

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 69 (1989)
Heft: 12

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: 23.02.2026

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

Rosmarie Zeller

Vielsprachigkeit und Verfremdung im Werk Hugo Loetschers

*Im Kalender kam ein Datum, das H. nicht nachzuschlagen brauchte: sein Geburtstag; und dass es ein runder war, musste er nicht nachrechnen.
(Hugo Loetscher: Herbst in der Grossen Orange)*

In neueren Darstellungen zur Schweizer Literatur wird Hugo Loetscher oft, wenn überhaupt, nur am Rande erwähnt. Das erstaunt um so mehr, als Loetscher an mehreren amerikanischen Universitäten gewirkt hat und 1987/88 den Münchener Poetik-Lehrstuhl innehatte. So ist z.B. auffällig, dass in Hans Wyslings Übersicht zum Deutschschweizer Roman nach 1945 der Typus des Intellektuellen und somit des Immunen nicht vorkommt¹, obwohl dieser Typus des Intellektuellen — man denke nur an Musils Mann ohne Eigenschaften — eine Ausprägung des modernen Menschen überhaupt ist. Auch in Klara Obermüllers Darstellung von 1981 werden nur die «*Abwässer*» erwähnt². In den beiden Bänden der «*Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*» (1979, 1987), die sich mit neuerer Schweizer Literatur befassen, kommt Loetscher nicht vor. Am Kolloquium über Schweizer Literatur an einer englischen Universität³ hat Loetscher zwar gesprochen, aber seine Werke wurden nicht behandelt. Nach meinen eigenen Erfahrungen gehört Loetscher weder im deutsch- noch im fremdsprachigen Ausland zu jenen Autoren, die genannt werden, wenn man von Schweizer Literatur spricht. Die Diskrepanz zwischen Loetschers Vortragstätigkeit und seiner Präsenz im literarischen Bewusstsein der Zeitgenossen kann einerseits damit erklärt werden, dass Loetscher zwar über die Schweiz schreibt, aber nicht über jene Themen, die als typisch schweizerisch empfunden werden wie Kleinbürgerlichkeit, Verhältnis zur Armee usw. Loetscher fällt auch durch die Raster, die Literaturwissenschaftler über die neuere Schweizer Literatur zu legen pflegen; er kann nicht mit Kategorien wie «*Suche nach Identität*» erfasst werden und fällt schon gar nicht unter einen Begriff wie «*Literatur von Randregionen*». Loetscher, der von sich selbst sagt, er sei kein typischer Schweizer⁴, lässt sich nur schwer in solchen Kategorien erfassen. Er ist ein Kosmopolit, der über die verschie-

densten Themen schreibt: die Kinderstunde im Fernsehen kann ihm ebenso zum Thema werden wie der Nordosten Brasiliens, das Zürcher Niederdorf ebenso wie das Wachsfigurenkabinett, der Literaturbetrieb ebenso wie die Beschreibung einer Torte in Form eines Sarges. Loetschers Weltdarstellung entspricht der Wahrnehmung des modernen Menschen, für den die Welt weder am Rande des eigenen Landes, noch am Rande Europas aufhört, für den die Welt dank den modernen Kommunikationsmitteln rund ist, der jeden Tag eine Fülle von Nachrichten aus der ganzen Welt empfängt. Loetscher muss zu besonderen Mitteln greifen, um uns diese Welt, die wir nur zu leicht mit Flugzeuggeschwindigkeit überfliegen, bewusst zu machen. Dafür stehen ihm die Vielsprachigkeit und das damit zusammenhängende Verfahren der Verfremdung zur Verfügung. Vielsprachigkeit in der eigenen Sprache bedeutet zum einen, die vielen vorhandenen Sprachen ausnützen, die Sozialekte genauso wie die Fachsprachen, zum andern bedeutet es, neue Sprachen schaffen im Sinne des Immunen, der nach einer kugelförmigen Sprache verlangt, nach einer Sprache, die die Erdumdrehung mitmacht; die alles mit allem in Beziehung setzt⁵. Einer Sprache also, die metaphorisch ist, die uns einerseits Fremdes nahebringen, andererseits Bekanntes verfremden kann.

Bereits in Loetschers erstem Roman «*Abwässer*» zeigt sich diese Leistung einer Sprache, welche dazu dient, die Welt sub specie Abwässer darzustellen, und zwar, weil der Ich-Erzähler ein Abwasser-Inspektor ist, der über den sogenannten «*Abwasserblick*» verfügt. Der Abwasserblick erlaubt es dem Inspektor nicht nur, unter den Parkanlagen und Strassen das Kanalisationssystem zu sehen, in dem der Schmutz fliesst, den die auf der Oberfläche sauberer Menschen produzieren. Der Abwasserblick erlaubt es dem Inspektor auch, alle jenen metaphorischen Abwässer zu sehen, die die Menschen produzieren: «*ein Strom von Dreck und Schmutz, von Krankheit und Verbrechen, von Leiden und Not, von Unrat und Bedürftigkeit. Auch diese Abwässer haben ihre Kläranlagen: Spitäler, Schulen, Gerichte, Kirchen*»⁶. Schon als Bub hat der Abwasser-Inspektor erkannt, dass die Frau des Juristen, die ihm Schokolade servierte, vom Unrecht dieser Welt lebt: «*Die Wohnküche war ausgewählt worden nach der Verteidigung eines Totschlägers, die Teppiche kamen von den Unfällen wegen Trunkenheit am Steuer (...) Ich hatte begriffen, die Frau richtete die Wohnung ein dank dem Recht, das ihr Mann wieder herstellte.*» Es wäre falsch zu sagen, Loetscher ziehe die moderne Welt in den Dreck, indem er sie als ein riesiges System von Abwasser darstellt. Durch die Abwasserperspektive verfremdet Loetscher unser Wertesystem, das den Juristen, den Pfarrer, den Arzt hochhält, den Abwasser-Inspektor aber verachtet, obwohl alle diese Berufe mit dem Schmutz, den die Gesellschaft produziert, zu tun haben. Loetscher verwirft nicht die Werte der Gesellschaft, er zeigt nur, dass Werte eine Angelegen-

heit der Perspektive sind und daher relativ. So ist z.B. der Immune ein «*Señor*» in den Augen des südamerikanischen Mestizen, obwohl er nicht reich und ein Angestellter wie der Mestize ist, nur weil er Lederschuhe trägt. Auch hier treffen Wertsysteme aufeinander: jenes derjenigen, «*die ihre Füsse benutzen, um die Schuhe zu schonen*» und das derjenigen, «*welche Schuhe brauchen, um für ihre Füsse Sorge zu tragen*⁷.» Dieses Beispiel zeigt zugleich zwei von Loetschers beliebtesten sprachlichen Mitteln, den Gebrauch von Parallelismus und Antithese, welche es ihm erlauben, das Fremde mit dem Eigenen in Verbindung zu setzen. Das Beispiel zeigt aber auch die für Loetscher typische Darstellungsweise, an einem kleinen unbedeutenden Detail eine ganze Welt aufleben zu lassen. Die Kennzeichen der dritten Welt werden uns nicht an einer Beschreibung etwa eines Slum-Quartiers gezeigt, wie man es erwarten könnte, sondern an solchen Details wie den Lederschuhen oder der Feststellung, dass Spitäler keine Kühl-schränke besitzen und jenen des benachbarten Restaurants benützen. An die Stelle der repräsentativen Einzelheit der realistischen Literatur ist das scheinbar nebensächliche Detail getreten, das uns die Wirklichkeit aus ungewohntem Blickwinkel darstellt und uns so den Unterschied zwischen den verschiedenen Welten und ihren Wertsystemen bewusst macht.

Wie in «*Abwässer*» die Abwassermetapher als verfremdendes Prinzip der Wirklichkeitsdarstellung funktioniert, so in «*Wunderwelt*» die Metapher des Wunders. Zunächst ist von den gewöhnlichen Wundern die Rede, welche sich am Geburtsort von Fatima ereignet haben, wo es einen «*Saal der Wunder*» gibt, in dem die Ex Votos aufbewahrt werden. Statt von Ex Votos zu sprechen, werden diese allerdings aus dem Gesichtspunkt der kleinen Fatima beschrieben, die aus diesen Gliedern Puppen herstellen möchte: «*Mannsgrosse Beine (...), Köpfe mit halben Hälsen und Herzen mit angeschnittenen Gefäßen, so viele Hände und Füsse. (...) In deinem Ringelreihen tanzten lauter linke Füsse und für deinen Purzelbaum überschlugen sich Ellenbogen um Ellenbogen*⁸.» Das Buch ist aber nicht solchen Wundern gewidmet, auch wenn von ihnen noch an anderer Stelle die Rede ist, der Hauptgegenstand ist vielmehr das Wirtschaftswunder, welches in Fatimas Heimat nicht stattgefunden hat. Der Ausdruck «*Wirtschaftswunder*» ist eine Gebrauchsmetapher des journalistischen Stils, der Loetscher wieder ihre Bedeutung zurückgibt, indem er nach der Angemessenheit der Metapher fragt: «*Es muss ein Wunder sein. So lange die Einflussreichen sich auch auf ihren Schalenstühlen drehen oder in den Ledersesseln versunken nachdenken, sie kommen zu keinem anderen Schluss, als dass ihnen ein Wunder widerfuhr.*» Ein Wunder muss es sein, weil sie das, «*was geschah, nicht aus eigenen Kräften erklären*» können. Die Ironie, die durch die Aktualisierung der Wunder-Metapher entsteht, wird durch den Ausbau der Metapher, die zahlreiche Erscheinungen der Wirtschaft unter dem Aspekt des Wunders

darstellt, im ganzen Kapitel fortgeführt. Dieses Wunder hat seine Nothelfer, nämlich alle jene armen Arbeiter, die für schlechte Löhne arbeiten. Die Stadt besitzt eine «*wundertätige Polizei*», welche die Bettler wegjagt, so dass sie frei von Bettlern ist. In dieser Wunderwelt gibt es Wallfahrten, nämlich das Einkaufen im Supermarkt. Den Wunder-Sälen in Fatimas Heimat entsprechen hier ganz andere Wunder-Säle: «*Hier stehen die Bildergeschichten an allen Strassen entlang, eine hinter der andern, überlebensgross. Tafel um Tafel, nicht von unkundiger Hand gemalt, sondern graphisch gestaltet und mit Kenntnis betextet: Das ist die wunderbare Geschichte von dem Mädchen, das ohne Hoffnung liebte, bis es die Zahnpasta mit dem richtigen Menthol gefunden hat.*»

Der Ausdruck «*Bildergeschichten*» spielt auf jene Ex Votos an, die im Wunder-Saal von Fatimas Heimat die wunderbaren Ereignisse festhalten. Loetscher verfremdet durch diese Darstellung die Reklame und kann sie zugleich als modernen Wunder-Ersatz darstellen. Solche Metaphern erlauben es ihm aber auch, Bezüge innerhalb eines Textes darzustellen, der keinen Handlungszusammenhang mehr kennt. Dass Loetscher durch solche Verbindungen die verschiedensten Aspekte in einen Zusammenhang bringen kann, zeigt sich besonders deutlich am Beispiel jener Blinden, die «*nicht die Wolkenkratzer und die Bankhäuser, den Stahl und das Glas*» sehen, die nur sehen, «*wie Barackenstädte grösser werden. Diese Leidenden werden eingesammelt und in Einzelzellen gebracht, um sie von ihrem blinden Fleck zu heilen*». So hat auch dieses Wunder seine Heilungen; die Wunder-Metapher ist durch diese Verwendung vollends ironisch geworden.

