Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 71 (1991)
Heft: 11

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

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

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

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

Download PDF: 06.01.2026

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

Stilleben aus Sprache

Zu Friederike Mayröcker

Dieser Text ist ein Stilleben: alltägliche Gegenstände werden aus ihrer natürlichen Umgebung gelöst, ihrer ursprünglichen Sphäre beraubt und nach ästhetischen Gesichtspunkten in neuer Anordnung zusammengebaut[1]. Still und regungslos liegen die Dinge da, scheinbar tot. Aber nicht mit Blumen und Gemüsen, nicht mit Küchen- und Jagdutensilien spielt und jongliert *Friederike Mayröcker,* sondern mit Traumsequenzen, Erinnerungspartikeln, Gesprächsausschnitten, Exzerpten aus Lieblingsbüchern von Gertrude Stein, Marguerite Duras, Claude Simon, der Autobiographie Salvador Dalís, Notizen, aufgenommen während Spaziergängen und Telefongesprächen, Reflexionen. Dieser Text ist ein Stilleben: alltäglichen, scheinbar toten Sprachpartikeln wird, in neuer Komposition, plötzlich geheimes Leben entlockt. Was sich ins Schattenreich des Bewusstseins abgesenkt hat, wird ans Tageslicht gehoben. Rätselhafte Zusammenhänge ergeben unerwartete Verbindungen und neue Einsichten. Verschwiegenes erhellt sich durch dieses ungewohnte Arrangement. Das Ergebnis? Friederike Mayröckers neuer Text, den sie unter dem sprechenden Titel *«Stilleben»* vorlegt, bildet nicht objektiv Realität ab, sondern schichtet mehrere Bewusstseinsebenen übereinander. Die sedimentierte Struktur ergibt einen extrem verdichteten Text. Immer neue Lesarten, immer andere Spiegelungen und Brechungen fallen einem bei der Lektüre zu. Magisches Licht durchleuchtet den Textkörper. Das ist ein Glimmern, Funkeln, Glitzern, Zittern, das von diesen Wörtern und Sätzen ausgeht und einen, ob man will oder nicht, in Bann schlägt. Es mahnt an hexische Alchemie, was die Mayröcker treibt mit dem Wortmaterial, das ihr zur Verfügung steht. Kein Abschildern der Wirklichkeit hat sie im Sinn, sondern die Transkription von Bewusstseinszuständen. Der Leser, heisst es einmal, der einen kohärenten Text erwarte, eine Handlung, die sich aufbaue, verändere, einem Höhepunkt zutreibe, verebbe und wieder hochschwinge, um endlich zu einem Ende zu kommen, glücklich oder unglücklich, weiss oder schwarz, werde enttäuscht sein. Die Wiener Autorin empfindet den Aufbau einer Story als anachronistisch. Sie gehöre zu den Künstlern, die sowohl in der Literatur wie in der bildenden Kunst einen entscheidenden Schritt ins nächste Jahrhundert getan hätten. Schon seit 1970 hat sie sich in ihren Büchern vom rein Erzählerischen abgewendet, ohne allerdings ins vollkommen Abstrakte abzugleiten.

*

«Stilleben» hat einen Inhalt, und es hat keinen. Programmatisch steht auf der ersten Seite: *«wir wollen den neuen Stil, ruft Samuel, wir wollen nicht mehr die Fülle, wir wollen die Leere. Du solltest nicht mehr synthetisch arbeiten, sondern analytisch, ruft er halb zürnend, in seiner so langen Tollheit.»* Die Forderung schlägt sich im Grundgerüst nieder. Da ist eine unablässige Pendelbe-

wegung auszumachen zwischen der amorphen Sprachmasse, die sich sprachspielerisch, sprachschöpferisch vorantreibt und Gegenrealitäten in der Sprache selbst konkretisiert — und den Fixpunkten mit ihrem konkreten Bezug zur Realität: Das schreibende Ich hört das Kläffen der Hunde im Park, sieht durch das Fenster die Veränderungen des Himmels und beäugt minutenlang eine Fliege, die ihre Schleifen um das Manuskriptpapier dreht. Ausgehend von diesen — oft emotionalen — Kristallisationspunkten, katapultiert es sich wieder in seine frei flottierenden Assoziationsketten und berauschenden Sprachwelten.

Friederike Mayröcker faltet den Text aber noch um eine weitere Dimension aus. Sie fügt in den Sprachfluss dialogische Passagen ein und öffnet mit den Gesprächen, mit dem unentwegten Murmeln, Wispern, Flüstern, das sich entspinnt um Samuel, Laura, Luzzi, Carla, neue Räume. Die Silhouetten der Freunde tauchen auf, in wellenförmigem Rhythmus, werden getragen von den Unterhaltungen, in die das Ich sie verwickelt, sinken wieder unter im breiten Sprachstrom: da ist Carla und ihre Sorge um ihr kleines Kind; Laura ist da, die Vertraute. Am liebsten telefoniert sie am frühen Morgen mit der Schreiberin, hüllt sich wohlig in deren weiche Stimme. Oder sie lässt sich Passagen aus dem neuen Manuskript vorlesen, wobei sich das Ich ihr vollkommen enthüllt, nur, um im nächsten Moment alles Offengelegte wieder zu verschleiern. Unterstützung verlangt auch Luzzi, die Freundin, die ihren Mann verloren hat und sich mit seinen Schriften beschäftigt, um die Sehnsucht zu überwinden.

Wichtigste Konfiguration bilden aber *«Ich und Samuel»*. In dieser Person überblenden sich verschiedenste Aspekte: Er ist männlicher Gegenspieler, körperlich präsent; Samuel meint aber auch ein dominierendes Über-Ich oder ganz einfach das alter ego der Frau im Zentrum. Er ist die strenge, literarische Instanz. Er kontrolliert; er greift in den Schreibprozess ein; er setzt Zäsuren; immer wieder stellt er alles Erreichte von Grund auf in Frage und gibt Hinweise zum Erzählverfahren: *«das Buch muss wieder von neuem beginnen oder fortgesetzt werden, sagt Samuel, so beginnt auch dieses Kapitel. In den* Fragmenten *von Schlegel, sagt Samuel, da steht eben sehr viel drin was man auf deine Bücher anwenden könnte, sagt Samuel, dieses Selbstreflektieren des Buches im Buch, usw.»* Mit dem Gesprächspartner werden alle möglichen Einwände bereits vorweggenommen, zergliedert, entkräftet. Gemeinsam werden poetologische Probleme reflektiert — Friederike Mayröcker schreibt ihrem Buch gleichzeitig eine Poetologie ihres Werks ein — und Lösungen durchgespielt. Er ist der einzige, der die Frau bis in ihre seelischen Tiefen kennt und durchschaut, und ihr, wenn nötig, zuredet und sie unterstützt: *«Sehe dann, wie elend du bist, nervös, zu kapitulieren bereit. Merke, wie du innerlich alles von dir wegschiebst, merke, wie du alles zu löschen bereit bist, wie du dich aus allem fortstehlen willst, allem entfliehen willst, fühle deine Unruhe, deine Spannungen, deinen Alarmzustand, usw.»* Es ist nicht weiter erstaunlich, dass sich die schreibende Frau plötzlich an den Freund wendet, laut und vernehmlich im Text, mit einfachen Worten aus dem Herzen, die ins leise Sprachgeriesel eingelassen sind wie unverrückbare Steine: Was sie am meisten fürchte, sei der Verlust eines Menschen, der Verlust seiner Verfügbarkeit,

«und dieser Mensch bist eben du, sage ich».

*

Das Schreibverfahren der Autorin zielt darauf, verschattete Bewusstseinsräume zu rekonstruieren und erfahrbar zu machen, dabei Gegenwart, Zukunft, Vergangenheit gleichzeitig in den Text hereinzuholen. Es ist aber nicht so, dass der riskante, experimentelle Umgang mit der Sprache einen völlig verschwommenen Textkörper zur Folge hätte. Schaut man genau hin, zeigt sich, dass die Partitur nach strengen Regeln komponiert ist. Oberflächlich springt die ständige Dialektik ins Auge, von scheinbar inhaltlicher Leere und sinnlich fassbarem Sprachkern, von Chaos und System, von stillgelegtem Leben und überschwappender Sprachlust, von starrer Regungslosigkeit und über alle Ufer brechendem Sprachfluss. Bewegung und Gegenbewegung sind in der Tiefe einem Ordnungssystem eingebunden, das genau strukturiert ist. Der Hauptstrang ist legato angelegt. Er setzt sich aus Segmenten zusammen, die harmonisch ins Ganze eingefügt sind. Einzelne Motive und kurze Satzpassagen werden dabei rhythmisch über das ganze Buch hin repetiert. Das Gesamtbild schliesst sich aus zwölf *«Stilleben»* zusammen. Die einzelnen Passagen sind von spitzen, staccatoartigen Mottos, die Autorin nennt sie Marginalien oder Illuminationen, eingeführt, zum Beispiel: *«so kratzt es noch aus den Dornen hervor, die anderswo weissen Veilchen»* oder *«der lose Augenblick, ein Wacholderblick»*. Die Sätze hat Friederike Mayröcker direkt aus ihrem Traumleben gewonnen. Sie verschaffen dem Leser einen magisch-irrationalen Zugang zum Text.

