viele Kritiker so, weil sie dauernde «Vergangenheitsbewältigung» und «Umerziehung» betrieben. Der Autor sieht Opportunismus gegenüber einem nonkonformistischen Aussenseiter am Werke. Eine seiner Kernaussagen lautet folgendermassen: «Nur wenige Autoren deuten an, dass sich im Versagen der westdeutschen Intelligenz gegenüber Schmitt der manisch wirkende Wille abspiegelt, sich vor den Problemen eines geteilten, besetzten und dem Geist der Siegermächte sich unterwerfenden Landes davonzustehlen, und die Frage nach Lage und Schicksal der Nation, im Mittelpunkt vieler Überlegungen Schmitts stehend, durch die Forderung nach noch mehr Vergangenheitsbewältigung und noch mehr ‹Demokratie› zu umgehen. So nimmt es nicht wunder, dass die Polemik gegen Schmitt sich fast immer darauf beschränkt, den Kritiker des Parlaments, den ‹Dezisionisten› aufs Korn zu nehmen: hier ist die Umerziehung weit genug gediehen, um fast spontanen Beifall zu finden.»

Das ist schon starker Tobak. Gleichsam beiläufig wird die Bundesrepublik als «besetztes Land» bezeichnet. Gewiss gibt es manch kritikwürdige «volkspädagogische» Attitüde in der politischen Kultur der Bundesrepublik, doch schüttet Maschke des öfteren das Kind mit dem Bade aus. Das Ausland verhalte sich Schmitt gegenüber weitgehend unbefangener. Der Autor versucht dieses Urteil insbesondere an der Schmitt-Rezeption in Italien nachzuweisen. Dort herrsche eine Buntheit des Denkens vor, und unterschiedlichste Richtungen berufen sich auf ihn. «Die Unbefangenheit, je Brüderlichkeit, mit der sich in Italien Leute der verschiedensten Couleur begegnen und in den Zeitschriften der ‹anderen› publizieren, stimmt einen als Intellektuellen freudig und als Deutschen traurig.»

Es ist von Maschke richtig beobachtet, dass Jürgen Habermas allerorten eine neo-konservative Wende erspäht. Insofern erklärt sich auch dessen Überreaktion im sogenannten «Historikerstreit», den der Repräsentant der «Frankfurter Schule» ausgelöst hat. Aber warum bespöttelt er ihn als einen «Verfassungspatrioten», kanzelt ihn als einen Verfechter des Status quo ab, der Deutschland im Westen halten wolle? «Habermas ist der Philosoph eines juste-milieu geworden, das sich von Karl Marx so weit entfernt weiss wie von Carl Schmitt. Die Feier des Diskurses, der nicht Politik zu werden vermag, mündet in die Dekoration des *status quo,* dessen Vertreter die Entscheidung diffamieren und die Feindschaft leugnen. Dies dient einer besonders wirksamen Technik der Herrschaftssicherung, die sich mit einem totalen, aber kraftlosen Anspruch der richtigen Gesinnung zu arrangieren weiss und die ihn schon jetzt fast beliebig ausnutzt.»

Der Untertitel von Maschkes Streitschrift *«Apologie und Polemik»* ist sehr treffend. Um «Polemik», zum Teil blitzgescheite, handelt es sich insoweit, als Maschke auf Ungereimtheiten bei den Kritikern Schmitts verweist — scharf und scharfzüngig gleichermassen. Überwiegend «Apologie» hingegen tritt auf den Plan, wenn er sich mit Schmitt selber auseinandersetzt, mag er auch die eine oder andere Schwäche (z.B. die Idealisierung des Parlamentarismus der Vergangenheit) und immerhin Schmitts Hintergründigkeit einräumen. Ein Hinweis auf den Sprachduktus darf nicht fehlen. Es finden sich hübsche Aperçus und herzhaft-maliziöse Sottisen, aber zuweilen spielt ihm

die Originalitätssucht einen Streich, zumal er, offenbar seine Gelehrsamkeit unterstreichend, mit Insider-Anspielungen aufwartet. Nicht selten tauchen dick aufgetragene Sätze wie die über «das geistige Elend des gegenwärtigen Deutschland» auf. Der Autor will offenkundig provozieren. Dies jedenfalls ist ihm gelungen.

Eckhard Jesse

[1] Günter Maschke: Der Tod des Carl Schmitt. Apologie und Polemik. Karolinger Verlag, Wien 1987.