In einem Kapitel, das der Statistik gewidmet ist, wird der Computer als «*Wundertäter*» bezeichnet. Diese Metapher dient dazu, der kleinen Fatima zu erklären, was ein Computer ist. Zugleich kann Loetscher über die Beschreibung des Computers Fachausrücke der Statistik einführen, wenn er erklärt, womit der Computer gefüttert wird. Auch in diesem Fall nimmt er eine Gebrauchsmetapher, «*den Computer füttern*», wörtlich.

«*Da er einen Magen aus Drähten und Schaltstellen aus Röhren und Schrauben hat, verlangt er ein komplizierteres Futter, als dass man nur Gras schneiden müsste, und die, welche füttern, reden wieder einmal Latein, auch wenn es nicht so lateinisch ist wie beim Pater. Sie stellen einen Index auf. Sie streuen Durchschnittswerte aus und verwechseln nicht das harmonische mit dem quadratischen Mittel (...), und wenn sie von einer Grösse reden, kann es sich um einen Menschen handeln.*»

Im Statistik-Kapitel spielt die Wunder-Metapher nur eine nebensächliche Rolle. Das Kapitel wird bestimmt von der Friedhofsmetapher. Diese erlaubt es Loetscher zugleich, das Kapitel in die im ganzen Buch immer wieder anklingende Thematik des Todes einzugliedern. Durch die negativen Vergleiche wird mit dem Friedhof der Statistik zugleich der wirkliche

Friedhof evoziert: «*Fatima, du bist nicht nur auf den Friedhof von Canindé gekommen, sondern auch auf einen ganz andern Friedhof. (...) Auf dem andern Friedhof sitzen viele Männer und Frauen an Pulten und Schreibtischen und vor dem Telefon. Sie hocken nicht unter einer Mangabeira, als ob es sich nicht lohnte, zwischendurch nach Hause zu gehen. Ihnen kann es gleichgültig sein, ob der Boden sperrig ist oder ob er nachgibt. Sie legen ihre Gräber auf einem Papier an, das sich willig einteilen lässt bis zu Millimeterfeldern.*» Auf diesem Friedhof hat Fatimas Familie längst Unterkunft gefunden, «*auch wenn ihr gestaunt hättest, hätte euch jemand mitgeteilt, dass ihr in Diagrammen wohnt, am Koordinatenkreuz und in Pyramiden*».

Die Mischung von Spezialausdrücken und bildlicher Ausdrucksweise, die Darstellung des Allgemeinen als etwas Individuellem, welche für «*Wunderwelt*» charakteristisch ist, kennzeichnet auch die Texte in «*Die Fliege und die Suppe*». So wird z.B. in «*Die Ratte beim Routinetest*» das Testen einer Ratte so beschrieben, als ob es sich um eine individuelle Ratte und um einen einmaligen Vorgang handelte. Auch der Pudel auf der Schönheitskonkurrenz wird als individueller Pudel beschrieben, obwohl er genau jene Merkmale besitzt, welche ihn zu einem typischen Exemplar seiner Gattung machen. Das Typische wird aber so beschrieben, als ob es nur mit einer besonderen Absicht vom Pudel hervorgebracht werden könnte: «*Er macht einige Schritte auf dem Teppich und übt sich im tänzelnd-leichten Gang, jede fliessende Bewegung meidend und mit den Beinen nicht ausholend, da dies nicht zur Gesamterscheinung seiner Rasse passen würde*».

Diese Texte machen aus den Tieren keine Typen menschlichen Verhaltens, wie es die klassischen Fabeln eines La Fontaine oder Lessing tun. Die Tiere bleiben Tiere, sie werden sogar in typischen Situationen gezeigt, es wird aber von ihnen in den Ausdrücken der Menschenwelt gesprochen oder manchmal auch aus jener besonderen Situation, die man umschreiben könnte mit «*Wie sich die Menschen vorstellen, dass die Tiere sprechen würden*». So ist z.B. im Text über den Pudel immer vom «*Frauchen*» die Rede oder vom «*schmuseweichen Frottiertuch*», im Text «*Die kleinen Vögel und der Grosse*» wird das Flugzeug «*der grosse Vogel*» genannt. Loetscher hat dieses Verfahren bereits im ersten Kapitel des «*Immunen*» thematisiert: «*Beugten sie sich über ihn, wechselten sie ihr Deutsch; sie sagten ‹Duli›, und ‹Dalli› und ‹Dada›, das war die erste Bühnensprache, die er vernahm.*» In «*Der Affe in der Rakete*» wird die Auswahl des Affen für die Raumfahrt in den Ausdrücken des Sports beschrieben: «*Er hatte am schnellsten begriffen, wann und warum man am Hebel drückt. Damit hatte er die acht Konkurrenten ausgeschaltet.*» «*Er hatte zunächst einen schweren Stand gegen den Favoriten mit Laborerfahrung an der Universität.*» Es ist davon die Rede, dass ein anderer Affe «*disqualifiziert*» wurde, dass einer «*den Sieg davontrug*», dass einer «*gegen einen Finalisten*» antreten muss. Die sportliche Perspektive ist

unserer gewohnten Wahrnehmungsweise entgegengesetzt, nach der es darum geht, das günstigste Tier für solche von einem tierethischen Standpunkt aus fragwürdigen Versuche zu finden. Dadurch dass Loetscher die sportliche und nicht die tierethische Perspektive wählt, vermeidet er jedes Moralisieren, verfremdet aber zugleich die Situationen, in die die Menschen die Tiere bringen.

Neben der Metapher in all ihren Spielformen ist eines von Loetschers wichtigsten Darstellungsmitteln die Liste. Sie beruht wie die Metapher auf dem Prinzip der Ähnlichkeit, und sie kommt Loetschers Bestreben entgegen, die unendliche Vielfalt der Welt darzustellen. In «*Wunderwelt*» gibt es z.B. eine Liste volkstümlicher Heilmittel gegen Krankheiten und eine des Regens: «*Es war nicht der Sankt-Josef-Regen, der sich am 19. März einstellt, weil Josef weiss, was es heisst, eine Familie ernähren zu müssen. / Es war nicht der Caju-Regen, der frühzeitig kommen muss, damit die Caju-Nüsse wachsen und die Sammler nicht umsonst warten. / Es war ein anderer als der Kinderpipi-Regen, der nur tröpfelte (...). / Es war auch nicht der Greisen-Regen, der dünn und verzettelt laufen lässt, weil er nicht mehr halten kann. Und auch nicht das Weibergeplätscher, unter dessen Klatsch und Tratsch aus heiterem Himmel sich das Wasser ergiesst, aber ebenso plötzlich aufhört, weil es dem Regen in den Sinn kommt, dass etwas auf dem Herd steht.*» Die Bezeichnungen des Regens sind motiviert, wie es in den meisten Sprachen, die die Menschen sekundär erfunden haben, der Fall ist. Die Metapher erweist sich in diesem Fall als Mittel, den verschiedenen Regenarten gerecht zu werden und sie zu unterscheiden. Sie erfüllt damit die Bedingungen, die der Immune an eine Sprache stellt, die er erfinden möchte, eine Sprache, «*die er nicht als Vehikel verstand, sondern die immer genauere und feinere Unterscheidungen traf und mit ihren Regeln auf soviele menschliche Möglichkeiten wie nur denkbar Rücksicht nahm*».

Solche Unterscheidungen macht Loetscher vor allem auch in den Register-Arien: im «*Immunen*» gibt es eine Register-Arie über die Frauen, die der Immune gekannt hat, in den «*Papieren des Immunen*» gibt es eine über die Städte. Die Klassifizierung der Städte erfolgt nicht nach einem geographischen Prinzip, sondern nach der Beziehung, die der Immune zu ihnen hat: «*Von unzähligen Städten kennst du nichts als die Namen und von diesen wiederum viele nur, weil sie ein Lautsprecher ausrief. (...) Was haben Städte geworben den Autobahnen entlang. (...) / Wieviele lagen am Weg, aber an einem, den du nicht eingeschlagen, und erst all die, die nicht am Wege gelegen. / Und neben den verpassten Städten die aufgeschobenen, aufgespart für ein nächstes Mal (...). / All die Städte, die nötig waren, um in anderen anzukommen. / Und die ausgebreiteten Städte, wie ein Teppich zum Empfang ausgerollt. (...) / All die Städte, die im Niemandsland begannen, und die, die terrain vague blieben.*»

Zu diesen Listen gehört, dass die Klassifizierung nicht nach einem Prinzip erfolgt, sondern dass verschiedene Prinzipien nebeneinanderstehen: die Klassifizierung nach Städten, in denen der Immune war bzw. nicht war, steht neben offizielleren Klassifizierungen wie verbotene Stadt oder Ewige Stadt. Der goldenen Stadt wird eine irdische Stadt, wo die Häuser aus Lehm und Stroh gemacht sind, entgegengesetzt. Im Laufe der Arie werden immer neue Kategorien gesucht, nach denen die Städte besungen und beschworen werden können. Die Stadt wird so zum Bild der offenen Möglichkeiten schlechthin: «*Dort, wo eine Möglichkeit andere möglich macht, und all die andern Möglichkeiten die eine, und unter den einen die deine, die wiederum die einen und die andern ermöglicht.*»

Die zahllosen Möglichkeiten menschlichen Lebens werden nicht nur mit der Vielsprachigkeit erfasst, sondern auch mit der Vielfalt von Textsorten, die Loetscher seit dem «*Immunen*» in seinen literarischen Werken verwendet. Im «*Immunen*» steht der Bericht darüber, wie der Immune als Journalist entlassen wurde im Stil des «*Spiegels*» neben dem Chorlied der Gesellschaft, welches die Clichés von Party-Gesellschaften anführt, das Märchen von der Kopfkissen-Gans neben der Gebrauchsanweisung, wie man einen Homosexuellen missbraucht. In den «*Papieren des Immunen*» stehen Ratschläge des Briefkastenonkels neben dem altägyptischen Stil, in dem die Geschichte vom Bauernrebell im 17. Jahrhundert erzählt ist. In «*Wunderwelt*» wird das Nähen von Fatimas Totenkleid aus der Perspektive der nägenden Tanten erzählt, an anderen Stellen haben wir es mit einem Fremden zu tun, der diese Welt beschreibt, bald aber auch mit einer Art älterem Freund von Fatima, der sich ausdenkt, was er mit ihr zusammen machen könnte. Durch die wechselnden Perspektiven wird nicht dasselbe aus verschiedenen Gesichtspunkten dargestellt, sondern es wird immer anderes dargestellt.