*

Die Sprachbewegungen werden vom schreibenden Ich gesteuert. Wer ist es? Gewinnt es feste Konturen? Nimmt es Gestalt an in der Flut der Wörter? Passagenweise tritt es, fast leibhaftig, auf die Bühne des Textes. Es charakterisiert sich durch einen obsessiven Hang zur Selbstbeobachtung. Bald kommentiert es spöttisch, geistreich, luzide die eigene Déformation professionelle. Schreiben ist ihm eine selbstzerstörerische Lust, es verbrennt sich dabei, zerstiebt. Der Körper wird bis an seine Grenzen ausgebeutet und aufgepeitscht. Mit Aspirin, Kaffee, Tipp-ex führt es einen Fieberrausch herbei; der Körper wird geschüttelt, damit er seine Worthalluzinationen freigibt. Dann wieder klagt die schreibende Frau über die Entleerung ihrer Existenz auf das Schreiben hin. Leben heisst asketisches Ausharren an der Schreibmaschine (die sie, wenn sie nach Mechanik riecht, mit Jean-Louis Scherrer besprüht!), alle menschlichen Beziehungen, alles, was dieses Ich denkt und unternimmt, tut es im Hinblick auf die Ausbeute zum Schreiben.

Der andere Teil aber liegt im dunkeln. Es ist eine Leerstelle, *«Ort des Geheimnisses»*. Die eigene Vergangenheit ist ihm ein *«Enigma»*, die Gegenwart bleibt ihm unscharf. Die Arbeit mit der Sprache wird in *«Stilleben»* zur Exploration der eigenen Existenz. Friederike Mayröckers neuer Text ist auch eine Selbsterkundung mit Sprache. Schreibend tastet sich das Ich durch den Schutt der Erinnerungen, durch die Trümmer, die sich während verschiedener Lebensalter abgelagert haben. Mit Hilfe von Sprache wird das Ich eingekreist, befühlt, umstellt. Das Schreibverfahren wird zur Expedition in die rätselhafte Welt der eigenen Identität und zur permanenten Selbstreflexion:

«ich muss immer denken, wer bin ich denn wirklich, wer bin ich denn? eine schreckliche Fremdheit befällt mich dann, ich habe nichts mehr zu schaffen mit mir, betrachte mich, vollkommen teilnahmslos, als unnützes, nicht beachtenswerte Objekt». Zentimeter um Zentimeter wird ausgegraben und beleuchtet, bis sich die Umrisse dessen, was die eigene Person ausmacht, abzeichnen. Dabei gleitet das forschende, suchende Ich mühelos durch alle Phasen des Lebens, schlüpft in die Rolle des Kindes, das in *«Kleinmädchenpose»* vor dem Kühlschrank steht, halb nackt, frierend, verloren und wird schon im nächsten Augenblick vorangeschleudert in die Nähe des Todes. Da spricht es dann aus der Optik der alternden Frau zum Leser, der Frau, die weiss, dass sich das Leben jetzt immer weiter zurückziehen wird und am Ende nur noch die Furcht vor dem Tod bleibt.

Schreiben als identitätsstiftender Akt. Auch das ist Friederike Mayröckers Buch. In *«Stilleben»* hat sie mit ihrem irritierenden, experimentellen Stil, den sie, fernab konventioneller Erzähltradition immer weiterführt, einen neuen Höhepunkt erreicht. Mit Magie, Suggestion, Halluzination bannt sie die vielfältigen Dimensionen menschlichen Bewusstseins und die Widersprüchlichkeit der Welt aufs Papier. Ganz ohne begütigende Vermittlung. *«Stilleben»* ist eine Meditation über das Leben. Ebenso erhellend wie verwirrend.

Pia Reinacher

[1] Friederike Mayröcker: Stilleben. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991.

«Dinge, die man zu lange beschwieg»

«Die Zärtlichkeit der Schatten», Gedichte von Erika Burkart

Vor mehr als zwei Jahrzehnten fragte die Lyrikerin *Hilde Domin* in ihrem Buch *«Wozu Lyrik heute?»*, zu welchem Zweck und zu wessen Nutzen denn «heute» Gedichte geschrieben und gelesen würden[1]. Der Essay erschien 1968, das «Heute» hatte eine für jedermann einsehbare Bedeutung. «Gestern» oder erst recht «in der guten alten Zeit» mochte es noch sinnvoll gewesen sein, sich auch mit Lyrik abzugeben. Aber vermochte sie denn die Wirklichkeit zu verändern, wie man es damals von der Literatur generell forderte? Hilde Domin setzt sich in ihrem Buch kritisch mit diesem gesellschaftlichen Anspruch auseinander und argumentiert etwa, die politischen — oder «öffentlichen» — Gedichte seien meist schwächere Konkurrenten publizistischer Analysen und Reportagen, selbst wenn sie als Gedicht an sich «virulent» seien. Eine Diskussion, die heute nur noch aus dem damals herrschenden Zwang zur Politisierung der Kunst verständlich ist. Damit hat sicher nichts zu tun, dass erst kürzlich ein Professor der Literaturgeschichte seinen Beitrag in einer renommierten deutschen Kulturzeitschrift mit der Behauptung eröffnete, heutzutage im Schatten eines Baumes ein Buch zu lesen, sei eine reichlich

antiquierte Kulturtätigkeit. Da mag angespielt sein auf moderne technische Mittel der Kommunikation, auf audiovisuelle und elektronische Information, vielleicht gar auf das Verfahren, das *Fruttero & Lucentini* in ihrem Roman *«Die Wahrheit über den Fall D.»* als *«blitzschnelle Subliminalübertragung»* bezeichnen, eine Methode, die es denen, die sie anwenden, ermöglicht, sich ganze Romankapitel im Schlaf einzuverleiben [2]. Wozu noch lesen? Was ein aufgeschlossener Zeitgenosse wissen muss, kann er sich tatsächlich anders als auf dem mühsamen und zeitraubenden Weg des Lesens beschaffen. Zu befürchten ist allerdings, dass Gedichte in diesem Fall kaum noch eine Chance hätten. Vermutlich würde das gar nicht als Verlust empfunden.

Dass es ein Verlust tatsächlich wäre, kann man schwerlich beweisen. Aber man kann es erfahren, wenn man mit Gedichten Umgang hat, und in *Erika Burkarts* neuem Band *«Die Zärtlichkeit der Schatten»* beispielsweise findet der Leser einmal gar klipp und klar Auskunft darüber, wozu «Lyrik heute» immer noch dringend gebraucht wird [3]. *«Antwort»* heisst das kleine Gedicht und lautet:

Angerempelt vom Leben,
entgegnete ich mit Gedichten
und beschwichtigte es,
dass es weiterging
und mich stehen liess
in der Todesstille
mit wenigen Worten
über Dinge, die man
zu lange beschwieg.

Vergangenheit, die *«ältere Landschaft»*, die Dinge, die man zu lange beschwieg, kommen in Erika Burkarts Gedichten zum Wort. In ihrer neuen Sammlung, die drei Abteilungen umfasst, Balladen wie *«Palermo»* oder *«Memorandum»*, Gedichte zum Gedenken wie das auf Hermann Burger und immer auch Versuche *«hinüberzusehen»*, wenn *«die schutzmantelblauen Engel des Abends»* keinen Schatten mehr werfen, scheint die Konfrontation zwischen dem Hier und dem Dort schon allein in der Wortwahl genauer und anschaulicher erfasst, als vielleicht in früheren Texten. *«Angerempelt vom Leben»* ist ein starker, zum Protest auffordernder Ausdruck, gezielt auf alles, was den Blick auf die naturhaften Wesenheiten verdeckt. Im Benennen der vordergründigen Wirklichkeit sind diese neuen Gedichte von grosser Klarheit und Genauigkeit. Hermann Burger, sagt die Dichterin von ihrem verstorbenen Freund, *«begriff sich / als Kohlhaas und Künstler, / Zaubrer und Kind»*, eine Charakterisierung, die genauer trifft als manche gelehrte Interpretation. Das Gedicht über den Vater beginnt mit der Zeile: *«Mein Vater, ein Meisterschütze und selten nüchtern.»* Erinnerungen an die Kindheit, in ihren Romanen und früheren Gedichten oft schon beschworen, stehen jetzt wie geschmiedet und gehärtet da, etwa im Beginn des *«Memorandums»*:

Wir hatten eine alte Beiz,
die Dohlen schrien, die Nornen
spannen,
über den ausgefransten Tannen
löschten die Wolken weisse Fracht.

