

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 70 (1990)
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: 14.01.2026

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

Das Buch

Peter Utz

Abwesend – anwesend

Ein fiktives Gespräch mit George Steiner über seinen Essay «Von realer Gegenwart»

George Steiner, Sie haben mit dem grossen Essay «Of real presence» — nun unter dem Titel «Von realer Gegenwart» in deutscher Übersetzung erschienen¹ — ein ästhetisches Manifest vorgelegt, das sich gegen Moderne und Postmoderne stellt. Gelegentlich scheint es, als wollten Sie aus dem 20. Jahrhundert auswandern, zurück in eine klassische Utopie. Gälte es nicht, um Brecht zu zitieren, eher anzuknüpfen an das schlechte Neue statt an das gute Alte?

Ich tue beides. Mein Ausgangspunkt ist das schlechte Neue, eine Epoche des «Epilogs», des Nach-Sprechens, des Sekundären. Das Künstlerische erstickt unter einem sekundären Diskurs, der es zudeckt, statt es aufzuschliessen. Stellen Sie sich eine Stadt vor, aus der nicht, wie bei Plato, die Dichter, wohl aber die Kritiker und sogenannten Wissenschaftler des Schönen verbannt wären — ein Traum von Unmittelbarkeit. Unsere Realität aber sieht anders aus: Allein zu Shakespeares «Hamlet» existieren rund fünfundzwanzigtausend Bücher, Essays und Artikel — ein grauenhafter Morast. Kaum ist es möglich, durch ihn zum Text vorzudringen. Und dieser selbst wird durch den sekundären Diskurs abgetötet. Der Baum stirbt unter dem Gewicht der Kletterpflanzen.

Sie greifen im ersten Teil ihres Essays immer wieder zu solchen Bildern, Sie schreiben ein Dschungelbuch des Sekundären. Dabei beginnt ihre eigene Bildlichkeit anzuschwellen wie jene «Flutwelle», die Sie zu beschreiben versuchen. In solchen Bildern gehen die möglichen Differenzierungen unter. Gibt es denn nicht auch einen rationaleren Zugang zu jenem Phänomen, das Sie zu Recht kritisieren?

Ich benenne seinen Ursprung sehr präzise: Das Zeitalter des «Epilogs» beginnt im späten 19. Jahrhundert, wenn die Kunst dem reich gewordenen, aber immobilisierten Bürgertum zum blossem Mittel der Selbstdarstellung wird. Dann entsteht eine Distanz zwischen Werk und Rezipient, die durch die Vermittlungsinstanzen besetzt wird. Die Eunuchen des Kunstbetriebs

ergreifen die Macht. Der Journalismus ist ihr Sprachrohr, und die Akademien, die auch das ephemerste Kunstprodukt noch würdigen, geben dem sekundären Diskurs die Aura der Wissenschaftlichkeit. Ich könnte hierzu Karl Kraus zitieren, mit dem ich das fundamentale Misstrauen in den Journalismus und das kulturpessimistische Weltbild teile: «Am Anfang war das Wort, am Ende die Phrase.»

Wie bei Karl Kraus muss man aber auch bei Ihnen nachfragen, ob sich dieser historische Einschnitt zwischen dem «Wort», dem «Logos», und der «Phrase», dem «Epilog», so scharf bezeichnen lasse. War denn nicht immer schon das «Wort» auf den kommentierenden, explizierenden Satz angewiesen? Und lässt sich nicht umgekehrt in jeder «Phrase», wenn auch entstellt, das «Wort» noch hören? — Ihre ganze Kulturkritik, selbst wo sie kulturhistorisch und sozialgeschichtlich ansetzt, mündet immer wieder in einen ontologisierenden Sprachbegriff.

Sie muss es. Denn Sprache, auch wenn sie sich beliebig missbrauchen lässt, ist das eigentlich Humane. Darum bilden die Sprachreflexionen das Mittelstück meines Buchs, das Zentrafeld meines Triptychons. Und am dichterischen Wort lässt sich am präzisesten der Bruch zwischen «Logos» und «Epilog» ablesen. Es ist der Moment, in dem Mallarmé konstatiert, das Wort «rose» bedeute «l'absence de toute rose»*. Und in dem Rimbaud, parallel dazu, den entscheidenden Vertrag des Autor-Ichs mit dem Anspruch auf «auctoritas», auf Urheberschaft, bricht: «Je est un autre». Damit ist ein für allemal festgehalten: Im Wort ist die Bedeutung ebenso abwesend wie das Subjekt. Diese Abwesenheit prägt die Moderne. Der Sinn ist ein schwarzes Loch, nicht einholbar durch Sprache. Es ist bezeichnend, dass sich in der philosophischen Sprachkritik der Jahrhundertwende ebenso wie in der Entwicklung der Sprachwissenschaft die Reflexion der Sprache immer mehr um sich selbst zu drehen beginnt, während der Sinn, die Bedeutung, ausser Betracht fällt.

Diese letzte Behauptung wäre wohl, im Blick auf die neuere Entwicklung der Sprachwissenschaft und der Pragmatik, zu bestreiten. Auch berühren Sie nur am Rand, dass durch den Bruch dieses «Vertrages» zwischen Wort, Autor und Bedeutung ein ungeheures sprachspielerisches und damit auch potentiell sprachkritisches Potential freigesetzt worden ist, ohne das es die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts nicht gäbe — auch nicht die von Ihnen immer wieder zitierten Autoren Joyce oder Beckett. — Sie holen sich statt dessen ein viel stärkeres Argument für Ihre These bei der postmodernen Theorie der Dekonstruktion. In Ihrer Beleuchtung erscheint sie als die blosse Radikalisierung des «Epilogs», als das «Satyrspiel» der Moderne. In raffinierter, allerdings

* Bei Mallarmé: «l'absente de tous les bouquets.» (Red.)

auch etwas gefährlicher Weise machen Sie sich hier den Gegner zum Kronzeugen. Obwohl sie die Dekonstruktion verwerfen, bauen Sie argumentativ auf sie.

Dekonstruktion leugnet das «Im Anfang war das Wort». In der Sicht der Dekonstruktion schiebt Sprache den Sinn auf, statt ihn auszusprechen — Derrida nennt dies «Différence». Deshalb muss jede Deutung eines Textes eine Fehldeutung bleiben. Sowenig wie einen eindeutigen Sinn gibt es ein zuverlässiges Schöpfer-Subjekt. Der Autor-Gott ist tot. Ich verstehe die Dekonstruktion als eine Gegentheologie der Abwesenheit; Derrida hat nicht zufällig unterstrichen, dass das Axiom der Bedeutung, welches die Dekonstruktion in Frage stellt, und der Gottesbegriff den gleichen Ursprung haben — der «Logos», der auf die Gegenwart des Gemeinten im Zeichen baut. So tanzt auch die Dekonstruktion noch vor der alten Bundeslade, die sie allerdings für leer hält. Gerade das «schlechte Neue», die Dekonstruktion, führt damit zum «guten Alten» des «Logos» zurück.