Die Vielfalt der Textsorten könnte leicht willkürlich wirken — einige Kritiker haben sie denn auch nicht verstanden¹⁰ —, wenn dem nicht durch zwei Mittel entgegengewirkt würde. Einmal dienen die Metaphern selbst immer wieder dazu, Bezüge zwischen den einzelnen Texten innerhalb eines Werks herzustellen, besonders auffällig die Immunitätsmetapher im «*Immunen*», zum andern sind die Textsorten nicht willkürlich gewählt, sie haben etwas mit dem Inhalt zu tun. Wenn für die Entlassung des Journalisten der journalistische Stil gewählt wird, so ist das ebenso motiviert, wie wenn für die Darstellung des Kulturbetriebs der Stil des Briefkastenonkels gewählt wird, weil auch der Kulturbetrieb zu etwas geworden ist, das machbar und beherrschbar ist, wie andere Sparten des modernen Lebens. Gerade dieses Beispiel zeigt, dass die Wahl der Textsorte und des Stils nie unschuldig ist, dass sie der Darstellung einer Welt dient, die nicht einfach hingenommen,

sondern durchschaut werden soll, auch wenn sie nicht gewertet wird. Sie wird vielmehr nach dem Prinzip des Ethnologen dargestellt, das im «*Immuniten*» mit dem Satz umschrieben wird: «*da machen sie es so, und anderswo eben anders.*» Diese Haltung bedeutet zugleich den Verzicht des Autors, es besser zu wissen, aber nicht den Verzicht darauf, behaftbar zu sein, denn die Darstellung der Wirklichkeit muss ihre eigene innere Logik haben.

Versucht man Loetschers Erzählweise in die Entwicklung des modernen Romans einzuordnen, so muss man vor allem zwei Aspekte berücksichtigen: Loetschers Vorliebe für das Anekdotische, welches im Nouveau Roman ebenso seine Entsprechungen hat wie seine Vorliebe dafür, mythische Texte neu zu erzählen, oder seine Texte auf Variationen und Entsprechungen aufzubauen statt auf einer fortschreitenden Handlung. Der Aspekt, der mich hier in besonderer Weise interessiert, nämlich der Gebrauch verschiedenster stilistischer Mittel, könnte mit dem Begriff des «fremden Wortes», den M. Bachtin in die Literaturwissenschaft einführte, beschrieben werden. Bachtin sieht den Gebrauch des fremden Wortes als eigentliches Kennzeichen des modernen Romans an. Es findet sich z. B. bei Robert Walser, der seine scheinbar unpassenden Ausdrücke zur Schau stellt und so betont, dass er Literatur schreibt. Es findet sich aber vor allem in ausgeprägtem Masse in Döblins «*Berlin Alexanderplatz*», wo die verschiedensten Sprachen und Stile oft in einem Abschnitt aufeinandertreffen: die Berliner Umgangssprache der Zuhälter und Prostituierten, die Sprache amtlicher Verlautbarungen, Zeitungsschlagzeilen, medizinische und physikalische Sprache treffen hier aufeinander. Das fremde Wort sprechen zu lassen, heißt zugleich, dass der Erzähler seine beherrschende Position aufgibt, dass er die Heterogenität der Welt nicht mehr *einem* Darstellungsprinzip und einem Erzählton unterwirft. Bachtin schreibt vom Roman: «*Der Roman ist Ausdruck des galileischen Sprachbewusstseins, das sich vom Absolutismus der einheitlichen und einzigen Sprache losgesagt hat, das heißt vom Bekenntnis zur eigenen Sprache als dem einzigen verbal-semantischen Zentrum der ideologischen Welt, und statt dessen die Vielfalt der nationalen, und was die Hauptsache ist, sozialen Sprachen anerkennt, die alle im gleichen Masse befähigt sind, „Sprachen der Wahrheit“ zu sein (...). Der Roman setzt die verbal-semantische Dezentralisierung der ideologischen Welt voraus.*» Erst als man die Welt als etwas Unzusammenhängendes wahrzunehmen beginnt, als die bürgerlichen Werte ins Wanken geraten, wird die Vielsprachigkeit und die Vielfalt der Textsorten innerhalb eines Werkes möglich, ja nötig. Vielleicht ist der grosse Reisende Hugo Loetscher derjenige unter den Schweizer Autoren, dem die Vielfalt der modernen Welt und die verschiedenen kulturellen Standpunkte am ausgeprägtesten bewusst sind und der diese Vielfalt auch zum Thema macht. Loetscher nennt die Erscheinung «*Simultaneität*»: «*Sie ist ebenso ein absurdes Nebeneinander*

wie verborgene und offensichtliche Interdependenz.»¹¹ Hugo Loetschers Welt ist die unsere, gesehen von einem, der «mit Vorsatz auf der Welt geblieben ist»¹².

¹ Hans Wysling: Zum Deutschschweizer Roman von 1945 bis zur Gegenwart. In: Schweizer Monatshefte 1984, S. 335–347. — ² Klara Obermüller: Die Literatur der Gegenwart in der Schweiz. In: M. Durzak (Hrsg.): Deutsche Gegenwartsliteratur, Stuttgart 1981. — ³ Modern Swiss Literature. Unity and Diversity. Hrsg. von J. L. Flood, London 1985. — ⁴ H. Loetscher: How Many Languages Does Man Need? New York 1982, S. 10. — ⁵ Die Papiere des Immunen. Zürich 1986, S. 258. — ⁶ Abwässer. Ein Gutachten. Zürich 1963. — ⁷ Der Immune, Zürich 1985, S. 393. — ⁸ Wunderwelt. Eine brasiliianische Begegnung. Darmstadt und Neuwied 1979, S. 59. — ⁹ Die Fliege und die Suppe und 33 andere Tiere in 33 anderen Situationen. Zürich 1989. — ¹⁰ So z.B. W. Klier in seiner Kritik der «Papiere des Immunen» (Die Zeit, 5. Dez. 1986). — ¹¹ H. Loetscher: Vom Erzählen erzählen. Zürich 1988, S. 114. — ¹² H. Loetscher: Herbst in der Grossen Orange. Zürich 1982, S. 127.

Wenn Bücher Kunst transportieren

Ein Beispiel: «HESS COLLECTION»

Alle Jahre wieder. Die Bücher stapeln sich um den Rezentsententisch. «Lesexemplare» heißen sie, oft mit Brief von seiten des Verlags, der um «geschätzte Aufmerksamkeit» bittet und gleich auch um «zwei Belegexemplare der Rezension».

In meinem Fall — es ist derjenige der Kunstkritik — sind die Bücher voluminös: Kunstbände, Bildbände. Sie haben eigene Gesetze. Während ein Text sich auch über schlechteren Druck und mittelmässige Aufmachung mitteilen kann, vermag ein Bild seine Aussage nur über eine perfekte Wiedergabe zu transportieren. Und hier hapert es bei der heutigen Produktion von Kunstbüchern und Katalogen. Seltsamerweise sind trotz des hohen technischen Standes die Farbreproduktionen in vielen Büchern verfälscht, rot- oder grünstichig, die

schwarzweissen Illustrationen flau und valeurarm.

Es kann auch ärgerlich sein, wenn eine Repro exzellent gelungen ist, jedoch auf knallfarbiges Papier gestellt wird; da ertrinken dann die original-treuen Töne im Gag eines Grafikers (schlimme Beispiele: die teuren Bände über Matisse und Giotto des Grafiker-paars Guillaud bei Klett-Cotta). Sogar das Basler Kunstmuseum konnte es sich nicht verkneifen, das an sich vorzüglich gelungene Riesen-Plakat von Cézannes «Badenden» mit einem falschen Blau zu ergänzen und damit die Mühe des Druckers um die entscheidende Wirkung zu bringen.

Reklamiert man, geht bei den Herstellern ein Lamento los: die hohen Kosten, die Eigenwilligkeit der Designer, das Überprüfen der Andrucke

vor nicht vorhandenen Originalen — mehr an Aufwand liege nicht drin.

Es gibt Ausnahmen, die zeigen, dass man's kann.

Ich denke an die Kataloge der Galerie Beyeler, seit Jahrzehnten. Oder an den eben erschienenen Zyklus «*Vivantes cendres*» von Alberto Giacometti, wo der empfindsame Strich der Radiernadel nachvollziehbar ist (Benteli Verlag). Und ich denke besonders an eine drucktechnische Perle im diesjährigen Weihnachtsangebot, die ich hier ausführlicher vorstellen möchte: an den grossen Bildband über die Sammlung des Berners Donald M. Hess¹.

Ein Sammler

HESS COLLECTION ist dezent auf dem Umschlag zu lesen. Es geht um eine Privatsammlung, die neueren Datums ist: die 131 abgebildeten Werke von 29 Künstlerinnen und Künstlern stammen grossenteils aus den siebziger und achtziger Jahren.