Es gab keine Stunde,
da Mutter nicht kochte,
und keine Nacht,
da Vater nicht trank,
am liebsten vor Tag,
am tiefsten allein,
wenn das Morgengraun krank
in den zersprungenen
Spiegeln lag.

«Die Farben der Kindheit», Gedichte wie *«Moore Hall 68»* oder *«Memorandum»* rufen konkrete Realität auf, den Grasweg, das Weidegatter, den *«brandschwarzen Türsturz»*, und andere wiederum wie zum Beispiel *«Palermo»* lassen in der Landschaft und in der Stadt, die mit kräftigen Konturen und Farben als konkrete Wirklichkeit erscheinen, Figuren auftreten, Geschichte und Verbrechen sich ereignen. Die Komponente des Benennens konkreter Realität fällt auf und bildet ein Gegengewicht zum Nächtlichen, Traumhaften, zur *«Zärtlichkeit der Schatten»*, zur *«Kornblume..., die der frühverstorbene Runge / als Mandala malte»*. Aus der Spannung zwischen dem Hier und dem Dort, zwischen Gegenwart und Erinnerung steigt Poesie auf, das Reden über Dinge, die man zu lange beschwieg. Unmerklich haben sich Reime eingestellt, in den zitierten Beispielen schon, und einmal stösst der Leser auf einen Gedichttitel wie *«Die Reime der Romantik oder Der lange Abschied»*. Vier Strophen zu vier Zeilen umfasst das kleine Gedicht, das anklingt an Weisen von Brentano vielleicht oder auch Eichendorff, das aber auch Distanz hält und im Verzögern des rhythmischen Flusses, zum Beispiel in der dritten Strophe, ahnen lässt, was entschwunden ist:

Freude, wenn sie noch einschiesst,
ist wie ein Diamant
und was er, schneidend, aufschliesst,
nicht mehr bekannt.

Balladen, Reim, Erinnerungen an Vater und Mutter, animistische Anschauungen, etwa wenn da vom September als der Zeit gesprochen wird, *«da die Blumen / Augen haben»*: ist Erika Burkart denn stehen geblieben, wie es ihr *Werner Zemp* schon 1957 geraten hat, als er ihr schrieb, der Umgang mit dem *«typisch modernen Gedicht»* sei ihr wahrscheinlich nicht förderlich? Ihren zentralen Motiven, Kindheit, Landschaft, Erinnerung, Zwiesprache mit Pflanze und Tier ist sie treu geblieben; denn ihr Werk ist ganz aus ihrer persönlichen Erfahrung gespiesen. Was aber das Formale betrifft, habe ich den Eindruck, in den *«Reimen der Romantik»* sei die ganze Entwicklungsgeschichte dieser Dichterin zu erkennen, ihre Treue zum Eigenen und ihre Antwort auf die auseinandergebrochene Einheit. Das moderne Gedicht, die Sprachskepsis, die *«Scherben»* der verlorenen Ganzheit (der Titel eines ihrer Gedichtbücher lautet: *«Die Transparenz der Scherben»*) sind Stufen auf dem Weg zu den neuen Texten der Sammlung *«Die Zärtlichkeit der Schatten»*, in denen sie harte Realitäten und Traum gegeneinandersetzt, die Welt der Sachen und der Widerstände und die sanfte Beharrlichkeit, die andere Seite der Dinge zu sehen und zu benennen.

Wozu Gedichte? Im Umgang mit Erika Burkarts Lyrik und besonders mit den Gedichten des Bändchens *«Die Zärtlichkeit der Schatten»* wird die Frage gegenstandslos. Gedichte haben keinen Zweck, aber sie sind zugleich *«zwecklos und sinnlos»*. So sagte es *Wilhelm Lehmann*, der die junge Erika Burkart einst stark beeinflusst hat. Von ihm stammt auch der Satz: *«Nun ist reines Empfangen gesammelten Wesens von je selten. Heute verschwindet es fast vor lauter ‹Problematik›»*. Indem Erika Burkart mit einer lyrischen Sprache, die vom Konkreten bis an die Grenzen des Sagbaren immer genau ist, gesammeltes Wesen weitergibt, verändert sie die Wirklichkeit, wenn auch nicht in der Weise, wie es damals, als Hilde Domins

Lyrik-Essay erschien, verstanden wurde.

Anton Krättli

[1] Hilde Domin: Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. R. Piper & Co. Verlag, München 1968. — [2] Carlo Fruttero & Franco Lucentini, Charles Dickens: Die Wahrheit über den Fall D. Roman, aus dem Englischen und Italienischen von Burkhart Kroeber. R. Piper Verlag, München 1991. — [3] Erika Burkart: Die Zärtlichkeit der Schatten. Gedichte. Ammann Verlag AG, Zürich 1991.

Rojas' Lust am Wort und Picassos Lustgrotesken

Zur Insel-Edition des spanischen Klassikers «La Celestina»[1]

Die *Celestina* ist wohl nach dem *Quijote* und dem Schelmenroman *Lazarillo de Tormes* das berühmteste Werk der älteren spanischen Literatur. Die inhaltliche wie formale Kühnheit dieses 1499 in einer ersten Fassung erschienenen Lesedramas, gewiss auch dessen unverblümte Erotik, haben zu einem raschen Erfolg des illustrierten Büchleins in ganz Europa geführt. Im 16. und 17. Jahrhundert ist es über sechzig Mal nachgedruckt und zudem ins Italienische (1506), Französische (1527, 1578 und 1633), Englische (1530 und 1631), Flämische (1550), Lateinische (1624) und in weitere Sprachen übersetzt worden. Heute stehen dem spanischen Leser eine ganze Reihe mehr oder weniger gut kommentierter und zuverlässiger spanischer Editionen zur Verfügung, zum Bespiel die der Engländerin *Dorothy S. Severin*[2].

Ins Deutsche ist die *Celestina* schon zur Lutherzeit übertragen worden, von *Christof Wirsung.* Davon gibt es inzwischen eine Faksimile-Ausgabe[3]. Der Apotheker aus Augsburg hatte sich so sehr für diesen Renaissance-Bestseller aus Spanien begeistert, dass er den Text 1520 ein erstes und dann 1534 gleich noch ein zweites Mal aus der venezianischen Fassung von Hordognez übertragen hat. Es lag wohl nicht zuletzt an den schönen Holzschnitten von *Hans Weiditz,* dass die Drucke von Hand zu Hand gingen und heute nur mehr ganz wenige Exemplare erhalten sind, die als bibliothekarische Kostbarkeiten gehütet werden. Es mag erstaunen, dass die Wirsung-Übersetzungen über lange Zeit hin die einzigen deutschen Fassungen geblieben sind. Das war nicht nur in Deutschland so. Die für das Lesedrama von Rojas besonders intensive bibliographische Forschung hat ergeben, dass in der *Celestina*-Rezeption eine seltsame Lücke klafft: Sowohl das Thema wie die Figur der Celestina, die in der spanischen Literatur vom 13. bis 17. Jahrhundert (von *Alfonso el Sabio* bis zu *Lope de Vega*) dominant gewesen waren, verloren ihre Vitalität nach der klassischen Epoche. Zwischen etwa 1650 und Anfang des 19. Jahrhunderts sind weder Nachdrucke des spanischen Textes noch Übersetzungen erschienen, international. Diese Durststrecke entspricht der Geringschätzung, die einem so regellosen Werk während der normenwütigen Klassik beschieden

sein musste. Rojas erging es ähnlich wie Shakespeare: Erst in der Romantik, als der Romancero, Cervantes und Calderón ein begeistertes Interesse an Spaniens Vergangenheit geweckt hatten, wurde auch die *Celestina* wieder beliebt. Neusprachliche Übersetzungen und Bühnenfassungen sind seitdem in grosser Zahl entstanden[4]. Nur im Deutschen blieb die Lage dürftig. *Eduard von Bülow* hat zwar die *Comedia* neu ins Deutsche übersetzt: *Die Celestina,* eine dramatische Novelle (1843), doch sie wurde in München erst 1909 wieder nachgedruckt und war bald eine Rarität. Die bisher grösste Verbreitung hat die Übersetzung von *Egon Hartmann* und *Fritz Rudolf Fries* gefunden[5]. Sie ist seit längerem ebenfalls vergriffen. Schliesslich hat *Gerd Heinz* für den Rowohlt Theater Verlag 1976 eine nicht kommerzielle Übersetzung und Bearbeitung für die Bühne hergestellt. Und nun liegt endlich eine neue deutsche Fassung vor. Einmal mehr hat *Fritz Vogelgsang* das Wagnis unternommen, uns einen spanischen Klassiker und einen in mehrfacher Hinsicht schwierigen Text zu vermitteln.