Ist also das, was Sie der Dekonstruktion entgegensetzen, nur eine Dekonstruktion mit positiv gewendetem Vorzeichen? — Sie inszenieren ja selbst ein höchst poststrukturalistisches Wortspiel, wenn Sie am Wendepunkt Ihrer Argumentation, beim Übergang von der Kritik der Dekonstruktion zu ihrer eigenen Position, einfach «Roland Barthes» durch «Karl Barth» ersetzen. Tauschen Sie hier bloss die Köpfe auf ihrem Altarbild?

In gewissem Sinne ja. Meine Grundthese ist ebensowenig beweisbar wie das Axiom der Abwesenheit, auf das die Dekonstruktion baut. Ich setze ihr das Axiom der Anwesenheit entgegen, der realen Gegenwart des Sinns im ästhetischen Zeichen. Es ist ein theologisches Axiom, soweit logisch zu beweisen wie die Existenz Gottes, ein transzendentales Apriori im Sinne Kants. Sinn ist nur evident zu machen durch die Formulierung persönlicher Erfahrung. Gerade sie ist jedoch aus der aktuellen Theorie-Diskussion verschwunden; ein allzu stark an den Naturwissenschaften orientierter Begriff von Theorie hat das Primäre der Erfahrung verdrängt.

Davon handelt der dritte Teil Ihres Essays, überschrieben mit «reale Gegenwart». Hier geben Sie Einblick in das Wesen ästhetischer Erfahrung, gerade indem Sie deutlich machen, wie sehr sie sich begrifflicher Fixierung entzieht. Ihr Paradigma dafür ist die Musik.

Musik ist der Grenzwert der Sprache. Sie widersteht dem formalisierbaren Ausdruck, dem «Epilog», und ist nur belegbar durch die trotzige Selbstverständlichkeit menschlicher Erfahrung, auch wenn sich diese nie in Sprache übersetzen lässt.

Hätten Sie also, statt dieses Buch zu schreiben, nicht besser — beispielsweise — eine Beethoven-Sonate interpretiert?

Insofern Interpretation etwas zu tun hat mit der eigensten Leiblichkeit, dem Einsatz der ganzen Person, ist die «Interpretation» von Musik tatsächlich ein nicht-sprachliches Modell dafür, dass die beste Interpretation von Kunst in der Kunst stattfindet. Eine tiefe Sympathie zwischen dem Werk und dem Interpreten ist hier wie nirgends die Voraussetzung für die Interpretation als Praxis.

Sie haben aber nun trotzdem den sprachlich-diskursiven Weg beschritten, um sich überhaupt verständlich zu machen. Dabei sind Sie auf das alte sprachkritische Paradox gestossen, dass man nur in der Sprache die Grenzen der Sprache aufzeigen kann. Müsste man dieses Paradox nicht reflexiv zu sprengen versuchen, um über die sprachkritischen Positionen der Jahrhundertwende hinauszukommen?

Ich sprenge das Paradox nicht reflexiv, sondern metaphorisch. Metaphern, auch die meines Diskurses, greifen immer wieder aus auf das Unsagbare, ohne dabei ins Leere zu fallen. Wittgenstein hatte Unrecht: Die Grenzen unserer Sprache sind nicht die Grenzen unserer Welt.

Gerade der dritte Teil Ihres Essays ist tatsächlich von Metaphern geprägt. Anders als in der Polemik gegen das Sekundäre vom ersten Teil gibt hier eine freundliche Metapher den Ton an: Das Bild der «Gastfreundschaft». Das Kunstwerk klopft als Fremder an meine Tür an, an mir sei es nun, den Fremden zum Gast zu machen. So reich Sie dieses Bild auch in den differenzierten Beispielen entfalten, so einleuchtend es Ihnen damit gelingt, die Präsenz des «Anderen» im Kunstwerk sichtbar zu halten, so scheint es doch fast allzu harmonisch, verteufelt human. Bricht die Kunst nicht gerade in jenen Werken der Moderne, deren Erfahrung für Sie im Zentrum steht, äusserst verstörend in mein Ich ein, durch Fenster und Wände, ohne freundlich anzuklopfen? Geht nicht in dieser Formulierung der «Hermeneutik», der noch «Hermes» als Götterbote innewohnt, die Sprengkraft des Ästhetischen verloren, aus lauter Liebe zum «Logos», aus lauter «Philologie»?

Jede Metapher — und dies trifft gerade auch für die Metapher des Gastes — schlägt eine Brücke zum noch nicht Benennbaren, zu dem, was zwar anwesend ist, aber noch nicht «da». Die Metaphorik meines Diskurses ist also Symptom seiner geschichtsphilosophischen Situation, wie ich sie am Ende andeute: es ist eine «Samstagssituation», in der Erwartung auf einen Sonntag der Erlösung. Die Erfahrung der Kunst kann sie nur antizipieren. Dabei nimmt Kunst jedoch etwas von jener sonntäglichen Humanität vorweg, auf die das Ästhetische abzielt. Dieses Sonntagskleid tragen auch meine Metaphern — wenn mein Diskurs über das Ästhetische selbst ein ästhetischer Diskurs ist. Und nur dies kann mich ja vor dem Vorwurf

retten, ich hätte mit meinem Buch den Berg des Sekundären blass um einen weiteren Stein erhöht.

So knüpfen Sie hier, ganz am Schluss, dann doch an das «gute Alte der jüdisch-christlichen Geschichtstheologie an, an Walter Benjamin etwa oder an Ernst Bloch. Sie ziehen aus ihr jedoch nur individualethische, keine gesellschaftlichen Konsequenzen.

Ich habe den politisch-ethischen Aspekt des Ästhetischen ausgeklammert, insofern er die Kunstproduktion betrifft — obwohl mich die Frage irritiert, ob nicht der Schrei im tragischen Kunstwerk den Schrei auf der Strasse dämpfen oder übertönen könnte. Dagegen ist für mich der Akt der Kunstrezeption ein Akt der Verantwortung, welcher ein ethisch handelndes Subjekt voraussetzt — jenes Subjekt, ohne das der Poststrukturalismus auszukommen glaubt. Verantwortung heisst die Verpflichtung, Antwort zu geben in dem ästhetischen Dialog der Kunst mit Gott. Dieses Verantwortungsbewusstsein in der Kunst lässt sich exemplifizieren, aber nicht lehren.

Deshalb haben Sie sich in einem Lebenslauf zum Vortrag «le sens du sens», der Ihrem neuen Buch zugrunde liegt, auch als «maître de lecture» bezeichnet². Was exemplifizieren Sie denn letztlich durch Ihre Lektüre ?

Dass jede Deutung ihren Gegenstand verfehlt muss, aber nicht, wie die Dekonstruktion behauptet, weil es keine Bedeutung gibt, sondern weil das Verfehlen gerade ein Garant ist für die erlebte «Andersheit» der Kunst. Aus der Differenz, aus der Abwesenheit lese ich die Anwesenheit, ich lese «als ob».

George Steiner, dieses Gespräch war ein fiktives. Auch wenn Sie selbst auf die Evidenz des «Gesprächs» im allgemeinen wenig geben, zeigt es doch eines: Sie haben es verstanden, in ihrem eigenen Text als «auctor» so präsent zu sein, dass dieses fiktive Gespräch real werden konnte. Wie immer man die letztlich theologische Frage nach der «realen Gegenwart» beantwortet — in Ihrem eigenen Text haben Sie Ihre «reale Gegenwart» jedenfalls glänzend bewiesen.