Man erwarte aber nicht einen repräsentativen Querschnitt durch die Kunst der Gegenwart. Da hat ein Kunstreisender aus privater Sicht und Vorliebe gewählt, ohne enzyklopädischen Ehrgeiz. Es gibt berühmte Namen wie Robert Motherwell, Georg Baselitz, Frank Stella, Emilio Vedova, aber auch unbekanntere oder so unorthodoxe wie denjenigen der Polin Magdalena Abakanovicz.

Eine stilistische Tendenz ist nicht auszumachen, wie wäre sie es auch inmitten unseres Stilpluralismus. Zu spüren ist eine Neigung des Sammlers zu kompositioneller und tonlicher Ausgewogenheit. Da knallen keine Farben. Popkünstler fehlen. Persönliche Hand-

schrift im weitesten Sinn zählt offensichtlich viel, von den skripturalen Gesten eines Henri Michaux zu den heftigen Zeichen des Holländers Armando. Deshalb ist wohl auch — zeitlich ausserhalb der Sammlung stehend — Louis Soutter zu finden.

Dass Kunst hier mit sinngebender Ordnung zu tun hat, zeigt ein knapper Querschnitt durch die konkrete Kunst aus Zürich.

Das Buch

Eine subjektive Auswahl ist immer spannend. Zudem wählt Hess auf hoher Qualitätsstufe des jeweiligen Œuvres. Aber das wäre nicht einzigartig genug, um die Publikation vorzustellen. Es kommen die hervorragenden Reproduktionen hinzu. In Bildern ist der Pinselzug unmittelbar zu erkennen: die feinsten Verdünnungen in den breiten Farbflüssen von Morris Louis, die Spachtelspuren, womit Jensen seine Quadrate geradezu «baute». Die rauen Oberflächen von Kirkebys Bronzen sind sinnlich tastbar. Und verblüffend ist bei Bill und Robbins die Wiedergabe eines weissen Werkes auf weissem Papier: Nuancen-Geheimnisse.

Ebenso sorgfältig ist die Gestaltung. *Eugen Götz-Gee* heißt der Grafiker. Dunkler Leinenband, ein ebenso dunkler Schutzumschlag mit einem Porträt von Bacon, nur ein helles Gesicht schimmert hervor. Das drängt sich keinem Käufer lauthals auf, zieht ihn aber magisch an. Die Placierung der Bilder innerhalb der Seiten ist haarscharf richtig: Gesichter von Markus Raetz als Streifen hoch über eine ausklappbare Seite gezogen, so würde sie Raetz wohl in einer Ausstellung hängen. Grafisch

spannungsvoll sind die Titelschriften und Kommentare eingefügt. Man denkt gar nicht an einen Designer, so mätschenfrei ist alles, so erfüllt vom Respekt fürs Kunstwerk.

Wie wurde die drucktechnische Perfektion erreicht? Eugen Götz sagt, man habe von Bern aus jeden Andruck mit dem Original verglichen, sei in kalte Depots gestiegen, oder weit gereist. Über den Vierfarbendruck legte man als letzte Schicht eine Art Firnis, der die Farben intensiviert, so dass sie eine kleinste Spur mehr Glanz haben als das halbmatte Papier, aber leserfreundlich bleiben, da nie Blendungen entstehen.

Auch im Buchhimmel existiert keine Vollkommenheit. Der Einführungstext von *Dieter Ronte*, dem Direktor des Museums Moderner Kunst in Wien, lässt kaum eines der heute gängigen Klischees aus, von der Feststellung, «*Kunst ist Kommunikation*» über «*Kunst bedeutet Freiheit*» oder sie sei «*unbequem*» bis zur Schlussmetapher: «*Bildende Kunst ist eine Liebeserklärung der Künstler an uns alle auf der Welt*». Ein Satz, der sich vor den Totengesichtern der Abakanovicz oder den Vietnam-Gefallenen von Franz Gertsch entweder bodenlos naiv oder aber zynisch ausnimmt.

Bedeutend besser sind die Kommentare zu den einzelnen Bildern: kurze biografische Angaben, oftmals mit Aussagen des Künstlers selbst ergänzt.

Der Verlag

Seit Jahren wird geklagt, dass immer mehr schweizerische Verlage in ausländische Hand gelangen, dass damit auch die Aufmerksamkeit für Autoren und Kunstschauffende unseres Landes

abnimmt. In der Tat: das hat nichts mit nationalem Chauvinismus zu tun, eher mit einer allgemeinen kulturellen Atmosphäre im Land, die man erhalten möchte.

Zu den erfreulichen Ausnahmen gehört der Verlag Paul Haupt in Bern, nicht nur ein schweizerisches, sondern sogar ein reines Familien-Unternehmen in der dritten Generation. Mit bernischer Beharrlichkeit verfolgt er das gestalterische Tun verschiedener Künstler des eigenen Kantons oder der Schweiz und publiziert Bücher zu Themen der angewandten und der freien Kunst schweizerischer Provenienz.

Allerdings, sagt *Mathis Haupt*, Kunstbücher seien risikoreich, die Herstellung sei teuer, der Interessentenkreis klein. Und «billig» wolle man nicht produzieren, lieber keine Bücher als schlechte. (Verleger sind wie Bauern, sie klagen gern, auch bei guten Ernten, das ist bei solchen Auskünften mitzubedenken.)

Immerhin: für aufwendige Bücher gilt je länger desto mehr dasselbe wie für teure Ausstellungen: ohne Sponsoren oder ähnliche Geldgeber geht es kaum mehr. Oder — ein weiterer Ausweg — man verlegt zusätzlich eine Sonderausgabe mit einem grafischen Blatt des Künstlers und finanziert damit die übrige Auflage mit.

Die HESS COLLECTION sei «*ein besonders günstiger Fall*» gewesen, sagt Mathis Haupt. Der Sammler finanzierte nämlich grossenteils selbst. Als Besitzer der «*Hess Holding*», einer Firmengruppe für Immobilien, Weinhandel und anderes, hat Hess kürzlich aus seiner Sammlung ein Museum gemacht. Die Werke sind jetzt in ehemaligen Weinkellern im kalifornischen Napa Valley zu sehen, wo eine Niederlassung

von Hess ist. Der Band dient also auch als Katalog des Privatmuseums, und er wird als Firmengeschenk verwendet.

Kunst und Kommerz greifen auch hier ineinander. Aber man hat doch das gute Gefühl, dass die Werke nicht einfach «wertsteigernd» in Safes verschwinden und ihrem eigentlichen Sinn damit entzogen werden. Vielmehr kön-

nen sie via Museum oder Buchform vielleicht bei schauenden Menschen Wichtigeres bewirken als Kapitalgewinn.

Annemarie Monteil

¹ HESS COLLECTION, Texte von Donald M. Hess und Dieter Ronte, 249 Seiten, 131 farbige Abbildungen. Verlag Paul Haupt.

Die Haut, das «Tiefste am Menschen»

Zu Jürg Federspiel: «Geographie der Lust».¹

Auf Seite dreiundachtzig dieses eigenartigen Buches, das sich Roman nennt und als Märchen endet, ist vom Engel Salius die Rede, der ein Dämon der siebenten Stunde sein soll und ein Schalk obendrein, zuständig für die Wahnvorstellungen der Menschen: «*So etwa die synthetische Herstellung von Gold, die Quadratur des Kreises, die allgemeine Liebe von Mensch zu Mensch, den ewigen Frieden auf Erden, das Perpetuum mobile, die unwiderlegbare Beweisführung der Existenz Gottes und viele andere alberne Dinge.*»

Das ist eine der vielen Passagen, die mit der Geschichte im engeren Sinne nichts zu tun haben und ohne die das Buch doch unvergleichlich ärmer wäre. Sie stehen unauffällig, wie beiläufig da und öffnen die Geschichte doch weit über die Story von Sex und Crime hinaus. Wer erkennt darin nicht die Handschrift von Jürg Federspiel! Da schreibt einer ohne Illusionen, aber nicht ohne Respekt für jene, die noch solche hegen. Der erwähnte Engel Salius liebt denn auch die als verrückt bezeichneten Genies, gibt sie freilich, launisch wie

er ist, nicht selten dem Gelächter ihrer Zeitgenossen preis, lässt sie im Irrenhaus verschwinden und vergisst sie doch nicht ganz, sondern tröstet sie, «*indem er ihren Wahn in ihrer Seele aufrechterhält*».

Überhaupt die Engel! Ihnen fällt ein wichtiger Part zu in diesem Buch. Bewegliche Vermittler zwischen zwei Welten, der Ewigkeit und der Zeit, heimliche Hilfstrupps eines unsichtbaren Gottes oder Schicksals, verpatzen sie nicht einen einzigen Einsatz, wenn sie ihn für richtig halten. Sie bilden eine Art Rahmen der Geschichte, als ein spielerisch ernster Einfall eines Autors, der nicht daran glaubt, dass die Dinge der Welt sich von selber oder mit Hilfe der Vernunft in Ordnung bringen lassen und der doch nicht zum Zyniker werden will. Lieber erfindet er, aus der jüdischen Tradition heraus, sich seine eigenen Engel.

2.

Das Buch freilich fängt nicht im Zwischenreich der Engel an, sondern, ganz robust, mit einem millionenreichen

Mann, der Robusti heisst, ohne Zweifel aus der Retorte des Trivialromans geholt und doch lebendig nach der Manier Federspiels. Ein Leistungs- und Sexualprotz, verliebt in seinen eigenen Reichtum, verfällt er einer jungen Römerin, halb Kind, halb Kokottchen, und gibt sich von Anfang an nicht mit einer gewöhnlichen Affäre zufrieden. Masslos soll alles werden und, vor allem, umfassend, universal, der Mann Beherrscher der Frau und Weltenherrscher in einem. Dazu soll ihm die Kunst verhelfen, vielmehr der berühmteste Tätowierungskünstler der Welt, ein Star, wenn nicht ein Genie: den Hinterbacken Lauras graviert er, schmerzlos versteht sich, die beiden Hemisphären des Globus ein — nicht nur ein Abbild der Welt, sondern, Federspiels eigener Arbeitsweise sehr entsprechend, ein vielschichtiges, schillerndes Kunstwerk: *«In zwei Stunden schuf er Afrika, das vergangene, das neue und das künftige Afrika, das nun hübsch und attraktiv aussah, wenn man es nur wenige Minuten betrachtete. Für den, der es länger betrachtete, würde es die schreckliche Ausstrahlung eines Medusenhauptes haben.»*

Unter den Händen eines veritablen Realisten könnte eine solcher Ansatz leicht ins Derbe geraten. Aber Federspiel, ein genauer Beobachter, ist nicht einfach ein Realist; immer, nicht nur in diesem Buch, lockt ihn der Blick über die Realität hinaus, die Übertreibung, die Verzerrung des Bildes. Er arrangiert die Dinge mit leichter Hand; die Erzählung hat gerade in ihren derben Anfängen immer etwas Spielerisches an sich, und es entsteht eine Atmosphäre, in der alles möglich, dem Erzähler alles erlaubt ist.