Am Anfang stellt sich für den Übersetzer stets die Frage, von welchem Basistext er ausgehen soll. Auch Vogelgsang musste sich aus dem Wirrwarr der Editionen eine geeignete Grundlage suchen. Er hat sich entschieden für die «kritische» Ausgabe, die *Criado de Val* und *Trotter* anhand der frühen Ausgabe von Sevilla «1502» (realiter zwischen 1518 und 1520 gedruckt) hergestellt haben (Madrid 1958). Über die Richtigkeit dieser Wahl liesse sich diskutieren, denn seit 1985 liegen über die Entstehung der *Celestina* neuere Erkenntnisse von einiger Tragweite vor: Ein von der Philologie besessener venezolanischer Gelehrter namens *Miguel Marciales* (1919—1980) hat in grosser Abgeschiedenheit und fern von allen Grossbibliotheken die *Celestina*-Forschung entscheidend vorangebracht. Er hat nach endlosen Editionsvergleichen einen neuen Text ediert, der zwar eine Rekonstruktion ist, an dem man jedoch fortan nicht mehr vorbeikommt. Erst postum ist das zur Legende gewordene Material in Chicago in Buchform veröffentlicht worden[6]. Aufgrund seiner umfassenden Kenntnisse hat Marciales auch für die nie einwandfrei geklärte Entstehung und Autorschaft der *Celestina* eine neue Theorie entworfen: Der erste Akt, die Ur-*Celestina* stamme von *Rodrigo Cota* oder *Ruy Sánchez Cota,* der Hauptteil von *Fernando de Rojas* und der eingeschobene *Tratado de Centurio* von einem unbekannten *Sanabria.* Diesen nimmt Marciales kurzerhand heraus und verlegt ihn in den Anhang. Dadurch erhält die *Tragicomedia* in der Tat ein ausgeprägteres dramatisches Gefälle und eine Einheitlichkeit, die von jenem Einschub mit dem grossmäuligen Bramarbas Centurio — mochte er sozial- und motivgeschichtlich noch so interessant sein — gestört worden waren. Vermutlich wollte Vogelgsang just deshalb auf diese Akte nicht verzichten. Zudem spricht für die lange Version des Textes eine beachtliche Tradition. Wahrscheinlich ist die Edition von Marciales für Vogelgsangs Arbeit zu spät erschienen, als dass er sie noch hätte berücksichtigen können. Die Wahl des Basistextes ist jedoch in Anbetracht der sprachlichen Meisterschaft seiner Übersetzung von marginaler Bedeutung. Zudem hat er neuere Ausgaben zu Rate gezogen. Wichtiger ist, dass jetzt alle überlieferten und zugehörigen Textteile in deutscher Sprache zu lesen sind.

Was nun vorliegt, ist eine bibliophile Edition, die mit 66 Radierungen und Aquatinten von *Pablo Picasso* üppig illustriert ist und die erste vollständige Direktübersetzung der *Celestina* darbietet. Diese editorische Sensation bereichert gleich zwei Sektoren der Buchtradition: zum einen die sogenannten Malerbücher, einer auch Picasso lieben Inspirationsform, zum andern die Übersetzung spanischer Klassiker. Dem Betrachter fallen zunächst — wie es bei Malerbüchern so geht — die künstlerischen Illustrationen auf. Zieht er den Band aus dem schwarzen Schuber, so stösst er gleich auf den beiden Leinendeckeln auf die alte Kupplerin und eines ihrer nackten Mädchen. Er wird erst recht zum Voyeur wider Willen angesichts der kleinformatigen Synopse der 66 Radierungen und Aquatinten Picassos[7], die auf den Innendeckeln sogleich klarmachen, dass der Maler allein vom Bordellbetrieb der Celestina, von der weiblichen Nacktheit, ja von Alterserotik geradezu besessen und an der thematisch so vielschichtigen Tragikomödie um Calisto und Melibea ganz und gar desinteressiert war: unter den über den Text verstreuten Reproduktionen in grösserem Format zeigt nur gerade je eine den liebeskranken Calisto mit der Laute (S. 82) und das sittsam umhüllte Antlitz der Melibea (S. 314). Andererseits ist die Schwarzkunst Picassos auch in diesem Zyklus so einfallsreich und witzig, dass man sich ihrer erfreuen kann, auch wenn sie als Illustration zu diesem vielseitigen und beziehungsreichen Text in ihrer Schamlosigkeit eher störend wirken, denn sie verkürzen ihn thematisch auf die bare Geschlechtlichkeit.

Als deutsche Textausgabe eines spanischen Klassikers ist dieses Buch hingegen ein grosser Wurf. Es ist deshalb sehr zu begrüssen, dass der Verlag sie inzwischen in einer schlichteren Form und ohne die Flut von Picassos Illustrationen nachgedruckt hat[8]. Fritz Vogelgsang, mittlerweile als Übersetzer schwieriger Autoren und Lyriker bestens bekannt, ist für diese Arbeit von der *Dirección General del Libro y Bibliotecas* in Madrid gefördert worden. Schon als Herausgeber hat er es sehr genau genommen, denn nichts wurde weggelassen. Alle Teile der sogenannten Präliminarien sind mitübersetzt worden, auch die *«Argumentos»*, d.h. die Inhaltsangaben vor jedem Akt. Vogelgsang hat sogar das Kunststück fertiggebracht, die Akrostichen der berühmten Entschuldigungsstrophen ins Deutsche herüberzuretten, in denen Fernando de Rojas das Geheimnis seiner Autorschaft lüftet. Auf die 21 Akte folgen die Schlussverse und der interpretative Abgesang von Proaza. Das Lesen der tragikomischen Handlung in Dialogform ist selbst im Original nicht ohne Anstrengung möglich. Zu unvermittelt wechseln die Perspektiven, die Redepartner, die Handlungsräume. Die Beigabe von *«acotaciones»*, von Szenenanweisungen vor der direkten Rede, war hier eine traditionelle Einhilfe. Vogelgsang hat sich und dem Leser stattdessen geschickt mit der Einfügung schlichter Sternchen geholfen. Ansonsten wirkt die Edition unpedantisch: die einzige Anmerkung (S. 436) nimmt Bezug auf die kapitelweisen Inhaltsangaben. An den Textteil fügt der Übersetzer ein Nachwort, eine geglückte Mischung zwischen sachkundiger Rezeptionsgeschichte, historisch-biographischer Fabulierlust und einer Liebeserklärung an dieses grosse Stück Literatur. Vorübergehend kommentiert er dort auch Picassos Illustrationen,

geht dabei sensibel auf das (nicht reproduzierte) Celestina-Gemälde von 1903 ein und diagnostiziert das «erotische Panoptikum der sechsundsechzig in Kupfer geätzten, geritzten und geschabten Lustgrotesken» als Antwort Picassos auf das tragi-komische Untergangsspektakel der Celestina-Welt. Bibliographische Hinweise bezüglich des Basistextes, eine Auswahl an Sekundärliteratur und die Nennung älterer deutscher Übersetzungen beschliessen das Buch.