¹ George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauss. Aus dem Englischen von J. Trobitius. Carl Hanser Verlag, München 1990 — ² George Steiner: Le sens du sens. Présences réelles. Real presences. Realpräsenz. Préface de R. Polin, postface de A. Philonenko. Traduction française de M. Philonenko, traduction allemande de H. Wismann, Paris 1988.

Birken, Kesselschlachten und das Sternbild der Jagdhunde

Die Romanfolge «Baur und Bindschädler» wird zur Tetralogie

Es war ein Tag von geradezu entsetzlicher Schönheit, ein Tag, wo die Dinge, die Hügel, Berge, Bäume, Häuser, die Leute sich leicht gaben, so dass man den Eindruck hatte, der liebe Gott habe sie für einmal, zumindest für einen Tag, dem Joseph Mallord William Turner überlassen, dem Magier, der die Welt in Duft und Klang zu verwandeln vermochte.

I.

Sind die Kesselschlachten des Ostens (Stalingrad als das bekannteste Beispiel) verwendbar, tragbar als poetisches Motiv? Müsste das Wort, das an sie erinnert, nicht alle Poesie zerstören, so dass nur Fetzen und Spinnweben bleiben? Die Frage bedrängt bis zum Schluss.

Es ist Bindschädler, der Erzähler, der das Wort an die Oberfläche bringt, dazu die Vorstellung der Leichenfelder, welche diese Kesselschlachten hinterliessen. Nur für Augenblicke, rasch genannt, taucht das Motiv auf, dann aber immer wieder, eine Obsession, und zwar in einer so unerwartet-kühnen wie gewagten Kombination: Am Rande dieser Leichenfelder lässt er (Bindschädler? der Autor?) Birken wachsen, neben den Eichen seine Lieblingsbäume. In einer von ihnen, mit ihr, möchte er, der Kopflastige «die Nacht bestehen», überleben am Rande eben der Schlachtfelder. Und im Übermut eines «Martinssömmergentages» ergreift ihn, den alternden Mann, die kindliche Lust (wie gut kann man sie nachfühlen!), Birken zählen zu gehen bis weit nach Russland hinein.

Kesselschlachten und Birken; der Krieg, dieses grösste Skandalon in der

Geschichte des homo sapiens, und der Übermut eines geschenkten Tages: eine unerhörte, eine grossartige und eine aufstörende Motivkombination; gefährlich nahe an jenem schmalen Grat, da eine unerträgliche Spannung zwischen dem Gegensätzlichen umschlägt in unerträgliche Gelassenheit. Bindschädler selbst, mit ihm ohne Zweifel der Autor, hängt übrigens solchen Bedenken ebenfalls nach. Unmittelbar nach der Erwähnung kriegerischer Ereignisse steht einmal der nachdenklische Satz: «*In Tschechows ›Onkel Wanja‹ übrigens erfahre man etwas über die Nichtigkeit der Kunst, über die Nichtigkeit des Geredes über die Kunst.»* Und doch spielt Kunst und spielt das Nachdenken über Kunst eine wichtige Rolle in dem Roman, von dem hier die Rede ist; er beginnt sogar mit einem Kapitel Poetologie, das, ein Geniestreich, von einem Toten gesprochen wird, d'outre tombe; aber nicht mit Grabes- oder Gespensterstimme, sondern aus einem Strauss Winterastern heraus und als sei es das Natürlichste der Welt.

II.

Die Rede ist hier von «*Land der Winde*», dem überraschenden (und

überraschend in einem neuen Verlag erschienenen) vierten Band der Romanfolge «*Baur und Bindschädler*» von *Gerhard Meier*¹. Es scheint mir nicht sinnlos, ein Buch, das in seiner Textgestalt, um nicht zu sagen, Oberfläche so betörend schön, harmonisch ist, von einem untergründig dunklen Motiv her anzugehen. Von Kesselschlachten und Kriegen ist darin weniger die Rede als von Birken, von Winterastern, Schwalben oder vom durchsichtig hellen Jurakalk. Und der Inhaltsfaden, der durch die vier Bände führt, ist, man erinnert sich, so fein gesponnen und so farblos, dass er durch seine Unauffälligkeit bereits wieder auffällt. Zwei Männer, alte Dienstkameraden, eben Baur und Bindschädler, gehen einen Tag lang durch das novemberliche Olten («*Toteninsel*» 1979); ein Freund besucht den anderen in seinem Dorf («*Borodino*» 1982); Baur stirbt still, fast festlich, während eines nächtlichen Besuchs Bindschädlers («*Die Ballade vom Schneien*» 1985). Es wird geredet, nachgedacht, beobachtet, geschwiegen, sonst nichts. Auch nicht im neuen Buch, dem «*Land der Winde*»: Nachdem Bindschädler dem Grab des Freundes einen Besuch abgestattet und dort dessen Stimme gehört hat, geht er durch das Dorf, sieht Gebäude und Gelände mit den Augen des Freundes; besucht Katharina, die Witwe, nicht um sie zu trösten (sie braucht keinen Trost; weiß sie doch ihren Mann in einer jenseitigen Welt «wohlversorgt»), sondern um mit ihr des Freundes zu gedenken und sich der gemeinsamen geistigen Welt zu vergewissern; heimgekehrt in die eigene einsame Wohnung, liest er einen Brief, in dem Baur über seine Reise auf die Insel Rügen, die Heimat der Mutter, berichtete und diesen Herkunftsor zum «*Land der Winde*»

erklärte. Sonst nichts, und doch, wie immer, alles.

Denn das Gesetz, nach dem dieser Autor angetreten, heißt Erinnerung; sie ist es, die zwischen den dünnen Handlungsfäden eine Welt entstehen lässt, eine Welt, die in ihren Grundzügen immer schon da war. In «*Land der Winde*» findet sogar eine Steigerung und Erweiterung der Erinnerung statt, ja fast deren Apotheose. Mit dem Tod, der in vielen Symbolen evoziert wird, beginnt das Buch; und über den Tod hinaus, aber nicht gegen ihn, erheben sich sieghaft die Stimmen der Erinnerung, lassen die Welt des Poeten Baur wiedererstehen, nuanciert und lebendig: eine Auferstehung im Geiste des Gedenkens.

III.

So ist eine Familiengeschichte, so ist eine Dorfgeschichte noch nie erzählt worden. Nicht entlang der Chronologie (das versteht sich heute fast von selbst), und auch nicht gegen sie: sondern als gäbe es keine Zeit. Alles ist immer da, aber nicht immer sichtbar. Wie von einem Zauberstab berührt, treten die Figuren für einen Augenblick ins Gesichtsfeld («*man bekomme sie vor Augen*», heißt es in einer für Meier so charakteristischen Wendung); die Kraft der Erinnerung, vom Menschen nicht zu steuern, zieht sie ans Licht, dann treten sie ins Dunkel zurück, als wären sie für immer vergessen; sie kommen erneut, nur wenig verändert, immer wieder. So, dass sich der Leser spätestens in der «*Ballade vom Schneien*», aber um wie viel mehr noch in «*Land der Winde*» unter lauter Bekannten, auf vertrautem Gelände befindet. Nichts Neues ereignet sich mehr unter der poetischen Sonne dieser Familiengeschichte.