Kunst ist alles: wer Laura besitzt, die tätowierte Frau, besitzt nicht nur ein

einmaliges Kunstwerk, sondern im Kunstwerk die Welt: dieser komplexe Tatbestand geht als eine Art Leitmotiv durch das Buch. Nur dass am Ende keiner sie besitzt. Auf eine souveräne Art, wie sie nur in märchenhaften Erzählungen möglich ist, lässt der Autor die beiden Männer, den Reichen und den Künstler, die vom ersten Augenblick an Todfeinde und Rivalen sind, eines halbwegs natürlichen Todes sterben. Jetzt ist Laura «frei»; mit einem natürlichen Erwerbssinn ausgestattet, wie sie ist, will sie ihre Chancen in Amerika wahrnehmen und wird dort als lebendiges Kunstwerk zum Studien- und Kultobjekt — aber auch beinahe zum Opfer einer neuen Kunstmafia, die ihr die wertvolle Haut vom lebendigen Leib abziehen will. Nur mit Hilfe der Engel, die sich so zuverlässig einstellen wie in den Weltreisen Adolf Wölfis, kann sie gerettet werden. Gerettet auch in einem tieferen Sinn: sie erhält sozusagen eine Seele und die Fähigkeit der Liebe. Im ersten Teil des Buches konnten sich die Männer am «*prallen Hintern*» Lauras nicht sattsehen, im zweiten bemerkte der neue Geliebte und künftige Ehemann, jedes einzelne ihrer Haare habe eine Seele. Der Körper, zuerst nur Objekt, wird beseeelt, Laura erst jetzt ihr eigenes Kunstwerk.

Ihr Geliebter aber ist ein Blinder — so will es der Autor, der einmal New York die «*beste Stadt für Blinde*» genannt hat; so muss es wohl sein, wenn er ein Gegengewicht und eine Gegenkraft gegen die Machtmenschen des ersten Teils werden soll. Für ihn wird Laura nie ein Besitz werden; er kann ihre Schönheit nur ahnen, nicht sehen, und nie wird er wissen, dass sie ein Kunstwerk und also eine Kapitalanlage ist. Liebe mache blind oder sehend, je nachdem, sagt man: daran mag das

Motiv der Blindheit erinnern; es ist aber auch nötig, um die Geschichte just um jene Handbreite von der platten Wirklichkeit abzurücken, die es braucht für eine Liebesgeschichte. (Nicht zu verwechseln mit den vielen Beziehungsanalysen, die wir in der gegenwärtigen Literatur kennen: mit ihnen hat Federspiels Buch nichts zu tun.)

Dass die *«Liebe eine Himmelsmacht»* sei, hat Federspiel schon früher, in einem Buch dieses Titels, behauptet; im neuen Roman, so scheint mir, wird der Gedanke leichter und überzeugender variiert. Eine Himmelsmacht im Wortsinn: Der Engel, der die Menschen gegen die eigene Dummheit zu schützen pflegt, ist es, der im Handumdrehen aus dem sympathischen Kokottchen eine liebende Frau macht.

3.

Und jetzt? Was bleibt? Ein Vierteljahr nach dem Erscheinen eines Buches ist ja nach heutigem Rhythmus bereits der Zeitpunkt da, sich solche Fragen zu stellen. So schnell wird aus dem gerade noch Heutigen das beinahe schon Gestrig, und man zieht Bilanzen, ehe noch alle Rechnungen eingetroffen sind.

Was also bleibt? Eine Liebesgeschichte, die als ein notwendiger Kontrapunkt das bisher erfolgreichste Buch Federspiels, die *«Ballade von der Typhoid Mary»*, ergänzt; die Liebesgöttin Laura tritt als helle Zwillingschwester an die Seite der dunklen Todesbotin Mary, als sei sie gerufen worden. Und was bleibt weiter? Ein Buch, in dem das neue Körperbewusstsein, die-

ses schon fast modische Motiv der letzten Jahre, auf eine elegante und anregende Art variiert wird. Nicht manieriert und penetrant wie bei Süskind, sondern mit leichter Hand und nicht ohne Tiefgang. Man weiss nach der Lektüre besser, was es auf sich hat mit der Haut, die Paul Valéry das Tiefste am Menschen nennt. Ob einer ein dickes Fell hat oder dünnhäutig ist, das freilich hat nicht nur mit Körpererfahrung zu tun und auch nicht die Tatsache, dass die Haut oder das Fell immer auch dazu benutzt wurden, um darauf Besitzansprüche einzubrennen. Und nicht zufällig trägt manch einer seine Haut zu Markte!

Dass man als Leser zu solchen Gedanken, Assoziationen veranlasst und verlockt wird, auch das, meine ich, spricht für das Buch. Nach wie vor gehört Federspiel zu den anregendsten Autoren, und er überrascht immer wieder durch die Art, wie er Erwartungen durchkreuzt, und vor allem, wie er Clichés setzt und sich gleich darauf daraus befreit.

«Frauen zeigen selten Sinn für Geschichte», behauptet er einmal aufs bestimmteste, und schon ärgert frau sich über ein sexistisches Vorurteil. Doch er fährt weiter und entscheidet das Spiel für sich: *«Sie wissen, dass man nur aus dem gegenwärtigen Augenblick so etwas wie eine Strategie entwickeln kann, nie starr, immer flexibel. Napoleon hatte bekanntlich ausgeprägt weibliche Züge.»*

Elsbeth Pulver

¹ Jürg Federspiel, *Geographie der Lust. Roman*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

Liebesverrat und Liebeserklärung

Zu Peter von Matts Geschichte der Treulosen in der Literatur

Die Geschichte ist alt und wird jeden Tag neu geschrieben: Die Geschichte von den Treueschwüren der Liebe, dem versprochenen Glück auf Ewigkeit, dem Einbruch des Anderen, dem Ende mit Schrecken. «Wer liebt hat recht», heisst die Herzensinschrift, die über dieser Geschichte steht — fatalerweise gibt sie auch dem recht, der die eine Liebe zu Gunsten einer anderen verrät.

Von zuunterst bis zuoberst ist diese Herzensinschrift in den Stammbaum der europäischen Literatur eingeschnitten. Den kleinen Satz entziffert Peter von Matt in einem grossen Buch, unter dem Titel «*Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*»¹. Von den Wurzeln im griechischen Mythos bis in die Verästelungen der Gegenwartsliteratur bezeichnet der Satz vom Recht der Liebe immer wieder denselben Gegenstand, immer wieder anders: Die Liebe, das ist ein geschriebener oder ungeschriebener Vertrag, abgeschlossen auf Ewigkeit und doch häufig genug kurzfristig gekündigt. Das Happy-End ist nur der Anfang, der Anfang vom Ende. Dann greifen die Männer zum Degen oder zur Flasche, die Frauen zum Dolch oder zur Nähnadel. Die Liebe schlägt um in Gewalt. Peter von Matt zeichnet eine tragische Literaturgeschichte, die aber voll komischer Nebeneffekte steckt. Es treten auf: Die törichten und die klugen Jungfrauen, die galanten und die brutalen Verführer, die rasenden und die grosszügigen Ehemänner, die unsterblichen und die kurzlebigen Liebespaare. Von Klytämnestra, die ihrem Mann die Liebe mit der Axt aufkündigt, bis zu Dürrenmatts

Claire Zachanassian, die den Liebesverrat mit ihren Millionen rächt, erstreckt sich das literarische Weltreich, das von Matts Buch erschliesst.

Wohltuend hebt sich von Matts Studie ab von den literarisch-anthropologischen Schnellimbissketten, die in letzter Zeit aufgemacht wurden: Von Matt lädt seinen Leser ausführlich zu Tisch, die einzelnen Texte werden ausgekostet und sind so appetitanregend angerichtet, dass man das Lesebesteck nicht vor dem Ende aus der Hand legen mag. Prägnant, humorvoll und kurzweilig in all seiner Länge von über vierhundert Seiten macht es von Matt jedem Leser, auch dem Nichtspezialisten, möglich, einzusteigen in eine alte Geschichte, die letztlich in irgendeiner Variante auch seine eigene ist. «*Liebesverrat*» ist keine Sekundärliteratur; ein primäres Thema wird auf die direkteste Weise angegangen, die es dafür gibt: durch Literatur.

Weil das Thema so primär ist, artikulieren sich in ihm die moralischen, theologischen und sozialen Fragen jeder Epoche. In den Herzformen der literarischen Liebesschwüre, versteht man sie zu lesen wie von Matt, ist die Gewalt der Verhältnisse, welche die Liebe außer Kraft setzen will, immer mit eingeschrieben. Gott, Geld und Gesellschaft sprechen auch im intimsten Liebesgeflüster und im handfesten Ehestreit ihr Wörtchen mit. In jeder verratenen Liebe, unter jedem Grabstein — mit Heine zu sprechen — ist eine Weltgeschichte begraben.

Die Fragestellung des Buches ist also sowohl eine anthropologische wie eine literarisch-historische. Die Spannung

zwischen dem, was unsterblich erscheint an unserem Liebesgestammel und was dann doch blass den spezifischen Ton der Epoche nachspricht, wird bei von Matt immer wieder reflektiert, ohne dass sie sich ganz aufheben liesse. Sichtbar wird am Beispiel des Liebesverrats die Unbedingtheit jener Kategorien, welche die Literatur hervortreibt. Sichtbar wird aber auch die Unbedingtheit, mit welcher die Literatur jeder Kategorisierung widerspricht. Wenn etwa, wie von Matt kühn behauptet, die Literatur nur drei Ausgänge kennt: Hochzeit, Mord und Wahnsinn, so dienen diese Kategorien dazu, auszumachen, was sich ihnen nicht fügt. Weil es diese Dialektik der Literatur hervortreibt, ist von Matts Buch von exemplarischer Redlichkeit sich selbst und seinen Texten gegenüber.