Was haben wir nun eigentlich hinzugewonnen mit der geglückten Verdeutschung dieses ungewöhnlichen Buches aus der spanischen Renaissance? Die Handlung der Tragikomödie ist mehrschichtig: Calisto, ein junger Adliger, gerät auf der Suche nach seinem Falken in den Obstgarten des Juden Pleberio und begegnet dort dessen Tochter Melibea. Sein Liebeswerben wird von dieser abgewiesen, worauf er vor Kummer erkrankt. Sein Diener Sempronio rät ihm, die Dienste der alten Kupplerin Celestina in Anspruch zu nehmen. Diese vermittelt erfolgreich, woraus sich die wegen ihrer erotischen Kühnheit berühmte Liebesszene in Melibeas Gärtlein (Akt IV) ergibt. Den von Calisto bezogenen Lohn will Celestina indes mit ihren Dienern nicht teilen. Es kommt in ihrem (Freuden-)Haus zum Streit, in dessen Verlauf die Diener die Kupplerin kurzerhand erschlagen. Sie werden aber gefasst und hingerichtet (Akt XII). In der *Comedia* mit ihren 16 Akten fällt Calisto gleich nach der Verführungsszene beim Ausstieg aus Melibeas Garten tödlich von der Leiter, worauf Melibea sich aus Verzweiflung von der Zinne in den Tod stürzt. Vater Pleberios Wehklagen beschliesst das Drama. In der *Tragicomedia* (21 Akte) wird der Tod Calistos nicht allein der Fatalität, d.h. Fortuna zugeschrieben, sondern durch den Handlungsverlauf und zudem, interessanterweise, sozial und psychologisch motiviert: Nach der Hinrichtung der beiden Diener wollen deren Freundinnen, zwei Dirnen aus dem Hause Celestinas, deren Tod rächen und dingen dazu Centurio, den hasenfüssigen *«capitán»*. Calisto und Melibea treffen sich in dieser verlängerten Version über vier Wochen hin im Liebesgärtlein, bis eines nachts Waffenlärm auf der Strasse ertönt (es ist der gedungene Centurio) und Calisto zu hastigem Aufbruch treibt, wobei er von der Leiter zu Tode stürzt. Das Ende des Dramas ist in beiden Versionen das gleiche.

Dieses Geschehen allein kann die Einzigartigkeit der *Celestina* nicht begründen. Zu vertraut wird dem Kenner der älteren Literaturen Europas dieser Stoff um Liebe und Tod, um Herr und Diener, um verlorene Unschuld und gerächten Verrat vorkommen. Ganz und gar ungewöhnlich für jene Zeit ist jedoch der ironische Umgang mit den grossen Themen des Mittelalters: der Fortuna, der Liebe und dem Tod. Als Element der frühkapitalistischen Epoche kommt die verhängnisvolle Rolle des Geldes hinzu. Durfte man — zu Zeiten des Erasmus — mit den stoischen Sentenzen des Humanisten Petrarca so umgehen und sie den «niederen» Personen dieses Dramas ebenso geläufig sein lassen wie sprichwörtliche Weisheiten aus dem Volksmund? Rojas durfte, denn doppelsinniger Widerspruch gehört zentral in sein «Programm», das er einmal Sempronio in den Mund legt: *«Lass dein Herz ein bisschen verschnaufen, Herr; denn ein grosses Glück kann man nicht in einen kleinen Zeitraum zwängen. Mit einem einzigen Hieb fällt man*

keine Eiche. Wappne dich mit Geduld. Klarsicht ist eine löbliche Sache, und wer auf alles gefasst ist, besteht am besten im Kampfgetümmel.» Diese abgeklärte Lebensweisheit wird allerdings in diesem «verschriftlichten» Theater nur als Maxime und Desiderat geäussert, denn die Figuren rennen allesamt in ihr Verderben. Was sie in ihrem Schicksalslauf redend und handelnd an Widerstand, Sehnsucht, an Kalkül und Hingabe aufbringen, reichert die an sich einfache Fabel so sehr an, dass wir das gelegentlich flache Gefälle übersehen und uns dem Genuss an soviel Rafinesse in der Charakterführung und vor allem der Lust an den nie zufälligen Worten des genialen Rojas hingeben.

Gustav Siebenmann

[1] Fernando de Rojas / Pablo Picasso: La Celestina oder Tragikomödie von Calisto und Melibea. Aus dem Spanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Fritz Vogelgsang. Mit der Wiedergabe von 66 Radierungen und Aquatinten, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989, 438 S. — [2] Fernando de Rojas: La Celestina, edición de Dorothy S. Severin, Cátedra, Madrid 1989. — [3] Kathleen V. Kish und Ursula Ritzenhoff (Hg.): Die Celestina-Übersetzungen von Christof Wirsung, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1984, 123 pp. und 2 Faksimiles. Vgl. dazu meine Besprechung «La Celestina, deutsch. Zur Veröffentlichung der Wirsung-Übersetzungen», «NZZ» Nr. 61 vom 14./15. März 1987, S. 66. — [4] Zu den modernen Bühnenfassungen hat sich Christoph Rodiek geäussert in seinem Aufsatz «Nuevas adaptaciones escénicas de La Celestina», in Heft 32 (Tübingen 1990) der Zeitschrift Iberoromania, S. 31—46. — [5] Fernando de Rojas: Celestina, Dieterich, Leipzig 1959, 3. Auflage 1971, gleichzeitig Schünemann, Bremen 1959. — [6] Fernando de Rojas: Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea. Introducción y edición crítica de Miguel Marciales, tomo I: Introducción, tomo II: Edición crítica, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1985, XXII und 372 pp.; X und 306 pp. — [7] Das Impressum weist diese Illustrationen als Reproduktion der französischen Originalausgabe aus (Paris: Editions de l'Atelier Crommelynck, 1971). Es handelt sich um eine Auswahl aus einem Zyklus von insgesamt 347 Blättern. — [8] Insel-Verlag, Frankfurt 1990.

Wilde Schafsjagd

Ein Roman von Murakami Haruki

«Das Ganze ist eine unglaublich idiotische Geschichte. (...) *Jeder, dem ich sie erzählte, würde mich garantiert für verrückt halten.»* Die *«idiotische Geschichte»* ist zu Ende, wenn der Protagonist, der Ich-Erzähler, seine verrückte Aufgabe gelöst hat [1]. Der Roman ist eine überraschende Verknüpfung rätselhafter Episoden; das Ganze ein seltsam schwankendes Gefüge von bewusst Wahrnehmbarem und purer Phantastik. Am Schluss konstatiert der Erzähler: *«Ich begann mir einzubilden, auf der Welt existiere noch ein anderes Ich, und dieses andere Ich war realer geworden als ich hier.»*

Jede Figur in der Geschichte ist in ähnlicher Weise schizophren, gespalten in die reale Bewusstseinssphäre und in die irrationale, in eine dämonische Sphäre. Der Dämon hat die Gestalt eines Schafs. Die Jagd nach ihm ist eigentlich keine wilde, eher eine abenteuerliche. (Der Titel der französischen Übersetzung *«La course au mouton sauvage»* scheint mit passender.) Die wahnwitzige Suche gilt einem Schaf mit einer sonderbaren Fellzeichnung. Das Tier ist zu erkennen auf einem ganz gewöhnlichen Foto einer Schafherde in Hokkaido. Im Lauf der Geschichte rückt das Tier ab ins Surreale; es wird Symbolgestalt.

Die Menschen sind dem Schafdämon ausgeliefert; und jeder, der von ihm besessen ist, entwickelt unheimliche oder auch unheilvolle Kräfte. Die behelfsmässige Analyse des Romans, der sich im Grunde jeder Analyse widersetzt, weil jede Verrücktheit eine andere gebiert, ergibt folgendes: In der zentralen Person, dem anonymen «Alten», manifestiert das Dämonische seine höchste Potenz. «Der Alte», zwar ein ehemaliger Kriegsverbrecher, ist Chef eines gewaltigen, unterirdischen Imperiums. Er verfügt über alles, über Politik, Finanzen, Massenmedien, über Bürokratie und Kultur. — Der kritische Leser fragt: Wie reagiert der Dämon, wenn der Alte stirbt? Und weiter: Welches ist die ursprüngliche Herkunft des Schafs? — Falls sich der Autor nicht einfach von seinen geistigen und idiotischen Einfällen leiten lässt, sondern sich einen Entwicklungsprozess ausgedacht hat, sähe dieser etwa so aus: Ein Schafsprofessor — in der Geschichte ist er uralt — befand sich einst auf einer Inspektionsreise in der Mandschurei. Er verirrte sich und musste in einer Höhle übernachten. Im Traum erscheint ihm das Schaf und fragt, ob es in ihn hineindringen dürfe. Von diesem Moment an hat der Professor, wie er selber sagt, eine geistige Beziehung mit dem Tier. Jahre danach, eines Morgens beim Erwachen, stellt er fest, dass ihn das Schaf verlassen hat. Er verliert seine Vitalität. Er ist nicht mehr der, der er war. Sein altes und sein neues Ich stimmen nicht überrein.

Das Schaf sucht sich einen andern «Wirt». Es dringt in den Körper eines jungen, im Gefängnis sitzenden Rechtsextremisten ein. Vom «Alten» heisst es, er sei rechts, gehöre aber nicht zur sogenannten Rechten; eigentlich sei er nicht mal rechts. — In einer unendlichen Geschichte würde sich das Schaf unendlich viele Wirte auswählen. In unserer Geschichte geht es mit dem letzten, dem dritten, genannt «Ratte», zugrunde. Ratte, ein ehemaliger Freund des Erzählers, sollte die gigantische Machtmaschinerie des «Alten» weiterführen, doch er erhängt sich in der Küche im einsamen Haus auf Hokkaido. In der Schlussszene, zur Geisterstunde, unterhält sich der tote Ratte in Menschengestalt mit seinem Freund, der auf seiner «Jagd», nach vielen kuriosen, abenteuerlichen Begegnungen auf die japanische Nordinsel gelangt ist.