Und dennoch ist es nicht so, dass man die Figuren von Buch zu Buch besser kennt, oder auch nur genauer oder neu sieht. All diese Geschwister und Cousins, Jugendfreundinnen und Eltern der Freundinnen, diese Kranzturner und Chopinspieler im Dorf; die Arbeiter, die mit einer Staublunge leben oder in den Drähten des Eisenwerkes verbrennen; die Schwestern Gisela und Julia, die, Todesengeln gleich, grosse Sträusse Winterastern bringen, der Schwager Ferdinand, der sich vornimmt, keinen Kirschbaum mehr so hoch werden zu lassen — sie alle werden im Verlauf der Romanfolge nicht plastischer oder runder, sondern zeichenhafter, durchsichtiger; von Buch zu Buch vollzieht sich im Prozess der motivischen Wiederholung eine Spiritualisierung der Welt; man könnte auch sagen: die Verwandlung der Menschen in Musik. Der Autor, der sich so heftig gegen die «Gängelung» des Individuums auflehnt, am leidenschaftlichsten da, wo diese Gängelung unter kommunistischem Vorzeichen steht, er zeichnet doch selber keine Individuen, sondern eher Gesten, einzelne Sätze, Augenblicke. So wenig die Wellen auf den Meer-Gemälden William Turners Individuen sind, so wenig sind es die Menschen bei Meier. Doch liegt letztlich diesem Verzicht auf scharfe Konturen, abgerundete Gestalten ein tiefer Respekt vor dem individuellen zugrunde: vor dem Inkommensurablen der menschlichen Existenz.

IV.

Und die beiden Freunde Baur und Bindschädler, dies merkwürdigste Erzählerpaar/Doppelwesen der Literatur? Es wird wohl jetzt noch deutlicher, dass sie beide in ihrem monologischen Zwiegespräch unabdingbar sind;

sie beide «machen» das Buch, ohne dass einer von ihnen je am Schreibtisch zu sehen wäre. Und noch immer ist es Baur, der die Erinnerung, die poetische Wahrnehmung beibringt; noch als Toter dominiert er die Gedanken der ihn Überlebenden, deren Stimmen der seinen zum Verwechseln gleichen. Und nicht zufällig wird der Besuch des Freundes an seinem Grab als Pilgerfahrt bezeichnet (mit zarter Ironie); es findet unzweifelhaft etwas wie eine Seligsprechung des franziskanischen Poeten statt, der doch (man kann es zwar immer weniger glauben), als Schriftsteller so radikal scheiterte, dass er seine Texte nicht niederschrieb, sondern dem Wind überantwortete.

Was Bindschädler, den überlebenden Freund, angeht: der mönchische Grundzug seines Wesens wird wohl erst jetzt sichtbar. Ohne Biographie und ohne Familie ist er der Welt nur verbunden durch ein Leben aus zweiter oder dritter Hand. Heisst das, Erzählen — oder vielmehr Zusammenfügen von Erinnerungen zu einer musikalischen Komposition — sei nur möglich aus einer fast beängstigenden Distanz zum Erzählten? Oder, andersherum gesagt, sieht Meier den Schriftsteller (dessen Rolle ja Bindschädler hat, auch wenn man ihn nie am Schreibtisch sieht) als einen, der über die Fähigkeit verfügt, noch die Erinnerungen anderer zu erinnern, sie zu seiner — und schliesslich auch zu einer öffentlichen Sache zu machen?

Öffentlich? Das Wort befremdet bei diesem Autor. Und doch spielten, beispielsweise, öffentliche Feste (von jener ein wenig unbeholfenen und ernsthaften Art, wie sie auf dem Dorf üblich waren), im Werk Gerhard Meiers stets eine Rolle. Diese Tradition wird im Kopfe Bindschädlers weitergeführt.

Erinnerungen Baurs präsentieren sich ihm als ländliche Umzüge, als Paraden gegensätzlichster Art, nicht in szenischer, sondern in epischer Darstellung: die Blasmusik marschiert auf, die Jauchezüge des Eierhändlers und der Leichenzug Napoleons geraten nebeneinander, und an den bescheidenen Kinderkarneval, dem die Freunde einmal gemeinsam folgten, reiht sich jetzt das imaginäre, und doch nicht weniger wirkliche «*Défilé der Selbstmörder*».

Das Défilé der Selbstmörder! Ein imposanter Einfall, der den dunklen Grund der Schwermut an die Oberfläche bringt. Der Freitod (seit den frühen Gedichten Meiers ein wichtiges Motiv) wird so gleichsam zu einer öffentlichen Sache, festgeschrieben und akzeptiert als Teil des Lebens. Das Motiv wird noch unerhörter dadurch, dass an der Spitze dieses feierlich-makabren Zuges der Jüngste der Selbstmörder geht, ein Jüngling, der sich am Abend vor dem Einrücken umgebracht hat. Aber nicht als eine dunkle, sondern als eine helle, ja lichte Gestalt: umflattert von Schmetterlingen (so hatte ihn sich schon Baur im Leben vorgestellt), als würde ihm die Verwandlung, die ihm im Leben verwehrt blieb, im Tode versprochen. Eine helle, gelassen-liebevoll wahrgenommene Gestalt: verklärt.

V.

Verklärung? Gelassenheit? Fast gegen meinen Willen drängen sich die Wörter auf, drängt sich die eingangs gestellte Frage wieder vor. Wieviel Dunkelheit, Leiden, Verzweiflung lassen sich in Poesie verwandeln ohne Ästhetisierung des Leidens?

Nicht etwa, dass man dem Autor unterstellen dürfte, er verharmlose die Welt! Eine Lichtgestalt wie den Schmetterlingsmann erfindet nur, wer

die Verzweiflung kennt, die einen befallen kann am Abend vor dem Einrücken; dunkle Erfahrungen drängen da zur Verwandlung in erlösende Helle. Denn das Schöne ist für Meier nicht «*des Schrecklichen Anfang*» (Rilke), sondern umgekehrt: es wird als Widerstand dagegen beschworen. Aber gerät der dunkle Ursprung und Widerpart gegen Schluss des Buches nicht in Vergessenheit?

In einer so sachkundigen wie begeisterten Besprechung ist mir die Bemerkung aufgefallen, man könne in der christlichen Weltsicht Meiers «Trost» finden. Trost in der Literatur? Da kommt mir das berühmte Diktum Dürenmatts in den Sinn; es wäre für ihn entsetzlich, sollte er je eine Anthologie entdecken mit dem Titel «*Trost bei Dürenmatt*»! Und jetzt also «*Trost bei Gerhard Meier*». Da hat offenbar eine Tendenzwende stattgefunden, über die man sich nicht recht freuen mag. Und, weitergefragt: Ist es ein Zufall, dass ich bisher in keiner Rezension das so bedrängende und wichtige Motiv der Kesselschlachten erwähnt fand? Und liegt das an den Lesern oder auch am Text?