Ohne eine eigene moralische Position ist aber die Literatur mit der moralischen Kategorie des «*Verrats*» auch nicht zu erschliessen. Dies ist von Matts Anspruch an Literatur; sie hat «*diagnostische Pflichten*» (S. 287), sie muss sich auf die Gesellschaft beziehen. Am Beispiel Böll stellt sich dann allerdings heraus, dass der diagnostische Wert, die Kritik der verlogenen gesellschaftlichen Moral in der Adenauerzeit, noch nichts aussagt über den ästhetischen Wert des entsprechenden Textes. Das Gute ist noch nicht das Schöne. An der brillanten Reihe von Beispielen, in der von Matt glückliche Griffe auch in die unteren, breiteren Schubladen der Literaturgeschichte tut, stellt sich so die Frage nach dem Verhältnis von ethischer und ästhetischer Wertstruktur literarischer Texte mit neuer Dringlichkeit.

Auch in einer anderen Hinsicht ist die Kategorie des «*Verrats*» beschränkt: Sie setzt, wie auch immer verstümmelt,

ein Subjekt voraus, dem man ins Auge blicken kann. Von Matts Verfahren ist ein physiognomisches und deshalb von höchster Anschaulichkeit: Er blickt auch hier wieder, wie in seiner früheren Studie zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts², der Literatur ins Antlitz. Die zwingendsten Deutungen gelingen ihm dort, wo sich mythische Personen und Personenkonstellationen im Text neu maskieren. Wo die Figuren sich jedoch ganz in den Text hinein verkrümeln, wo sie nur noch von Satz zu Satz leben, kann die Kategorie des «*Verrats*» nicht mehr greifen. Aus diesem Grund findet sich beispielsweise im Zentrum der Untersuchung eine luzide Deutung von Ingeborg Bachmanns Erzählung «*Undine geht*», während etwa «*Malina*», der sperrige späte Romankomplex derselben Autorin, nicht analysiert wird. Konsequent läuft von Matts Analyse des «*Liebesverrats*» denn auch in seinen letzten Kapiteln an Texten von Frisch und Johnson auf «*die Einsamkeit des moralischen Subjekts in der Moderne*» (S. 419) hinaus. In seinen literarischen Gegenständen findet von Matt am Schluss zu jener Position, von der aus er die ganze Literaturgeschichte gesichtet hat.

Von diesem Ort aus wird die Literaturgeschichte vermesssen und gemessen. Brillant und böse zeichnet von Matt etwa den «*Verführer*» in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, der die Liebe zum Anteilschein an seiner eigenen Karriere reduziert. Dem Zynismus dieser Haltung antwortet die «*kalte Komödie*», die von Matt als die literarische Gattung des modernen Materialismus entdeckt. An diesem Beispiel wird deutlich: Literarische Kälte ist eine Verdunstungskälte, die an die Grenze von körperlicher Wärme und kalter Umgebung auftritt. An der Kälte der Texte ist

die Wärme der verlorenen Liebe abzulesen, und die Wärme der Texte sperrt sich gegen das Erkalten der Liebe. Dies ist die Dialektik des literarischen Liebesverrats: Der Verrat *in* der Literatur ist eine Verführung *zur* Literatur. Der langen Geschichte des Liebesverrats hat Peter von Matt eine ebenso lange

Liebeserklärung an die Literatur abgewonnen.

Peter Utz

¹ Peter von Matt. Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. Carl Hanser Verlag, München/Wien 1989. — ² Peter von Matt: «... fertig ist das Angesicht». Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. Carl Hanser Verlag, München/Wien 1983.

Georges Haldas

Boulevard des Philosophes

Der Boulevard des Philosophes ist eine wichtige Genfer Verkehrsader, an der sich z.B. das Theater «*La Comédie*» befindet und die bis zur Ebene von Plainpalais führt. Hier wurde Haldas 1917 geboren und hier hat er immer noch seinen Wohnsitz, auch wenn der Genfer Chronist, als der er seit Jahren gilt, bekanntlich vor allem in Cafés schreibt, wie es etwa das eindrückliche Werk «*Le Livre des Passions et des Heures*» bezeugt.

Der «*Boulevard des Philosophes*» wurde erstmals 1966 veröffentlicht und ist nun in einer ausgezeichneten deutschen Übersetzung vom Ammann Verlag, Zürich, neu herausgebracht worden¹. Elisabeth Dütsch hat es sehr gut verstanden, auch das Atmosphärische und den leisen Humor, die Haldas' Texte kennzeichnen, spürbar zu machen.

Im Gegensatz zur «*Chronique de la Rue Saint-Ours*», die der Mutter gewidmet ist, steht der «*Boulevard des Philosophes*» ganz im Zeichen des Vaters, eines Griechen, der in Genf studiert hatte und sich dort mit einer Waadtländerin,

derin, deren Familie damals eine Pension führte, verheiratet hatte. Zur Welt, die Haldas auf Grund seiner Erinnerungen neu erschafft, gehören aber auch Nachbarn, Kameraden, Lehrer oder Verwandte vom Lande. Ein wichtiges Kapitel ist der Familie des Vaters auf der Insel Kephalonia gewidmet, wo Haldas zusammen mit seinem Vater einen längern Aufenthalt verbrachte. Von besonderem Interesse sind zeitgenössische politische Auseinandersetzungen im Genf der dreissiger Jahre um Georges Oltramare und Léon Nicole. Den Einsatz des Militärs vom 9. November 1932 haben Haldas und sein Vater persönlich miterlebt.

Im Zentrum des Romans steht indessen das treffliche Charakterbild, das Haldas vom Oberhaupt der «Philosophen» entwirft, zu denen neben den Eltern und der kleinen Schwester auch die Eltern und die Schwester der Mutter gehören. Schon als Kind hatte der Autor intuitiv erfasst, dass die schwierige Beziehung zwischen Vater und Sohn vor allem die Folge des schwierigen Schicksals des künstlerisch begab-

ten, vielseitig gebildeten Vaters war, der mit Erfolg ein Studium der Jurisprudenz absolviert hatte, aufregende Jahre in Italien verbracht hatte und schliesslich unglücklicher Umstände wegen und infolge mangelnder Begabung für die praktische Seite des Lebens gezwungen war, sein Leben als Büroangestellter zur fristen, wobei er indessen ein grosses Pflichtbewusstsein zeigte. Da der Vater nun aber alle seine enttäuschten Hoffnungen und all seinen verletzten Ehrgeiz auf den Sohn übertrug, der ihn ebenfalls enttäuschte, schuf er bei diesem ein Klima von Spannungen und ambivalenten Gefühlen. Und Grund zu Spannungen und Verunsicherung gab es in der Familie auch sonst, da sich die innere Zerrissenheit des Vaters wegen eines nichtigen Anlasses bisweilen mit erschreckenden Wutausbrüchen Luft schaffte, die den Ärmsten quälten und demütigten, da er sich ihrer Lächerlichkeit durchaus bewusst war. Aber auch in diesem Werk geht es Haldas nicht in erster Linie darum, persönliche Erinnerungen zu gestalten. Vielmehr ist er bestrebt, das Persönliche so stark zu verdichten und zu vertiefen, dass sich darin allgemein menschliche Erfahrungen spiegeln. Was er wiedergeben möchte, sind subtilste Vorgänge, die sich im Zusammenleben zwischen den einzelnen Personen abspielen, wobei das äussere Ereignis nur das Instrument ist, das eine Beziehung — den Humus inneren Lebens — schafft. Haldas reagiert mit grösster Sensibilität auf alles, was um ihn herum vorgeht. Er ist gleichsam porös, registriert Vorgänge in der Natur, das Leben auf der Strasse.

Und während ich ihm beim Reden zuhörte, nicht gleichgültig, sondern wie einst miteinbezogen in sein Selbstge-

spräch, nahm ich wie als kleines Kind jede Einzelheit der Strasse überdeutlich wahr: die Besonderheiten gewisser Stadtviertel, die wir durchquerten, (. . .) mit ihren Platanen, ihren niedrigen Häusern, ihren verwinkelten Bistros, mit den Baracken der kleinen Unternehmen, die heute mehr und mehr bedrängt werden und dem Untergang geweiht sind.

Er versteht ebenso sehr, was in einem Menschen vorgeht, nimmt jede Gefühlsregung wahr und nimmt daran Anteil. Er versteht, warum sich der Vater in der Oper von der Musik forttragen lässt, warum er auf den gemeinsamen Wanderungen plötzlich so unbeschwert erscheint, und er spürt, dass das leidenschaftliche Interesse, das der Vater für Fussball entwickelt «mit dem dumpfen Verfall sämtlicher Hoffnungen» zusammenhängt.

Von sich selber enttäuscht und, schliesslich, auch von mir, da die Kurve meiner Schulleistungen nach unten zeigte, fand er sich schliesslich damit ab, in den Tag hinein zu leben und einen Rest unverbrauchter Leidenschaft an nichtige Gelegenheiten zu vergeuden, weil ihm die grossen ja doch entgangen waren (. . .). Es ist mir noch heute unmöglich, einem Fussballspiel beizuhören, ohne dass sich die Angst vor dem meldet, was man allgemein ein verpfuscktes Leben nennt oder was man selbst als das empfindet.

Da Haldas, als Sohn eines Ausländers, gelegentlich selbst unter der Abneigung der andern Kinder zu leiden hatte, spürt er, dass das Wesen des Vaters von einer Aura der Fremdheit bestimmt ist, die mit den Jahren zum Bezugspunkt wurde, nach dem sich dessen «Gesicht und Persönlichkeit»

ausrichteten. Zugleich befürchtet der Sohn die negativen Urteile, die man über den Vater fällen könnte, fühlt sich ihm dadurch aber stärker verbunden. Was den Sohn besonders fasziniert, ist die Aura des Exklusiven, die von ihm ausgeht, sowie die Reserviertheit, die ihm eigen ist.

Alles Feine und Hochstehende an diesem Menschen konzentriert sich mir in der Erinnerung an diesen leichten Abstand, den er einhielt, und an die liebevolle Aufmerksamkeit, mit der er mich, nur scheinbar gleichmütig, betrachtete.