Murakami Haruki, der heute fünfundvierzigjährige Autor, hat in dem 1982 publizierten Roman die siebziger Jahre im Visier. Es gab sie schon damals, die «Alten», die über ein Imperium gebieten, von dem nicht nur Aussenstehende, sondern sogar Beteiligte kaum ahnen, wie raffiniert strukturiert es ist. Jedem, der in der labyrinthischen Organisation als Mittäter oder Mitwisser fungiert, haftet Unheimliches an. Der Sekretär des «Alten», auch er ohne Eigenname, wird «Merkwürdiger

Mann» geheissen. Er hat zwei unterschiedliche Augen, das rechte denkt etwas anderes als das linke. Seine sachte sich bewegenden Hände erwekken den Eindruck, die zehn Finger könnten sich jederzeit ablösen und auf den Gesprächspartner zumarschieren.

Murakami schildert undurchschaubare Machtkonzentrationen als etwas Dämonisches, dessen Wirkung sich ebenfalls auf die weitere Umgebung erstreckt. Alle tragen die Zeichen des «Schafs», es sind Spuren des Zeitgeistes. Das schwer Definierbare versucht der Schriftsteller mit seiner grotesken Phantasie literarisch zu gestalten. Er selbst spiegelt sich in seiner Zeit, und seine Zeit spiegelt sich in ihm. *«Ich hatte den Eindruck, dass das Bild im Spiegel mein wahres Ich sei, betrachtet von einem flachen Abbild meiner selbst.»* Vordergründiges und Hintergründiges sind austauschbar; die Welt bleibt ein Chaos, nur die äussere Form ändert sich: *«Die Giraffe hat mit dem Bär den Hut getauscht und der Bär mit dem Zebra das Halstuch.»*

«Wilde Schafsjagd», in der englischen Übersetzung gleichfalls *«A wild sheep chase»*, liest sich stellenweise als ernsthafte Gesellschaftskritik, öfters als aberwitziger Bericht über das Leben in der Grossstadt. Sie heisst hier Tokio. Varianten dieser surrealen Geschichte könnte man sich für New York, für Chicago, für die Weltstadt schlechthin ausdenken. Das junge japanische und das internationale Publikum schätzt die Fabulierkunst und das Geschick, mit dem Murakami seine literarischen Kenntnisse einzustreuen versteht. Er ist mit abendländischer und amerikanischer Literatur vertraut. Während seines Studiums beschäftigte er sich mit griechischen Dramen; später übersetzte er moderne amerikanische Erzählungen von F. Scott Fitzgerald, John Irving u. a. Über Nietzsche weiss er Bescheid; Proust hat er gelesen. So virtuos wie er einen absurden Vergleich anstellt, zitiert er rasch einen Gedanken, der im Westen entwickelt wurde, oder, indem er bloss ihre Namen anführt, verbindet er beispielsweise die beiden Zeitkritiker Ôe Kenzaburô und Allen Ginsberg miteinander.

In Murakamis Stil ist etwas von dem zu erkennen, was der massgebliche Literaturhistoriker Katô Shuichi die japanische Mischkultur nennt: eine Synthese aus eigenem und fremdem Kulturgut.

Elise Guignard

[1] Murakami Haruki, Wilde Schafsjagd. Roman. Aus dem Japanischen übertragen von Annelie Ortmanns-Suzuki und Jürgen Stalph. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1991.

Verpasste Chance

An sich ist es höchst erfreulich, dass nun die wichtigsten amtlichen Dokumente zur schweizerischen Sicherheitspolitik der letzten Jahre in einem schön gebundenen Sammelband vorliegen [1]. Tatsächlich zeugen die neu abgedruckten Botschaften und Berichte des Bundesrates bzw. des Militärdepartementes von einer kontinuierlichen, grundsätzlichen Auseinandersetzung,

von einer erstaunlich hohen Flexibilität und einem häufig erfolgreichen Bemühen um konzeptionelles Denken, von dem in den Erlassen und bei deren Anwendung oft wenig zu spüren ist. Lesenswert ist beispielsweise neben den — auch international beachteten — Berichten «Konzeption 73» (Buch S. 357, Bundesblatt 1973 II 124) und «Bericht 90» (Buch S. 731, Bundesblatt 1991 III 847) das zu wenig beachtete «Zwischenglied», der Bericht über die Friedens- und Sicherheitspolitik vom 24. August 1988 (Buch S. 699, Bundesblatt 1989 I 668).

Der sicherheitspolitisch interessierte «Milizler» kann sich nun erleichtert von seiner eigenen, wohl weniger vollständigen Sammlung von Separata trennen. Leider hat dieser «Dienst am Leser» allzu enge Grenzen. Der wissenschaftlich Tätige wird zitierbare Quellenangaben (Bundesblatt und Militäramtsblatt) vermissen, allenfalls auch Querverweise auf entsprechende französischsprachige Texte. Für den ausländischen Leser, den man sich vom Gehalt her eigentlich wünschen würde, fehlt ein Glossar zur Erläuterung der zahlreichen Helvetismen.

Ob bei einer Auswahl mit dem allgemeinen Stichwort «Sicherheitspolitik» nicht auch andere Texte des Themenbereiches Gesamtverteidigung hätten berücksichtigt werden können — allenfalls unter Verzicht auf lediglich historisch Interessierendes — bleibe dahingestellt. Unerfindlich ist, wieso aus der geltenden Verfassung (immerhin die Grundlage aller Sicherheitspolitik) nur die ersten 8 Artikel abgedruckt sind und nicht wenigstens eine Auswahl der sicherheitspolitisch relevanten Bestimmungen. Platzgründe können es nicht gewesen sein bei einem Gesamtumfang von fast 800 Seiten... Der Klappentext weist auf die durchaus vertretbare Absicht hin, *«allein die relevanten Texte sprechen zu lassen»*. Im Vorwort findet man dann den merkwürdigen Hinweis, eine Geschichte der Konzeptionen unserer Landesverteidigung zwischen 1960 und 1990 (d.h. der Grundlagen unserer Sicherheitspolitik) könne erst nach Ablauf der *«Sperrfristen der Archive»* erfolgen — wie wenn das Wesentliche an dieser Politik klassifiziert wäre. Sicherheitspolitik unter Ausschluss der Öffentlichkeit? Die Textsammlung leistet — trotz der erwähnten Mängel — einen positiven Beitrag in die entgegengesetzte Richtung.

Robert Nef

[1] Texte zur Schweizer Sicherheitspolitik 1960 — 1990, hrsg. von Jürg Stüssi-Lauterburg und Pierre Baur, Brugg 1991, Verlag Effingerhof.

Im Spannungsfeld von Werk und Texttheorie

Die Frage, wie und in welchen Formen Literatur zu uns spricht, vermag nach wie vor zu begeistern. Literatur ist ein faszinierendes Spiel mit Wörtern und Bedeutungen. Dem Leser stehen dabei zwei ganz unterschiedliche Möglichkeiten offen: Entweder, er überlässt sich einfühlend dem Text, oder er versucht, rational den Aufbau des Textes zu erschliessen. Rationale Literaturbe-

trachtung mag zwar oft zu Kopflastigkeit verleiten, sie belebt aber andererseits das für die demokratische Gesellschaft unabdingbare Gespräch um die zentralen Werte, gerade auch dann, wenn sie sich Texten zuwendet, in denen Autoren und Autorinnen neue Inhalte und Anliegen in ungewohnter Form in ihren Texten aufgreifen.