Nie hat Meier hinreissender, berauschender geschrieben («*eine Prosa zum Süchtigwerden*» schwärmt ein Kritiker), am herrlichsten dort, wo er Erinnertes noch einmal erinnert, den grossen Gedankenstrom in musikalischer Wiederholung der immergleichen Motive weiterfliessen lässt. In diesem Sprachstrom werden auch dunkle Motive mitgetragen, so betörend harmonisch vielleicht, dass der Leser sie nicht mehr recht bemerkt. Oder ist es der «*grosse Klang*» aus dem imaginär-geheimnisvollen «*Sternbild der Jagdhunde*», was nicht nur den Kosmos, sondern auch

die Sätze erfüllt, verzaubert, den Leser betört?

Auch wenn sich der Autor mit sicherem Gespür nicht der üblichen Symbole christlicher Religiosität bedient, sondern imaginär-mythische Zeichen — eben das «Sternbild der Jagdhunde» — einsetzt, besteht doch kein Zweifel, dass hier ein tiefer christlicher Glaube die Feder lenkt. Wie nur wenige unter den heutigen Autoren hat Meier sich stets rückhaltlos zum Christentum bekannt. Seine Liebe zum «zerbrechlichen Menschen», der noch im Scheitern seine Würde bewahrt, war und ist ein grossartiger Zug in seinem Werk — zu begreifen als ein Akt des bewussten Widerstands gegen eine durch Erfolgs- und Leistungsstreben bestimmte Zeit. In «Land der Winde» ist allerdings ein anderer Aspekt wichtiger geworden: Jenseitshoffnung und Jenseitsglaube. Daher auch der Eindruck, alles werde verklärt und entschärft im «grossen Klang», der den Kosmos erfüllt.

Desto auffälliger, dass am Rande dieser harmonischen oder eher verklärten Welt recht holzschnittartige Feindbilder gezeichnet werden (sie sind Meier-Lesern längst bekannt): es sind die «Macher» unter den Schriftsteller-Kollegen, dann die Aufklärung samt und sonders — und schliesslich die Weltverbesserer, die nach russischer Manier

«Eden auf Erden» herstellen wollen, womöglich mit «Blut und Tränen». Da staunt man als Zeit- und Miteidgenossin schon ein wenig! Denn in unseren pragmatischen Landstrichen habe ich den Glauben, das Paradies lasse sich hier und jetzt herstellen, kaum je gefunden; dann schon häufiger die mühsamen Versuche, die Welt in den bekannten kleinen Schritten auch im öffentlichen Bereich humaner zu machen. Und es stört, nein, es tut weh, die mit turnerscher Zartheit gemalte Welt so hart und simpel an den Pappfiguren der «Macher», der Weltverbesserer und der Aufklärer enden zu sehen; man wünschte sich mehr Übergängliches, weichere Ränder. Oder habe ich diese Übergänge übersehen? Am Ende des Buches setzt sich der einsame Bindschädler ausgerechnet in einen «Voltairestuhl»! Ist das vielleicht ein Zeichen, dass auch die verketzte Aufklärung zu diesem Buch gehört und eingeschlossen wird in den von der mütterlichen Insel aufsteigenden Weltenwind?

Elsbeth Pulver

¹ Gerhard Meier, *Land der Winde*. Roman. Suhrkamp, Frankfurt 1990. Das bisherige Werk Meiers ist im Zytglogge Verlag erschienen («Werke» in drei Bänden, Zytglogge, Bern 1987).

Eine Bibliographie der berndeutschen Mundartliteratur

Wer sich wissenschaftlich mit Literatur befasst, ist angewiesen auf Hilfsmittel wie Literaturgeschichten, Handbücher und Bibliographien, damit er bei seiner Arbeit von verlässlichen Daten

ausgehen kann. Die umfangreiche Mundartliteratur der deutschen Schweiz ist wissenschaftlich nicht gut erschlossen. Die erste und letzte Geschichte, Otto von Geyerz' *Die*

Mundartdichtung der deutschen Schweiz, stammt aus dem Jahr 1924. Jüngere Handbücher oder Bibliographien lagen bisher nur für die luzerdeutsche, die innerschweizerische und die zürichdeutsche Mundartliteratur vor, im übrigen mussten sich Interessierte auf verstreute Spezialpublikationen, Bibliothekskarteien, private Sammlungen und ihre eigene Nase verlassen. Bei einer kleinen Literatur, deren Werke zu einem nicht geringen Teil in kleinen Verlagen und als Privatdrucke erscheinen, ist der Mangel an Hilfsmitteln sehr hinderlich. Und als besonders störend musste empfunden werden, dass für die bedeutendste Mundartliteraturregion der deutschen Schweiz, die berndeutsche, ein umfassendes Hilfsmittel fehlte.

Mit der 1989 erschienenen *Bibliographie der berndeutschen Mundartliteratur* legt der Germanist Roland Ris mit seinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen nun ein solches Hilfsmittel vor¹. Die Bibliographie umfasst 2036 selbstständig erschienene, durchgehend oder mehrheitlich in berndeutschem Dialekt verfasste Publikationen von den Anfängen (Ende 18. Jahrhundert) bis und mit Erscheinungsjahr 1987. Nicht aufgenommen sind also berndeutsche Texte in unselbstständigen Publikationen, z.B. Zeitungs-, Zeitschriften- und Kalenderbeiträge sowie Texte auf Tonträgerhüllen und -beiblättern, Publikationen mit weniger als 50 Prozent Berndeutschanteil und sog. *Musica practica*, d.h. Noten mit berndeutschen Texten. «Berndeutsch» meint alle autochthonen Dialekte des alten deutschsprachigen Gebietes des Kantons Bern; also, ausser der Mundart des Laufentals, alle im heutigen Kanton Bern gesprochenen Mundarten. Daneben aber auch die Mundarten des freiburgischen Mur-

tenbiets, des solothurnischen Bucheggberges und des Oberaargau.

Im bibliographischen Hauptteil des Buches sind die durchnumerierte Titelleintragungen acht Hauptsachgruppen zugeordnet: *Sammlung* (Werke verschiedener literarischer Gattungen eines Autors), *Sammelwerk* (Werke verschiedener literarischer Gattungen mehrerer Autoren), *Volks-tümliche Überlieferung*, *Werke in gebundener Rede*, *Belletristische Prosa*, *Sachprosa*, *Dramatik*, *Kinder- und Jugendliteratur*. Die meisten Sachgruppen sind in genauer umschriebene Untersachgruppen unterteilt, so z.B. die Sachgruppe 4. *Werke in gebundener Rede* in: 4.1 *Versepic*, *Ballade*, *Lehrgedicht*; 4.2 *Gedicht*; 4.3 *Lied*, *Chanson*.