Lebendiger André Gide

Zu einem Buch von Peter Schnyder[1]

Mit seinem sehr lesbaren Buch gelingt es dem Verfasser, eine Lücke in der Diskussion des französischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers André Gide (1869—1951) zu schliessen: Peter Schnyder versucht, an Gide heranzutreten, indem er dessen kritische Schriften untersucht. Man darf sagen, dass das gewiss nicht einfache Unterfangen, einen so vielfältigen und — gerade in seinen theoretisch-kritischen Äusserungen — sich häufig widersprechenden Künstler wie Gide von einem Teilaspekt her kennenzulernen, alles in allem gelungen ist. In neun thematisch aufgegliederten Kapiteln zeigt Peter Schnyder wesentliche Aspekte von Gides Kunstauffassung auf, wobei sich bald zeigt, dass diese in einem bedenkenswerten Spannungsverhältnis zu seinem eigenen literarischen Schaffen steht. Gide zeigt als Kritiker eine Lust an spontaner Niederschrift und fordert sie gar ab und zu, während der Schriftsteller, der von der strengen Kunstanschauung eines Mallarmé geformt worden war und sich nach und nach zu einem klassischen Kunstverständnis durchzuringen vermochte, eine solche unmittelbare Schreibweise sich stets versagt hat: Kunst ist in seinen Augen eben vor allem geformtes Leben.

Zunächst lernen wir den ausserordentlich interessierten Leser und äusserst scharfen Beobachter kennen, der einen ungewohnten Hang zum Analysieren und zeitweilig auch zum Räsonieren zeigt, einen feinen Spürsinn für Formen hat, dabei aber auch entdeckt, dass Kunst ohne Leben blutleer und akademisch bleiben muss. Seine Lust am Dialog bewirkt, dass er an der geistigen Auseinandersetzung mit den kulturellen Strömungen seiner Zeit regen Anteil nimmt. Überhaupt ist für Gide Kritik unmittelbar mit Kommunikation verbunden. Des Dichters eingestandene Neigung zum Lehrer und Pädagogen gehört denn vornehmlich in diesen Zusammenhang: Jüngere, hoffnungsvolle Talente wie den Belgier André Ruyters oder seinen begabten Schwager Marcel Drouin sucht er zu ermuntern. Einen andern wichtigen Aspekt der Kommunikation bildet der mündliche oder schriftliche Gedankenaustausch mit Zeitgenossen wie z. B. Paul Valéry, Roger Martin du Gard und nicht zuletzt mit Madeleine, der eigenen Gattin. Strukturen des Dialogs lassen sich aber auch dort erkennen,

wo der Partner fiktiv oder unsichtbar bleibt, wie im *«Journal»*, in den *«Lettres à Angèle»* oder in den als Zeitschriftenartikel veröffentlichten Stellungnahmen. Gides Kritik, das zeigt die Studie von P. Schnyder klar auf, hat allein schon deshalb dialogischen Charakter, weil ihr alles Apodiktische und Dogmatische fremd bleibt. Feste Standpunkte erscheinen Gide immer verdächtig, wenn sie ihn überhaupt interessieren, wie denn der Autor selber nie davor zurückgeschreckt ist, ein eigenes Urteil zu revidieren oder zumindest mit andern Schwerpunkten zu versehen.

Die Absage an den sterilen Elfenbeinturm des *«l'art pour l'art»* und das Streben nach einem konkreten Publikum drückt bei Gide die Lust am Experimentieren aus. Bewundernswert ist etwa, wie Gide das Werk eines Zeitgenossen — Emile Rouart — sozusagen als Vorstufe (pré-texte) zu eigener Kreativität benutzt und es dadurch versteht, Kritik in fruchtbares Schaffen umzuwandeln.

In einen seltsamen Zwiespalt gerät Gide dort, wo er sich mit Lyrik auseinandersetzt. Zwar kann ihn die Sympathie zu einem Gedicht dazu verleiten, sich gleichsam damit zu identifizieren, so dass seine Kritik dann eher wie eine Übertragung in Prosa anmutet. Zu solcher *«critique poétique»* regen ihn ebenso Verse seines Freundes Francis Jammes an als auch jene des persischen Dichters Hafis, in der berühmten deutschen Übersetzung von Joseph Hammer.

Die Theaterkritik Gides wendet sich vor allem gegen die bürgerlich verflachte Schauspielkunst, den verniedlichenden und moralisierenden Zeitgeist, welcher den grossen Klassikern wie z. B. Shakespeare nie gerecht zu werden vermöge. Wohl darf ein Stück einen Leitgedanken enthalten, aber dieser hat sich dem Primat der ästhetisch künstlerischen Gestaltung unterzuordnen und nicht umgekehrt. Heuchlerischer Sittenzwang, wie er ihn in der damaligen bürgerlichen Gesellschaft vorfindet, zeitigt, von Gide aus gesehen, zügel- und formlose Werke, während eine sinnen- und lebensfrohe Gesellschaft den idealen Nährboden für wirkliche Kunst abgebe. Das Anachronistische einer solchen Anschauung mag aber, wie aus der Darstellung Peter Schnyders hervorgeht, Gide selber bewusst gewesen sein. Nutzbringend war der Irrtum für den Dichter insofern, als er ihm die Erkenntnis brachte, dass offenbar auch das Theater nicht seine eigentliche Domäne war.