Mario Andreottis Publikation *«Die Struktur der modernen Literatur»,* jetzt in der 2., überarbeiteten Auflage, ist in diesem Zusammenhang zu sehen[1]. Andreottis Art, Literatur zu betrachten, ist rational; sie fusst auf Ansätzen der semiotischen Theoriebildung, deren Ursprünge in den sechziger Jahren liegen und deren prominenteste Vertreter heute noch Umberto Eco und Roland Barthes sind. Daneben bezieht sich Andreotti aber auch auf die literarischen, ästhetischen und kritischen Schriften von Brecht, Kafka und Döblin. Am meisten Kontur gewinnen Andreottis Ausführungen, wenn er Texte von Goethe, Döblin und Kafka mit den zentralen theoretischen Kernbegriffen wie *fester Charakter, Verfremdung, symbolische Zeichenbeziehung, Figurenparadigma oder Gestus* konfrontiert, vorab im 1. Kapitel zum Thema «‹Moderne Literatur›. — Eine Bestimmung nach neuen strukturellen Kategorien». In den darauffolgenden Kapiteln 2 bis 7 vertieft Andreotti — am Beispiel zahlreicher literarischer Texte — diesen strukturalen Ansatz in gattungs- und erzähltheoretischer Hinsicht, indem er sich auf die für ihn wichtige Gegenüberstellung von *bürgerlich-traditionell* und *modern* stützt. In Kapitel 9 schlägt Andreotti einen Bogen zu der modernen Lyrik (Schwitters, Jandl, Gomringer). Hier erscheint der Ansatz von Andreotti streckenweise weniger überzeugend zum Tragen zu kommen, obwohl gerade diese Art von Texten sich immer wieder als Struktur zu erkennen gibt, als Spiel mit einfachen Worten, mit Lauten und mit graphischen Anordnungen. Andreotti nimmt diesen, von den Repräsentanten der «konkreten Poesie» selbst erarbeiteten theoretischen Hintergrund im Ansatz auf, verweist in diesem Zusammenhang auf den Semiotiker Max Bense, aber Andreottis Ausführungen empfinde ich an dieser Stelle noch zu wenig konturiert: Im 1. Kapitel führt er ein, was unter einer *gestischen Schreibweise* im literarischen Kontext eines Döblin, Brecht, Kafka zu verstehen ist, nämlich eine Schreibweise, die das literarische Zeichen derart verdichtet, dass der Blick auf seine gesellschaftliche Dimension gelenkt wird. Im 11. Kapitel legt dann Andreotti zunächst die Grundtendenz der konkreten Poesie offen: die Reduktion des Sprachzeichens auf seine materiale Funktion *(«Alles Konkrete hingegen ist nur es selbst.»)* (Bense). In der Gegenüberstellung von Sprachreduktion (konkrete Poesie) und Sprachverdichtung gewinnen Andreottis Ausführungen noch zu wenig begriffliche Schärfe; beide Verfahren setzt er in Beziehung mit den für ihn so zentralen Begriffen «gestische Schreibweise» und «modern». Was im ersten Kapitel Kontur gewonnen hat, geht hier zu einem guten Teil wieder verloren.

Die Lektüre dieses Buches ist aber für alle, die sich für den Aufbau von Texten interessieren, ein Gewinn; Andreottis Ausführungen sind immer geprägt von einem im heutigen Wissenschaftsbetrieb leider rar gewordenen Impetus, der auch in der 2., überarbeiteten Auflage ungebrochen vorhanden ist, obwohl sie gegenüber der ersten an Klarheit und Lesbarkeit gewonnen hat.

Die einzelnen Fachbegriffe aus der Literaturkritik und der Semiotik, die Andreotti für seine Texterklärungen beizieht, sind im übersichtlichen Anhang griffiger erklärt als in der 1. Auflage, wie auch die Ausführungen überhaupt lesbarer geworden sind, nicht zuletzt deshalb, weil Fachbegriffe jetzt sparsamer und gezielter eingesetzt werden.

Schliesslich sollen auch die zahlreichen Kontrollfragen und Arbeitsvorschläge nach jedem Kapitel nicht unerwähnt bleiben, die den Leser zum eigenen Knobeln und Nachdenken anregen und ihm zu neuen Einsichten über vielleicht schon bekannte Texte verhelfen.

In ähnlicher wissenschaftlicher Tradition wie Andreotti steht *Otto Keller;* er kann mit gutem Recht als einer der Begründer einer «literar-semiotischen» Betrachtungsweise bezeichnet werden. Er hat schon seit den frühen siebziger Jahren in verschiedenen Publikationen und in seiner Funktion als Dozent an der Universität Zürich eine Verbindung zwischen der sich ebenfalls damals entwickelnden strukturalen Literaturtheorie (Eco, Barthes, Todorov, Greimas) und den gesellschaftskritischen und ästhetischen Schriften sowie bahnbrechenden literarischen Texten der damals neu entdeckten Autoren Döblin, Kafka und Brecht geleistet, so etwa in seinem 1980 erschienenen Buch *«Döblins Montageroman als Epos der Moderne»* (Fink-Verlag, München 1980).

Der theoretische Ansatz, den Keller vertritt, ist nicht unproblematisch, besteht doch dabei die Gefahr, dass die Begriffe, die ein bestimmter Autor für sein Werk, seine Absichten und seine Epoche geprägt hat, in eine allgemeinen Wahrheitsanspruch erhebende Literaturtheorie integriert werden und anschliessend auf andere Autoren, Werke, Gattungen und Epochen übertragen werden. In der Folge werden möglicherweise zufällige Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Werke und Epochen über Gebühr zu stark hervorgehoben. Das kann zu Verzerrungen und Unrichtigkeiten führen. Dass aber andererseits solche gedankliche und begriffliche Verbindungen zwischen verschiedenen Autoren und der Literaturtheorie reizvoll und fruchtbar sein können, sollte bei allen Bedenken nicht vergessen werden. Zentrale Eigenschaften von Werken werden dadurch in ein neues Licht gerückt, und dem Gespräch über die Literatur und über ihre Bedeutung für die Gesellschaft werden neue Impulse vermittelt.

Eine solche Gegenüberstellung von semiotischer Literaturtheorie und ästhetischen und gesellschaftskritischen Schriften Döblins und Brechts leistet Keller in *«Döblins ‹Berlin Alexanderplatz›. Die Grossstadt im Spiegel ihrer Diskurse»*[2]. Das Buch ist in der Reihe «Tausch» erschienen. Ziel dieser Reihe ist es gemäss Mitherausgeber Alexander Schwarz, Professor an der Universität Lausanne, den Blick der Lesenden *«von der Bedeutung auf die Produktion von Bedeutung»* zu lenken; diese Verlagerung des Blicks aktiviere *«in neuer Art den ganzen Menschen, wie ja bereits das kindliche Spiel weitgehend ein Umgang mit der komplexen Wirklichkeit im vereinfachten Modell ist».*

Der mittlere, gewichtigste Teil von Kellers Buch ist der Analyse des Alexanderplatzromans gewidmet. Dabei erhellt sich Kellers Verfahren schon aus der Gliederung dieses Hauptteils. Jedes Kapitel ist einem «Buch» des Alexanderplatzromans gewidmet. Und in

jedem seiner Kapitel hebt Keller jeweils ein tragendes Strukturelement hervor. Zunächst wendet er sich der gestischen Schreibweise zu und rückt zum einen die für diesen Roman zentralen gesellschaftlichen Grundhaltungen von Helfen und Erobern ins Zentrum, die er in der Tradition der Brechtästhetik als Gestus bezeichnet. Zum andern diskutiert er hier das für die semiotische Literaturbetrachtung zentrale Problem des Destinateurs, die Frage nämlich, welche «erzähllogischen» Instanzen — es sind dies mehrere, nicht nur die Instanz des Erzählers — den Verständnis- und Werteprozess der Lesenden steuern.

Von Bedeutung ist schliesslich in den weiteren Kapiteln dieses Hauptteils, wie Keller Schritt für Schritt nachweist, dass hinter den Grossstadtbeschreibungen, den Bibelzitaten und den zahlreichen metaphorischen Einschüben wie zum Beispiel «Herz» oder «rutschende Dächer» ein gesellschaftskritisches Anliegen zum Ausdruck kommt, das sich vor allem auch im Gestuswechsel zeigt, also in der Verhaltensänderung Biberkopfs, des Helden des Romans.

Die beiden anderen Teile von *«Döblins ‹Berlin Alexanderplatz›. Die Grossstadt im Spiegel ihrer Diskurse»* sind der Entstehung und der Rezeption des Alexanderplatzromans gewidmet. Der Autor beschränkt sich auf die von der Forschung abgesicherten Ergebnisse, setzt aber markante Akzente, etwa indem er Werner Stauffachers Hypothesen zur Entstehung des Romans und ihre Beziehung zum Montageprinzip hervorhebt oder wenn er Pankraz Blesis Zürcher Dissertation, in der schon 1978 wissenschaftliche Ansätze von R. Barthes und H. Plessner aufgenommen worden sind, als bisher weitgehend unbeachteten Beitrag der wissenschaftlichen Rezeption würdigt.

Heinz Hafner-Bolliger

[1] Mario Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur, 2. Auflage, Haupt-Verlag, Bern 1990, UTB-Band 1127. — [2] Otto Keller: «Döblins ‹Berlin Alexanderplatz›. Die Grossstadt im Spiegel ihrer Diskurse», Lang Verlag, Bern 1990.