Die einzelne TitelleINTRAGUNG besteht aus laufender Titelnummer bzw. Referenznummer, formaler Titelbeschreibung (alphabetische Katalogisierung mit Ordnungswort und den 8 ISDB-Zonen), Standortangabe (Signatur der Schweizerischen Landesbibliothek) und Formalschlagwort für Dialekt und literarische Gattung; so z.B.:

183

Marti, Kurt. — Rosa Loui: vierzg Gedicht ir Bärner Umgangsschprach / Kurt Marti. — [4. Aufl.]. — Neuwied [etc.]: H. Luchterhand, 1969. — 58 S.; 21 cm NGb 22992, Bern, Stadt □ Gedicht

Dem bibliographischen Hauptteil vorgestellt sind eine Einleitung, welche über die Geschichte des Projekts, die Entscheidungsgrundlagen und die Benützung der Bibliographie als Forschungsinstrument informiert, sowie Hinweise für die Benutzung. Ein sehr ausführliches Kumulativregister (gemischtes Autor(inn)en-, Titel-, Stichwörter-, Reihen- und Dialektregister) beschliesst das Buch. Wer also von

einer literarischen Gattung ausgeht, findet sich direkt über den Hauptteil zurecht, wer jedoch von einer Mundart, einem Verfasser, einem Sachtitel, einem Titelstichwort oder einer Reihenbezeichnung ausgeht, muss das Register zu Hilfe nehmen.

Roland Ris' *Bibliographie der bern-deutschen Mundartliteratur* ist ein nach modernen bibliothekarischen Richtlinien aufgebautes, wissenschaftlich zuverlässiges Grundlagenwerk, das für zukünftige Arbeiten im Bereich der berndeutschen Mundartliteratur unerlässlich sein wird. Das Buch soll, nach den Worten des Autors,

«in erster Linie den praktischen Bedürfnissen der Literaturfreunde, der Leiter von Volkstheatergruppen, der Kindergärtner(innen) und Lehrer(innen) und all der Menschen, die sich die Zeit nehmen, andern vorzulesen, dienen. (...) Daneben möchte (es) natürlich auch den Ansprüchen von Forschern verschiedener Fachrichtungen gerecht werden, für die Mundarttexte wichtige neue Quellen sein können.» (S. 18)

Bei diesen Forschern handelt es sich vor allem um Dialektologen, Historiker, Theologen, Religionspädagogen, Literaturwissenschaftler und Volkskundler.

Uns scheint, dass das Buch eher wissenschaftlichen Bedürfnissen entgegenkommt als den Bedürfnissen von Laien. Viele Laien, welche wohl in erster Linie inhaltliche Hinweise erwarten, dürften über die nackte Präsentation von bibliographischen Daten enttäuscht sein. Auf inhaltliche Hinweise musste aus Kostengründen verzichtet werden. Auch die durch Neuauflagen und Neubearbeitungen bedingte häufige Mehr-

facherwähnung gleicher Titel und die Tatsache, dass die Werke eines Autors in einer Sachgruppe verstreut oder in mehreren Sachgruppen auftreten, dürfte Laienbenutzer verwirren oder überfordern. In dieser Hinsicht ist das Buch ganz auf den wissenschaftlichen Interessentenkreis ausgerichtet. Für den Philologen ist es zum Beispiel wichtig zu wissen, dass der Gedichtband *Mys Ämmitaw!* von Carl Albert Loosli 1911 bei Francke in Bern erschien, 1928 in zweiter, vermehrter Auflage bei Pestalozzi-Fellenberghaus in Bern, 1957 in dritter Auflage als *Mys Ämmatal* bei Scherz in Bern und 1979 in unveränderter, vierter Auflage bei Huber in Frauenfeld. Hinter dieser Verlags-Odyssee verbirgt sich unter anderem ein Streit um die Schreibung und um die Anerkennung Looslis. Die Bibliographie liefert so unverzichtbare Daten für die Verlags- und Rezeptionsgeschichte. Aus ihr lassen sich aber auch Daten gewinnen für die Mundartpublikationsdichte pro Jahr, was für die «Mundartwellen»-Diskussion von Belang ist, und Daten für den Beitrag der einzelnen Regionen an die berndeutsche Mundartliteratur. Letzteres ist aber nicht ganz unproblematisch, weil sich die Bestimmung des Dialekts, in dem die einzelnen Werke geschrieben sind, als sehr schwierig erwies. Nicht ganz unproblematisch ist in einzelnen Fällen auch die Entscheidung, nur Bücher mit mehr als 50 Prozent Berndeutschanteil aufzunehmen. So ist Kurt Martis Gedichtband *rosa loui* wohl in der ersten (1967) und vierten (1969) Auflage aufgenommen, nicht aber in der Lizenzausgabe des Buchclubs Ex Libris Zürich, in der die berndeutschen Gedichte neben den *Republikanischen Gedichten* und den *Leichenreden*, beide hochdeutsch ge-

schrieben, stehen. Auch die Angabe der literarischen Gattung ist in einzelnen Fällen nicht ganz zutreffend. Hans Zulligers Gedichtband *Bärner Marsch!* (1932) ist zum Beispiel mit dem Gattungsstichwort «Ballade» in die Untersachgruppe *Versepik, Ballade, Lehrgedicht* eingeordnet. Das Büchlein enthält aber im ganzen zweiten Teil, der «Dusse u dinne» überschrieben ist, nur lyrische Gedichte.

Dies sind aber nur einzelne korrigierende Hinweise, welche nach der Überprüfung von fünfzig Titeln die überzeugende Verlässlichkeit und gute wissenschaftliche Nutzbarkeit der Bibliographie in keiner Weise schmälern können. Zu hoffen ist, dass sich ein ergänzender

Band zu den unselbständigen Publikationen realisieren lässt. Denn für die Erfassung des «modern mundart»-Aufbruchs der sechziger und siebziger Jahre müssten Zeitungen, Zeitschriften und Tonträger mit erfasst werden.

Christian Schmid-Cadalbert

¹ Roland Ris, Bibliographie der bern-deutschen Mundartliteratur. Selbständig erschienene, rein oder mehrheitlich bern-deutsche Publikationen von den Anfängen bis und mit Erscheinungsjahr 1987, bearbeitet von Christoph Vogel, Katrin Wegmüller-Wyder, Elisabeth Jenny-Beyer, unter Verwendung von Vorarbeiten von Rolf Röthlisberger. Emmentaler Druck AG Verlag, Langnau 1989.

Zeuge des anderen Europas

Ein Buch von 1989, «*The uses of adversity*» (Der Nutzen der Widrigkeiten), mit dem Untertitel «*Essays über das Schicksal Mitteleuropas*» und ein schmales Buch von 1990, «*Wir, das Volk*», mit dem Untertitel «*Erlebt in Warschau, Budapest, Berlin und Prag*» sind in «*Ein Jahrhundert wird abgewählt*» zusammengewachsen, weil sie zusammengehören¹. Besagtes Jahrhundert hat 1917 begonnen — allerdings ein säkulares Ereignis.

Manche mögen schon dem Namen des englischen Historikers begegnet sein, der als Journalist für «*The Spectator*» und die Tageszeitung «*The Independent*» arbeitet, und auch die grössten Berichte, aus denen die Bücher wurden, in «*The New York Review of Books*» gelesen haben.