Durch seine erstaunliche Gabe der Wahrnehmung eignet er sich durch den Prozess der Verinnerlichung Fremderfahrung an, wird zum Gefäss des andern, hat teil an den «Unterwasser-

strömungen», welche die Familienglieder miteinander verbinden. So sollte er sich nach dem frühen Tod des Vaters auch dessen Liebe zur Philosophie und zur Literatur zu eigen machen. Haldas' Werk ist gekennzeichnet durch die Intensität, mit der Früheres «aus der Tiefe des Daseins aufsteigt», sowie durch die Kunst des Autors, einen Menschen ganzheitlich zu erfassen und die verschiedenen Aspekte seiner Persönlichkeit auf ihre Grundstrukturen und eine wesentliche Grunderfahrung zurückzuführen.

Marianne Ghirelli

¹ Georges Haldas, *Boulevard des Philosophes*. Roman aus dem Französischen von Elisabeth Dütsch. Ammann Verlag, Zürich 1989.

Gesammelte Erzählungen aus Japan

«*Im Umbau*» — kein suggestiver Titel für den Erzählband von Mori Ōgai, der diesen Frühling in der neuen Reihe «*Japanische Bibliothek im Insel Verlag*» herausgekommen ist; die Worte «Umbruch» oder «Umwälzung» wären aktueller¹. Nach der Lektüre der elf Erzählungen erscheint es selbstverständlich, dass der Herausgeber und erfahrene Übersetzer Wolfgang Schamoni den Titel der sechsten über alle setzt. Auf sieben Seiten zeigt sich das Grundthema des gesamten literarischen Schaffens von Mori Ōgai, nämlich die fragliche, vielleicht doch mögliche Vereinbarkeit unterschiedlicher Kulturen. Der Schauplatz ist ein Hotel

in Tokyo mit der erwähnenswerten Besonderheit «eines verhältnismässig kleinen Schildes mit der waagrechten Aufschrift *‘Hotel Seiyōken’*.» Um die Jahrhundertwende signalisiert die horizontale Beschriftung diskret westlichen Einfluss. Die Erzählung erschien 1910. Das Hotel behält den japanischen Namen, aber es ist im Umbau, man hört tagsüber «*das Hämmern und Schlagen*»; abends und nachts haben die Gäste die gewohnte Ruhe. Aber voller Unruhe ist die geschilderte Begegnung von zwei Menschen im «*Seiyōku*», um halb neun Uhr schon bricht sie ab: eine elegante, grau gekleidete Frau mit einem grossen Hut, eine Brünette aus Europa, fährt

nach kurzem Gespräch eilig in einer Rikscha weg. Ihr Partner, der Japaner Watanabe — die Frau ist anonym — bleibt im Hotel. Die beiden können den Kontakt, den sie einst im Westen knüpf-ten, nicht aufrechterhalten. Die Frau reist weiter nach Amerika, «*Japan ist noch im Umbau*», sagt Watanaba zu ihr.

Europäisierung, heute heisst es Amerikanisierung Japans, sind weitmaschige Begriffe, die die allgemeine Tendenz einer Epoche angeben. Dem Schriftsteller und Naturwissenschaftler — Mori Ogai war Arzt — gelingt es, Generelles in kleinsten Partikeln zu zeigen. Zur Beschreibung der Innenräume verwendet er deutsche und französi-sche Vokabeln wie Sofa, Salon, Cham-bre séparée u. a. Exklusiv, ja exotisch ist die Zimmerpflanze, «*ein etwa ein Meter grosser Weinstock, den man im Gewächshaus künstlich zum Früchtetra-gen gebracht hatte*». Da und dort hän-gen noch Rollbilder, die, so heisst es, irgendein Zufall hier zusammengeführt haben mochte: «*Pflaumenblüte und Nachtigall*» . . . «*und andere Banalitä-ten*». Die Verwestlichung scheint nur an der Oberfläche zu haften. Der Autor setzt die Fremdwörter unverändert in den japanischen Text, zweifellos ist er sich der Wirkung bewusst, und zwar ganz im Sinne von M. de Saint-Simon, der im späten 18. Jahrhundert behauptet hat: «*Chaque mot importé, c'est une idée ou une sensation importée.*» Neue Wörter vermitteln neue Ideen und Empfindungen. Mori Ogai war ein ausgezeichneter Vermittler, da er sich wäh-rend der vier Medizin-Studienjahre (1884—1888) in Deutschland auch profunde Kenntnisse in abendländi-scher Kultur erworben hatte.

Das Interesse an Mori Ogais Prosa ist im heutigen Japan nicht mehr so lebhaft wie kurz vor und zwei Dezennien

nach der Jahrhundertwende. Der deut-sche Leser hat einen andern Stand-punkt. Wir vermögen zwar nur vage zu erkennen, wie stark das Europaerlebnis die Sicht auf die damalige japanische Lebenswirklichkeit geschärft hat; doch wir sind neugierig auf die Reaktion des Japaners auf unsere Welt. Die ersten drei Erzählungen spielen in Berlin, München, Dresden und Umgebung. Deutsche Fin-de-siècle-Stimmung erscheint in ungewohnter Perspektive. Mori Ogai verfasste diese Texte in den ersten Jahren nach seiner Heimkehr. Später verblassen die sinnlichen Ein-drücke des Westens, aber die Ausein-andersetzung mit dem andersgearteten Gedankengut bricht nie ab. In der letzten, der elften Erzählung, «*Hanshan und Shide*», fehlen zwar fremde Ein-flüsse. Sie könnte, ihrem Gehalt ent-sprechend, in einer Anthologie fernöst-licher Lehrgedichte stehen. Die legen-dären Zen-Gestalten, der Dichter Hanshan und sein Freund Shide, sind Vertreter geistiger Bereiche. Lü Qiuyin, Beamter des fünften Ranges, General-gouverneur, Registratur usw., repräsen-tiert die Alltagsrealität. Der Zusam-menstoss der zwei Welten bewirkt bei den alten Weisen schallendes Gelächter und beim vermeintlich so Lebenstüch-tigen Betretenheit und Enttäuschung.

Sich herhaft lachend von aller Eitel-keit lösen — die Entsaugung der Welt —, diese Idealvorstellung ist christlicher und buddhistischer Religion gemein-sam. Mori Ogai schrieb dieses «*Lehr-stück*» im Jahre 1915, wenige Monate bevor er sein Amt als oberster Arzt der Armee niederlegte. Dem Wechsel der äusseren Lebensumstände folgte eine Änderung im literarischen Schaffen. Eine Distanznahme im Geiste von Hanshan und Shide war nun möglich. Die persönliche Vergangenheit, die

aktuellen Zeitprobleme verlieren an Wichtigkeit, das Interesse gilt den Vorfahren, den Gelehrten der feudalistischen Epoche. Es entsteht eine Reihe von Biographien, in denen die historischen Fakten über dichterische Bildhaftigkeit dominieren. Doch das Thema des letzten, unvollendet gebliebenen Manuskriptes ist: «*Die Geschichte der sozialen Ideen in Europa*». Die in jungen Jahren so intensiv verarbeitete Europaerfahrung hat auf den verschiedensten Gebieten bis zum Tode (1926) nachgewirkt.

Ausser im schriftstellerischen Werk, das ebenfalls naturwissenschaftliche Publikationen einschliesst, ist die Aufnahmefreude für Abendländisches in zahlreichen literarischen Übersetzungen aus dem Deutschen zu verfolgen; englische, französische, russische, skandinavische Dichtung und Philosophie übertrug Mori Ogai aus dem Deutschen. Der aussergewöhnliche Mann wurde in zwei Kulturen heimisch, er empfand sie, dünkt es uns, kaum mehr als Widerspruch. Der Einbau neuer Elemente ins Eigene ist oder scheint möglich. Der Sammelband «*Im Umbau*» ist aus diesem Grunde geeignet, als erster der Insel-Reihe gelesen zu werden. Von dieser aspektreichen Basis aus begreifen wir den sozialkritischen Roman von Shimazaki Tōson, «*Ausgestossen*», als die Entwicklungsgeschichte eines Individuums und einer Nation². Offensichtlicher noch als der Roman gründen die philosophischen Abhandlungen von Nishida Kitarō im Überdenken östlicher und westlicher Weltanschauung. «*Über das Gute. Eine Philosophie der reinen Erfahrung*» gilt als erster gelungener Versuch, in der japanischen Geistesgeschichte ein philosophisches System zu schaffen, das den Kriterien, die das europäische

Denken dafür ausgebildet hat, entspricht (s. Einführung des Übersetzers)³. Shimazaki Tōson und Nishida Kitarō sind in den frühen siebziger Jahren, also ein Jahrzehnt nach Mori Ogai, geboren und fast zwanzig Jahre nach ihm gestorben.

Der vierte Band, der hier anzusehen ist, mit dem Titel «*Mensch auf der Brücke*», ist gesondert zu betrachten⁴. Es ist eine Anthologie zeitgenössischer Lyrik; die Thematik und der Sprachstil haben mit Werken der ersten Jahrhunderthälfte nur schwer wahrnehmbare Berührungspunkte. Der Zweite Weltkrieg und seine Folgen führten in Japan nicht zu einem Umbau, sondern zu einem radikalen Umbruch. Die Prägnanz dichterischer Sprache, die Metaphern bringen die tiefgreifende Wandlung und Erneuerung, die noch immer im Fluss ist, treffend zum Ausdruck. — Die Aussage echter poetischer Bilder ist allgemein —. Wenn die Übertragung von einem Idiom ins andere gelingt, können sie gleichsam auf einen Blick erfasst, spontan verstanden werden. Der Lyrikband dürfte daher der zugänglichste genannt werden. Das Gedicht wäre dann die kürzeste Brücke von West nach Ost. Im Brückenschlag liegt der Sinn der «*Japanischen Bibliothek im Insel Verlag*». Den ersten vier Bänden soll im Herbst der nächste folgen, und für die Zukunft sind weitere geplant; allen ist gemeinsam: eine instruktive Einführung und genügend Erläuterungen zu einzelnen Textstellen und Begriffen.