Hinweise

Fundstücke der Schweizer Erzählkunst

In der Reihe der *«Birkhäuser Klassiker»* legt deren Herausgeber, *Rémy Charbon,* den zweiten Band der *«Fundstücke der Schweizer Erzählkunst»* vor, Texte aus den Jahren 1840 bis 1870, also der Zeit, in der Gotthelf, Jakob Frey und auch Gottfried Keller ihre ersten Leser hatten. Machte der erste Band der «Fundstücke», die Zeit von 1800 bis 1840 umspannend, mit einer Anzahl heute fast unbekannter Autoren bekannt, so gelingt es Charbon, im zweiten Band, den wir mit den geläufigen Zuordnungen der Literaturgeschichte als «der Epoche Gotthelfs und Kellers» gewidmet verstehen möchten, durch Beispiele zu belegen, dass eine solche Fokussierung das Bild der Epoche verfälscht. Die Zeitgenossen erleb-

ten die damalige literarische Gegenwart anders, und was die Popularität der gleichzeitig mit Gotthelf und Keller publizierenden Autoren betrifft, so gab es einige, die es mit den beiden Grossen aufnehmen konnten und sie an unmittelbarer Wirkung, wie Charbon betont, vielleicht sogar übertrafen. So hat in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, der politisch bewegten Zeit entsprechend, die politisch-agitatorische Literatur in der Schweiz eine Hochblüte erlebt. Flugblätter und Kalendergeschichten zeugen davon, auch die «Radikale Jesuitenpredigt» von *Johann Jakob Reithard,* die den zweiten Band der «Fundstücke» eröffnet und die der Kapuzinerpredigt in *«Wallensteins Lager»* nachgebildet ist, ist ein Beispiel dafür. Reithards Text ist ein Meisterstück polemischer Dichtung, boshaft ironisch, die Radikalen höhnisch rühmend und ihnen vorhaltend, dass — wenn sie die Jesuiten des «Ultramontanismus» beschuldigen — sie selbst ausländischen Drahtziehern folgen. Die Anthologie bringt indessen nicht nur Texte politisch engagierter Literatur, sondern stellt Autoren der deutschen Schweiz vor, die in Vergessenheit geraten sind, aber die «Epoche Gotthelfs und Kellers» mitgeprägt und ihr damals Profil gegeben haben. Alfred Hartmann, Arthur Bitter (Pseudonym für Samuel Haberstich), Jakob Hofstätter, Johann Jakob Romang und andere wären in diesem Zusammenhang zu nennen. Rémy Charbon stellt Gotthelfs *«Niggi Ju»* und Kellers *«Verschiedene Freiheitskämpfer»* neben die Werke der Genannten und zeichnet in einem umsichtigen Nachwort das Bild der Epoche. Ausführliche Erläuterungen im Anhang machen den Band nicht nur für literaturgeschichtlich interessierte Leser zu einer Fundgrube, in der sie auf wertvolle «Fundstücke» stossen *(Birkhäuser Verlag, Basel 1991).*

Wolf Biermanns Buch der Lieder

Im Format der Reclam-Bändchen, aber 400 Seiten stark und als Hardcover, liegen jetzt *«Alle Lieder»* von *Wolf Biermann* vor. Der Sänger hat in allerjüngster Zeit durch seine journalistischen Stellungnahmen in der Wochenzeitung *«Die Zeit»* offenbar gemacht, wie sehr seine politischen Urteile von Stimmungen abhängen. Seine Zeitgenossenschaft ist impulsiv, seine Ausdruckskraft beflügelt von Impression, Leidenschaft und Aktualität, sein Engagement folgt seiner Intuition. Die Lieder, die er seit 1959 bis heute geschrieben und gesungen hat, dokumentieren seine Entwicklung. Von 1959 bis zum Verbot seiner Auftritte in der DDR 1965 kann man von Lied zu Lied verfolgen, wie er kritischer wird, auch frecher; am Anfang noch fügt er sich dem propagandistischen Auftrag, singt gegen die Soldaten der «Imperialisten» und rät einem Jungen, der Volksarmee beizutreten. Er feiert die «guten Sozialisten», den «Funktionär» nicht etwa ausgenommen. Im Vorwort gesteht er gar, er habe auch ein paar Agitprop-Songs nach Eislerschem Vorbild verbrochen. Die lasse er aber lieber im Schrank. Nachdem er mit sechzehn Jahren von Hamburg «nach drüben» ging und da zum Brecht-Theater stiess, hatte er auf Anhieb sein grosses Vorbild gefunden. Er nennt aber auch Pierre-Jean de Béranger, Zeitgenosse der Französischen Revolution. Seine eigene Geschichte ist bekannt: 1965 Verbot, 1976 Ausbürgerung aus der DDR, dazwischen Weiterarbeit im geheimen. Die Manuskripte aus jener

Zeit hat ein Freund für ihn versteckt; nach der Wiedervereinigung der Deutschen erst hat er sie wiedergefunden. Er sei noch lange nicht fertig, *«weder mit mir noch mit der Welt»,* sagt er, und: *«Nur wer sich ändert bleibt sich treu.»* Das ist die Refrainzeile eines neuen Liedes. Die Sammlung ist ein Zeitdokument, vielleicht nicht «hohe Lyrik» (obgleich das eine oder andere Stück reine Poesie ist), aber frischer, frecher Bänkelsang, der das Zeitgeschehen glossiert, ein Buch der Lieder, das drei Jahrzehnte erlebter Gegenwart umschliesst *(Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln 1991).*

SALTO — eine originelle Reihe von Wagenbach

Eigentlich müsste man bei SALTO den zweiten Buchstaben auf den Kopf stellen, um das Signet der hübschen, in feuerrotes Leinen gebundenen Bändchen genau wiederzugeben. Der *Verlag Klaus Wagenbach, Berlin,* hat damit nicht nur entzückende kleine Geschenkbände, willkommene Mitbringsel zum Beispiel, geschaffen, sondern durch Auswahl der Texte und ihre Präsentation vorbildliche literarische Vermittlerdienste geleistet. Vier Beispiele aus neuster Zeit: *Elke Wehr* übersetzte *«Der Marquis schreibt einen unerhörten Brief»* von *Javier Tomeo* aus dem Spanischen, einen Kurzroman, den Wagenbach — mit Zeichnungen des Autors — in der Reihe SALTO vorstellt. Von *Boris Vian,* dem genialen Tausendsassa der «Pariser Kulturrevolution», bringt die Reihe die Auswahl *«Die Ameisen und andere Erzählungen»* in Übersetzungen von *Irmgard Hartig, Frank Härtling* und *Klaus Völker.* Klaus Wagenbach selbst gibt *«Italienische Liebesgeschichten»* heraus, Texte von *Umberto Eco, Natalia Ginzburg, Primo Levi, Giorgio Manganelli* bis zu *Italo Calvino, Alberto Moravia* und anderen. Und ein letztes Beispiel: Unter dem Titel *«Deutsche Orte»,* ebenfalls von Klaus Wagenbach herausgegeben, schreiben über dreissig Autoren über «Gedächtnisorte» Deutschlands, also zum Beispiel *Stephan Hermlin* über den Hörselberg, *Volker Braun* über den Teutoburger Wald, *Ludwig Fels* über Stammheim oder *Heiner Müller* über den Führerbunker. Nicht nur Prosa, auch Gedichte wie das auf Wiepersdorf von *Sarah Kirsch* sind in die Anthologie über deutsche Orte aufgenommen.

Marthe Kauer: «Die Katakombe»

Dies ist ein Erinnerungsbuch an Zürichs Literatenkeller am Heimplatz, im Keller der Genossenschaftsbuchhandlung von 1940 bis 1973, zugleich die Bilanz, die *Marthe Kauer,* die Geschäftsführerin der Buchhandlung in dieser Zeit, über eine originelle Aktivität zur Förderung des Schrifttums zieht. Mit Albin Zollinger begann es, es folgten Albert Ehrismann und Hans Schumacher, es traten junge Talente auf und schliesslich auch die Emigranten Brecht, Mehring, die Aussenseiter wie Turel und Hohl. Literarisches Leben, das man in unserem Lande vermisst und oft für tot erklärt, — hier fand es statt, hier kam es zu Diskussionen, zu Begegnungen, zu fruchtbaren Kontakten. Alfred A. Häsler hat zu Marthe Kauers Erinnerungsbuch ein Vorwort, ein Wort des Dankes geschrieben *(Pendo Verlag, Zürich 1991).*