Timothy Garton Ash ist ein engagierter Zeitzeuge, war Freund und Diskussionspartner der verfolgten Regimekritiker. Er hat fast Minute nach Minute neben Vaclav Havel den Zusammenbruch des kommunistischen Regimes in Prag erlebt — es ist seine erregendste Reportage. Er war mit Janos Kis und Adam Michnik Unterzeichner des Manifestes «*Einige Worte*», das in den Ereignissen eine Rolle gespielt hat. Inzwischen sind seine Freunde Präsidenten, Minister, Chefredaktoren. Eine Fortsetzung der im Buch gesammelten Berichte, die in «*The New York Review*» vom 16. August erschien, war betitelt «*Nach der Sintflut Wir*». Sie glorifizierte keineswegs die Sieger, unterschied zwischen den Tugenden, die zum Widerstand gehör-

«Dem deutschen Adler würden die Ketten abgenommen. Er hat seine Flügel ein wenig erhoben und ein paar freundliche Schreie ausgestossen. Wird er nun mehr die Flügel ausbreiten und emporsteigen — diesmal um zu helfen, nicht um anzugreifen?» Oder wird er eher, wie der von Bundeskanzler Helmut Schmidt dem Washingtoner Zoo geschenkte Adler, mürrisch auf seiner Stange hocken, an seinem reichlichen Futter knabbern und trostlos mit seinem Riesenschnabel seine Brustfedern kratzen?»

Timothy Garton Ash, «Germany unbound», in: «New York Review of Book», 25. Oktober 1990

ten, und den Fähigkeiten, die zum Meistern der bedrängenden Probleme nötig geworden sind.

Im Vorwort schreibt Garton Ash, sein Interesse habe mehr den Ideen als den Armeen, mehr den Kulturen als den Wirtschaftssystemen, mehr den Nationen als den politischen Regimes gegolten. «Bei meinen Erforschungen des einstigen und zukünftigen Mitteleuropas habe ich nie die Augen vor den harten Wirklichkeiten des real existierenden Osteuropas verschlossen.»

Im ersten Buch finden wir mehr eindringliche Analysen, im folgenden mehr Berichte. Eine der Analysen stellt das Mitteleuropa, über das Vaclav Havel, Adam Michnik, György Konrad — nicht zufällig kein Intellektueller der DDR — nachdachten, kritisch dargestellt, auch den Begriff des «Antipolitischen», der in der Opposition seinen Stellenwert hatte — jetzt nicht mehr.

Was aus dem Vorwort zitiert wurde, ist überpointiert, sofern es den Eindruck vermittelt, dass der Beobachter den wirtschaftlichen Problemen keine, den Intellektuellen seine ganze Auf-

merksamkeit gewidmet habe. Gewiss war in diesem «Völkerfrühling» wie in jenem von 1848 die Rolle der Schriftsteller, Künstler, Professoren überragend. Da mögen Intellektuelle die «Stimme der Stummen» gewesen sein. Doch die Basisbewegung Solidarnosc, der Garton Ash ein Standardwerk gewidmet hat, bewies, dass es ihm nicht um einige besonders sprachmächtige und charaktervolle Intellektuelle ging, sondern um alle.

Sein erstes Buch hatte der fünfundzwanzigjährige Student der Humboldt Universität teils englisch, teils deutsch geschrieben; es war unter dem Titel «Und willst du nicht mein Bruder sein» 1981 zuerst als Serie in «Der Spiegel» erschienen. Im Gegensatz zu Berichten über die DDR, wie sie auch zwei Staatssekretäre, die die Bundesrepublik in Ostberlin vertraten, veröffentlicht haben, könnte der Bericht Garton Ashs ohne Verlegenheit für den Autor neu aufgelegt werden.

Den deutschen und den polnischen Vorgängern widmet der Engländer, der in diesen beiden Sprachen zuhause ist, sein Hauptinteresse. Einer der erwähnten Staatssekretäre, der zum Journalismus zurückgekehrt ist, hat selten über Polen — mit Ausnahme einiger führender Kommunisten — geschrieben, ohne das Beiwort «wirklichkeitsfremd» zu brauchen.

Gegenwärtig arbeitet Garton Ash an einer Geschichte der deutschen Ostpolitik. Die Sowjetunion sieht er vor allem aus dem Blickwinkel des europäischen Vorfeldes. Mit einigen Vorbehalten geht er auf den Vergleich mit dem Niedergang des ottomanischen Reiches ein: Verfall im Zentrum, Vitalität, die bis zur Ablösung geht, an den Rändern.

Das sechste Kapitel der deutschen Ausgabe geht auf zwei Filmserien ein,

die im Fernsehen ausserordentlich intensiv aufgenommen wurden: Claude Lanzmanns «*Shoah*» über die Vernichtungslager und ihr Umfeld und «*Heimat*» von Edgar Reitz. An «*Shoah*» kritisiert der Autor den Teil, der die Haltung der Polen zu den auf ihrem Boden ohne ihr Zutun verübten Millionenmorden handelt, doch hat er weit mehr Vorbehalte gegenüber «*Heimat*». Dieser Film vermittelte ein abstossendes Bild von Amerika und den Amerikanern. Die Nachkriegsjahre hätten sich als ungeeignet für die künstlerischen Mittel des Regisseurs erwiesen. Der ver sagen «nicht, weil die Vorgänge zu weit zurückliegen, sondern weil sie noch zu nahe sind». Beiden Filmen sei gemeinsam, dass sie unlösbar mit der Biographie ihrer Regisseure verbunden seien. Garton Ash ruft aus: «*Gott sei Dank gibt es Historiker. Nur sie machen es uns möglich, den Dingen ins Auge zu sehen. Nicht, dass Historiker unvoreingenom-*

mener wären als Filmer, aber der Historiker ist für seine Thesen haftbar, er ist der Kritik der Öffentlichkeit und seiner Kollegen ausgesetzt. Jeder Filmregisseur ist hingegen ein Diktator.»

In Lausanne erhielt Timothy Garton Ash im Dezember 1989 den Charles Veillon-Preis des europäischen Essays, wobei auch die literarische Qualität, nicht nur die Zeugenschaft zählte.

«*Ein Jahrhundert wird abgewählt*» ist zugleich ein Handbuch. Täglich begegnen wir Namen, mit denen wir dank diesem Buch vieles verbinden können. Auch hat die englische Ausgabe ein Namen- und Sachregister. Dem erweiterten Buch hat der deutsche Verlag ein solches nicht gegönnt.

François Bondy

¹ Timothy Garton Ash: Ein Jahrhundert wird abgewählt. Aus den Zentren Mitteleuropas, übersetzt von Yvonne Badal, Carl Hanser, München 1990.

Hinweise

Goethe in der Schweiz

Der Umschlag der Broschüre zeigt — in einer Reproduktion, die sich über die vordere und die hintere Umschlagseite erstreckt — jene berühmte Zeichnung Goethes, die als «*Scheideblick nach Italien vom Gotthard*» bekannt ist und die im Vordergrund als Staffage den jungen Dichter und seinen Gefährten Passavant zeigt, wie sie auf die Bergkette im Süden mit ihren Schneefeldern und schwärzlichen Felsen blicken. In «*Dichtung und Wahrheit*», dem vierten Teil der Autobiographie, hat Goethe diesen

Moment in jener Szene festgehalten, in der er erzählt, wie er die nächsten Gebirgskuppen, den herabschmelzenden Schnee und die schwarzen Rücken des Gesteins gezeichnet habe, als sein Gefährte mit verführerischen Reden ihn bewegen wollte, die Wanderung nach Italien hinunter fortzusetzen. Goethe zögert und widersetzt sich dann, unter anderem auch, weil ein «*goldenes Herzchen*» an einem Band um seinen Hals hängt, ein Geschenk Lilis. Die Weggefährten kehren nach Norden zurück, der eine entschlossen, der andere verstimmt und wortkarg.