Elise Guignard

¹ Mori Ogai, *Im Umbau*. Gesammelte Erzählungen; ausgewählt, aus dem Japanischen übertragen und erläutert von Wolfgang Schamoni. — ² Shimazaki Tōson, *Ausgestossen*. Roman; aus dem Japanischen

übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Jürgen Berndt. — ³ Nishida Kitarō, Über das Gute. Eine Philosophie der reinen Erfahrung; aus dem Japanischen übersetzt und eingeleitet von Peter Pörtner. — ⁴ Mensch auf der Brücke. Zeitgenössische

Lyrik aus Japan; herausgegeben von Eduard Klopfenstein und Cornelius Ouwehand. Übersetzer: Cornelius Ouwehand, Eduard Klopfenstein, Barbara Yamanaka-Hiller, Christoph Langemann, Peter Ackermann. Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Hinweise

Das Nationale Gotthard-Museum im Buch

Über 200 000 Besucher verzeichnet das Museum in der renovierten Alten Sust auf dem «Pass der Pässe», und jeder von ihnen dürfte nicht allein von all dem Wissenswerten über den Gotthard in alter und neuer Zeit überrascht worden sein, sondern mindestens so sehr von der ausgezeichneten Präsentation bis hin zur Tonbildschau im Dachgeschoss. Jetzt gibt es das Buch zum Museum, farbig und reich illustriert, ein Gotthard-Museum zum Mitnehmen gewissermassen. Herausgeberin ist die *Stiftung Pro St. Gotthard*, und verschiedene Autoren teilen sich in die Darstellung. So schreibt *Walter Oberholzer* über die Geologie des Gotthards. Als Konservator der Mineralogischen Sammlung der ETH, die prachtvolle Ausstellungsstücke als Leihgabe im Gotthard-Museum zeigt, ist er besonders dazu berufen. *Hans Rapold*, Divisionär a.D., beschreibt die militärische Bedeutung des Passes, *Arthur Wyss* den Verkehr und *Mario Fransioli* die Gastfreundschaft. Über Klima, Flora und Fauna enthält der Band einen Beitrag von *Walter Brücker*. Andere Kapitel befassen sich mit der Bedeutung des Passes für die Eidgenossenschaft, mit der Anwesenheit der Römer, schliesslich mit den besonderen Zielsetzungen

des Gotthard-Museums, das seit seiner Einweihung am 1. August 1986 der Passhöhe eine neue Bestimmung gegeben hat. Es lohnt sich, für einmal den Strassentunnel zu meiden, einmal wieder den Bergweg zu wählen. In den Gebäuden, welche die Stiftung Pro St. Gotthard gekauft und gründlich, in jahrelanger, auch denkmalpflegerisch sorgfältiger Arbeit vor dem Zerfall gerettet hat, ist neues Leben erblüht. Der Besucher findet auch ein grosszügig und stilvoll ausgestaltetes Selbstbedienungsrestaurant sowie eine Gaststätte mit Bedienung. Ausserdem sind in der Alten Sust Räume für Konferenzen und Seminarien eingerichtet worden. Der reich ausgestattete Bildband steht dem Besucher im Museum selbst zum Kauf zur Verfügung, neben der deutschen in italienischer, französischer und englischer Ausgabe.

Pro-Helvetia-Broschüren

Seit einer Reihe von Jahren gibt die Pro Helvetia im Rahmen ihrer Informationstätigkeit für das Ausland eine Broschürenreihe heraus, die seit 1988 in einer neuen äusseren Form erscheint. Jeder Titel ist erhältlich in deutscher, französischer und englischer, einige zusätzlich auch in italienischer Sprache. Die Broschüren sind zu verstehen als

Autorenbeiträge, als Einführung und erste Information, die wissenschaftliche Ausführlichkeit und Gründlichkeit nicht anstrebt, jedoch im Anhang wichtige Literatur zum Selbststudium zur Vertiefung angibt. So liegt zum Beispiel in dritter Auflage schon «Dialekt und Hochsprache in der deutschsprachigen Schweiz» von *Alfred Wyler* vor, weniger eine Auseinandersetzung um eine für uns kulturpolitisch wichtige Frage als vielmehr eine Orientierung für Ausländer über die sprachliche Situation der Deutschschweiz, über das Schweizerdeutsche und seine Literatur. Von besonderem Interesse ist der historische Überblick «Flüchtlinge und Immigranten in der Schweiz», den der Historiker *Marc Vuilleumier* verfasst hat, weil er die Flüchtlingsfrage in ihrer geschichtlichen Dimension darstellt. — Die Reihe der Pro *Helvetia*-Broschüren umspannt bis jetzt Themen wie Aussenpolitik, Sozialstruktur, Geschichte, politische Institutionen und einen Abriss über die vier Literaturen der Schweiz. Die Hefte werden im Ausland über die diplomatischen Vertretungen ausgeliefert und sind in der Schweiz im Buchhandel erhältlich.

Aspekte der Kulturgeschichte: Die Schauspielerin

Herausgegeben von *Renate Möhrmann*, die selbst die Einleitung und drei der Beiträge verfasst hat, ist ein Buch entstanden, das am Beispiel der weiblichen Bühnenkunst Streiflichter auf die Kulturgeschichte wirft. Erst in den *Commedia-dell'Arte*-Truppen treten Frauen als professionelle Schauspielerinnen auf. Bekanntlich wurden in der Antike auch die weiblichen Rollen von Männern gespielt. In Italien des

16. Jahrhunderts vollzog sich diese Revolution auf der Bühne, und alsbald gab es berühmte Virtuosinnen, deren Erfolg weithin strahlte. Verschiedene Autorinnen und Autoren zeichnen das Berufsbild, auch den Ruf, der anfänglich nicht der beste war, im vorrevolutionären Frankreich, bei den fahrenden Truppen in Deutschland, durch die Jahrhunderte bis in die Gegenwart. Der Dame mit der Maske, ein beliebtes Motiv in der Malerei des 18. Jahrhunderts, ist eine besondere Studie gewidmet, ebenso der Schauspielerin als literarischer Fiktion. Aus den insgesamt vierzehn Beiträgen geht hervor, dass der Bühnenweg der Frau in der Geschichte anders verläuft als derjenige des Schauspielers. Ihr Auftreten hat von Anfang an nicht bloss künstlerisches Aufsehen erregt, sondern auch zweideutig-lüsternes Flüstern erzeugt. Renate Möhrmann ist Professorin für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln. Sie hat bereits eine Frauen-Literatur-Geschichte herausgegeben. Mit dem vorliegenden Band greift sie ein Thema auf, das die Theaterwissenschaft bisher kaum beachtet hat, und da hier soziologische und kulturgeschichtliche Phänomene mit der eigentlichen Theatergeschichte verbunden sind, ist das Verdienst dieses Gemeinschaftswerks ausserordentlich und gross (*Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989*).

Lexikon der Goethe-Zitate

Gretchen — im «Faust» und noch nicht von feministischer Skepsis durchdrungen — sagt nach den Szenen in Frau Marthes Garten mit einem bewundernden Seufzer: «Du lieber Gott! Was so ein Mann/nicht alles den-

ken kann!» Ein Benutzer des neuen Zitaten-Lexikons, das *Richard Dobel* geschaffen hat, wird ihr recht geben, und vermutlich werden es auch die Benutzerinnen tun. Findet sich doch, gleich unter dem Stichwort «Frau (allgemein)» die Stelle aus den Wahlverwandtschaften: «Auf diese Weise wäret ihr Frauen wohl unüberwindlich (...): erst verständig, dass man nicht widersprechen kann, liebevoll, dass man sich gern hingibt, gefühlvoll, dass man euch nicht weh tun mag, ahnungsvoll, dass man erschrickt.» Wer freilich möchte, wird auch andere und den Frauen weniger freundliche Äusserungen des Olympiers finden. Das *Lexikon der Goethe-Zitate* macht es ihm leicht, im alphabetisch angeordneten Zitaten-schatz zu finden, was er sucht, und zudem enthält das umfangreiche Buch ein Register der in den Zitaten vorkommenden wichtigsten Begriffe sowie ein Register der Briefempfänger und Gesprächspartner, denen gegenüber Goethe sich signifikant geäussert hat. Die Lektüre ist anregend, durchaus nicht nur auf den Umstand beschränkt, dass man den Wortlaut einer bestimmten Stelle jetzt mühelos aufsuchen kann, sondern auch auf das Vergnügen ausgedehnt, einfach so zu blättern und sich umzusehen, was denn dieser Mann «nicht alles, alles» gedacht hat (*Artemis Verlag, Zürich 1989*).

Unica Zürn, Gesamtausgabe

Ursprünglich war die Ausgabe zur Subskription auf vier Bände angelegt, wobei — ausserhalb dieser Subskription — ein Supplementband mit Marginalien und Dokumenten vorgesehen war. Jetzt ist angekündigt, dass es insge-

samt sechs Bände werden sollen: Kurzgeschichten, die sich in Tageszeitungen fanden, Material aus den fünfziger Jahren ist neu aufgetaucht. Wer war Unica Zürn? Da ihr literarisches Werk bisher nur verstreut vorliegt oder längst auch vergriffen ist, muss sie — über den Kreis der Insider hinaus — erst noch entdeckt werden. Sie lebte zuletzt mit Hans Bellmer zusammen, hiess ursprünglich Ruth mit Vornamen, wurde von den Eltern jedoch auch Nora, Berta und Unica genannt, wurde 1916 in Berlin geboren, als Tochter eines pensionierten Offiziers und Schriftstellers. Das Milieu war herrschaftlich, Villa im Grunewald mit viel Personal; viel orientalische Kunst, denn Vater war ein weitgereister Mann. Unica Zürn hat bei der UFA gearbeitet, beim Schnitt, in der Dramaturgie. Und schliesslich begann sie zu schreiben: Geschichten, Gedichte, die in Zeitungen erschienen. Als sie 37 Jahre alt war, traf sie auf Hans Bellmer und verliess kurz darauf, sozusagen Knall auf Fall, Berlin, um mit ihm nach Paris zu ziehen. Im Hotel de l'Espérance an der rue Mouffetard haben sie fortan in zwei winzigen Zimmern gewohnt, gezeichnet, gemalt, geschrieben, Sprachspiele gespielt, von denen besonders die «Anagramme» zeugen. Ein erster Band der geplanten Gesamtausgabe mit eben diesen Anagrammen liegt vor. *Günter Bose, Erich Brinkmann und Sabe Scholl* zeichnen als Herausgeber. Besonders hervorzuheben ist die buchkünstlerische Gestaltung, die der Verlag dem Unternehmen angedeihen lässt. Satz und Einband sind von grösster Akkuratesse. Das Werk der Surrealistin wird zu würdigen sein, wenn es — dank dieser schönen Ausgabe — in seiner Gesamtheit zu überblicken sein wird (*Verlag Brinkmann & Bose, Berlin 1988*).