Diese Einsicht führt ihn vom Drama zur Erzählung und zum Roman. Die mit *«Prétextes»* benannten kritischen Schriften bilden einen Versuch Gides, bei sich selber in die Schule zu gehen und die eigenen Möglichkeiten zu erkennen. Sein die Epoche nach 1900 kennzeichnender Hang zum Klassizismus ist in erster Linie als Reaktion auf den formlosen literarischen Wildwuchs zu verstehen, den er bei zahlreichen Zeitgenossen vorzufinden glaubt. Und doch geht ihm mit der Entdeckung der Märchen aus *«Tausendundeiner Nacht»*, den englischen Autoren Kipling und Wells und um 1910 mit Dostojewski das auf, was als erzählerisch gestaltete Lebensfülle den begrenzten Rahmen des eigenen Klassizismus notgedrungen sprengen muss. Dies löst in ihm einen eigenartigen Konflikt aus, den er dadurch zu bewältigen sucht, dass er ihn auf den Helden seiner *«Falschmünzer»* projiziert: Entweder scheint der Dichter zu wenig dem

Leben verhaftet oder aber läuft Gefahr, die künstlerische Form zu vernachlässigen.

Dass die Kritik auch in diesem Bereich wiederum als *«pré-texte»* (Vorstufe) zu eigenem Schaffen dient, das beweisen Gides Romane *«Die Verliese des Vatikan»* oder die bereits erwähnten *«Falschmünzer»*. Dem schlichten Titel von Schnyders Buch liegt also ein sinnträchtiges Wortspiel zugrunde: die *«Prétextes»* André Gides erweisen sich zugleich als *«Pré-textes»* in der soeben aufgezeigten Bedeutung.

Ein klarer Aufbau und eine stufenmässig logische Gliederung der Themen lassen die Entwicklung Gides als Kritiker und die ihm eigene fruchtbare Wechselbeziehung zwischen Kritik und Autorschaft in voller Plastizität zutage treten. Lediglich bei der Lektüre des neunten und zugleich letzten Kapitels stellt sich die Frage, ob nicht auch die Darstellung der Romankritik etwas mehr nach chronologischen Gesichtspunkten hätte erfolgen können. Die paar orthographischen Unstimmigkeiten schliesslich, welche sich in die Arbeit eingeschlichen haben, sind weniger dem Autor als dem Herausgeber anzulasten. Das ansprechende Buch von Peter Schnyder dürfte das Interesse vieler Leser für André Gide neu beleben. Sein Buch zeigt ohne Umschweife, dass der Umgang mit Gide anregend bleibt.

Walter Gorgé

[1]Pré-Textes. André Gide et la tentation de la critique. Paris. Intertextes éditeur (Reihe «Horizons»), 1988. — Vertrieb in der Schweiz: Editions de l'Aire — SNL, Lausanne.

Hinweis

Italien — Design 1945 bis heute

In der Reihe der reich illustrierten Darstellungen von *industrial design* und *graphic design* erscheint bei *Birkhäuser, Basel/Boston/Berlin,* die Dokumentation über Italien, die *Hans Wichmann* mit Beiträgen zahlreicher Fachleute und Beispielen, Daten, Fakten sowie Kurzbiographien italienischer Designer zu einem informativen Nachschlagewerk gemacht hat. Hans Wichmann, Herausgeber der Reihe *industrial design — graphic design,* ist von Haus aus Kunsthistoriker, einer von denen, die visuelle Kultur im Alltag und in den Produkten vor allem der Industrie kritisch verfolgen. Er hat den einleitenden Hauptaufsatz verfasst. Ein weiterer Textbeitrag stammt von Vittorio Gregotti. Den Hauptteil des Bandes machen die im Bild und mit Beschreibungen dokumentierten Gegenstände industrieller Fertigung aus. Josef Strasser leitet über zur Abteilung Graphik. Schiesslich äussern sich mehr als dreissig italienische Entwerfer und Designer über die Entwicklung seit 1945. Das Buch bietet Anregung durch Anschauung, es regt die Diskussion an und belegt an hervorragenden Beispielen die führende Rolle, die Italien in der Nachkriegszeit im Industrie-Design gespielt hat.