Barbara Schnyder, der wir schon verschiedene Publikationen zum Thema Goethe in der Schweiz danken, hat in dieser neusten Schrift verschiedene Texte, die zum Teil schon in Zeitungen und Zeitschriften erschienen sind, aber auch neue Forschungen zum Thema zusammengefasst. Es sind Kommentare einer kenntnisreichen und aufmerksamen Leserin, die es vor allem auf die «Wahrheit in der Dichtung letztem Teil» abgesehen hat. Sie vergleicht, was in «Dichtung und Wahrheit» erzählt wird, mit dem, was die Reiseberichte Goethes, seine Briefe aus der Schweiz, und was andere Quellen über die drei Reisen von 75, 79 und 97 enthalten. Es gelingt ihr insbesondere, die Zeichnungen des Wanderers neu zu lokalisieren, entweder frühere Annahmen zu bestätigen oder aber Irrtümer zu korrigieren (*Francke Verlag, Bern 1989*).

Freiburg. Photodokumente einer vergangenen Epoche

Zwischen 1870 und 1920 haben zwei passionierte und begabte Amateurphotographen, *Léon de Weck* und *Georges de Cottrau*, die damalige, heute teils verschwundene, teils stark verandelte Wirklichkeit von Stadt und Land Freiburg i.Ue. in Hunderten von Aufnahmen nach den damals üblichen Verfahren auf Glasplatten festzuhalten versucht. Ein beträchtlicher Teil dieser Dokumente hat sich trotz ungünstiger Aufbewahrung soweit erhalten, dass sie 1987 nach sorgfältiger Restaurierung in einer Ausstellung dem Freiburger Publikum und nun in einem stattlichen Bildband einem weiteren Kreis zugänglich gemacht werden konnten. Die Publikation stillt nicht nur die heute

wachsenden Sehnsüchte nach einer scheinbar heilen Schweiz, die von Autobahnen, Landschaftszersiedelung und industrieller Hektik noch nichts wusste. Sie ist von eminent kultur- und kunsthistorischem Interesse, besonders auch, weil der Fundus der Aufnahmen nicht nur Stadtansichten, sondern in breiter Streuung die ganze ländliche Welt des Standes Freiburg zwischen Jaunpass und Estavayer, Châtel-St-Denis und Sensebezirk umfasst; einzig der Mont Vully scheint von den Photographen nicht einbezogen worden zu sein. Der Verlag hat dem Band einen informativen Aufsatz des Konservators *Christophe Brandt* über den Zustand der Sammlung und seine Restaurierungsarbeiten, sowie einen Essay *Pierre-Philippe Bugnards* zu der auf den Bildern erscheinenden Epoche freiburgischer Geschichte beigegeben. Eine kurze Erzählung *Otto Freis* projiziert die Situation des Betrachters solcher Bilder mit der Darstellung der problematischen Begegnung einer in anderen Zeiten und Räumen heimisch gewordenen Studentin aus altem Freiburger Geschlecht mit ihren zu Hause gebliebenen scheinbar lebensvollen, aber vom Leben verletzten Onkel ins Fiktive und Menschliche (*Buchheim Editions, Freiburg 1989; Titel der französischen Aufgabe: Fribourg à l'aube du XX^e siècle.*)

Werner Stauffacher

«Leben und Sterben im Waadtland»

Als Neuausgabe ist in der ch-Reihe der Band «Leben und Sterben im Waadtland» von *Jacques Chessex* in der Übersetzung von *Marcel Schwander* erschienen. Das Buch hat, als es 1972 erstmals publiziert wurde, als dichterisches Porträt eines Kantons und seiner

Menschen Aufsehen erregt. Marcel Schwanders Übersetzung folgte 1974 (im *Benziger Verlag* und bei *Ex Libris* als Gemeinschaftsausgabe, wie auch nun die Neuausgabe von 1990). Wenn es den typischen Waadtländer geben sollte, so hat ihn Chessex beschrieben. Und zugleich stellt sich in diesem Text ein Autor und Mensch selbst dar, ein begnadeter Erzähler und Schilderer. In seinem für die Neuausgabe aktualisierten Vorwort gibt der Übersetzer über seine Arbeit Rechenschaft und erläutert seine Methode an Beispielen. Das Buch von Chessex, das zu den ersten der in die ch-Reihe aufgenommenen gehört, ist für die Waadt wie für die Schweiz ein Glücksfall und ein Beispiel dafür, dass kulturelle Eigenart und Vielfalt nicht nur leere Worte sind.

Hamann und die Krise der Aufklärung

Johann Georg Hamann (1730–1788), der Königsberger Philosoph, Philologe und Theologe, hat ein reiches, doch schwer zugängliches Œuvre hinterlassen. Goethe hatte ihn zu den hellsten Köpfen seines Jahrhunderts gerechnet und war überzeugt, von ihm am meisten gelernt zu haben. Die Werke gab Josef Nadler 1949–1957 heraus; die Briefe edierten Walther Ziesemer und Arthur Henkel von 1955–1979.

1976 schlossen Hamann-Kenner aus vielen Ländern sich zusammen und erforschen seither in interdisziplinären Kolloquien das grosse Erbe des «Magus in Norden».

Zum 200. Todestag trat das fünfte Internationale Hamann-Kolloquium in Münster i.W. zusammen; Hamann war 1788 im Kreis der Amalia von Galitzin gestorben.

Das Thema dieses Kolloquiums lautet «Hamann und die Krise der Aufklärung».

In den eben erschienenen Acta werden Hamanns vielschichtige Äusserungen zur Philosophie, Theologie, Sprachtheorie und Erkenntnistheorie seiner Zeit erläutert und die Anregungen für die heutige Diskussion herausgestellt. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit Voltaire, I. Kant und der gesamten Naturwissenschaft des 18. Jahrhunderts. Die bisher wenig beachteten Beiträge zu den «Königsberger Gelehrten und politischen Zeitschriften» sind hier zum ersten Mal eingehend untersucht. Die Kontroverse mit Moses Mendelssohn ergibt ein Muster für das Verhältnis zwischen Christen und Juden innerhalb der Aufklärung.

Hamanns theologisches Denken wird am Fragmentenstreit und dem Sündenverständnis im Hinblick auf die gegenwärtige evangelische und katholische Theologie dargestellt.

Die rege und fachlich hochstehende Hamann-Forschung in Japan tritt in einem Forschungsüberblick und drei Untersuchungen der Schwierigkeiten japanischer Leser und Übersetzer hervor.

Der Band führt die Diskussion der vorausgehenden vier Hamann-Kolloquien (1976, 1980, 1982, 1985) fort und gibt den neuesten Stand der internationalen Hamann-Forschung wieder.

Hamann und die Krise der Aufklärung. Acta des fünften Internationalen Hamann-Kolloquiums in Münster i. W. 1988. Hrsg. von Bernhard Gajek und Albert Meier. Verlag Peter Lang AG, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1990, 600 S. Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Reihe B: Untersuchungen, Bd. 46.