

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 73 (1993)
Heft: 4

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: 24.04.2026

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

Das Buch

Autor und Publikum (I)

Alfred Behrmann

Begegnung mit der Unsterblichkeit

Leser: *Herr König, ich habe eine grosse und begründete Klage über den Mann da zu führen. Er ist nämlich eine Person, die Bücher in den Druck gibt, und ich bin derjenige, der sie nachher lesen muss. Nun find' ich es sehr natürlich, dass ich zu ihm sagen kann: seht, mein Herr, so und so müsst Ihr die Bücher einrichten, dann gefallen sie mir beim Lesen. Und das will er nicht.*

Scaramuz: *Aber Kerl, warum nicht?*

Schriftsteller: *Ihre Majestät geruhen nur zu bemerken, dass der Mensch keinen Geschmack hat, und dass er schlechte Bücher von mir verlangt. Darin kann ich ihm doch unmöglich willfahren.*

Scaramuz: *Aber warum nicht, da es ihn doch am Ende trifft, dass er dein Geschreibe lesen muss? Du sollst also den Geschmack haben, den er von dir verlangt. Ich sehe wohl, du bist ein eigensinniger Bursche, gehe hin und bessere dich.*

(Tieck, *Die verkehrte Welt*)

Ich will, sagt der Autor, ein gutes Buch schreiben. Zu welchem Zweck? fragt Bouvard (oder Pécuchet). Es wird schwer sein, sagt der Autor, dir das zu erklären. Was ist das, ein gutes Buch? fragt Pécuchet (oder Bouvard). Ein gutes Buch, erwidert der Autor, ist ein Buch, das den Beifall der Kenner findet. Du schreibst also, sagen Bouvard und Pécuchet, für andre, um dir von ihnen sagen zu lassen, dass das, was du geschrieben hast, gut ist. Nein, sagt der Autor, dass andere das sagen, bestätigt vielleicht, dass mein Buch ein gutes Buch ist, enthält aber nicht den Grund, weshalb es entsteht. Und worin, will die unersättliche Neugier der beiden wissen, liegt der Grund, dass es entsteht?

Ihr Guten, erklärt der Autor, das ist keine einfache Sache. Ihr dürft nicht denken, sie sei mit zwei Worten erklärt. Unterbrecht mich also nicht oder nur, wenn ihr glaubt, ihr könntet nicht anders. Ich schreibe ein Buch, weil mich der Geist dazu bewegt. Ihr werdet nun wissen wollen, was das sei, der

Geist. Das ist wiederum ein heikles Kapitel. Im *Deutschen Wörterbuch* der *Brüder Grimm* steht darüber ein Artikel, so lang, dass man ihn als eigenes Buch veröffentlicht hat, und was ein deutscher Philosoph über den Geist zu sagen weiss, liest man auf 616 Seiten. Es wäre sehr anstrengend und zeitraubend und ist zuletzt gar nicht möglich, das Ergebnis seiner Untersuchung in einen kurzen Satz zusammenzuziehn. Und wenn es möglich wäre, so fragt sich, ob man viel davon hätte. Denn von andrem zu schweigen, so haben andere Philosophen... Doch lassen wir das. Für unsern Zweck genügt es zu sagen: ich empfinde ein Bedürfnis, etwas hervorzubringen. Der Trieb dazu liegt in meinem Inneren, und ich weiss aus Erfahrung, dass mir nichts so viel Befriedigung gibt wie die Arbeit, eine Sache aus mir herauszustellen, in der mein Vermögen am besten, am vollständigsten aufgeht. Versteht ihr?

Du sprichst vom Trieb, sagt Bouvard. Ich habe gehört, d. h. Pécuchet hat mir erzählt, dass alles im Leben Trieb und Bedürfnis ist, Bedürfnis, den Trieb zu befriedigen. Ja, fügt Pécuchet hinzu; es gibt auch Ersatzbefriedigung, das ist dann die Kunst: für die, bei denen es anderswo hapert. Nun ja, räumt der Autor ein, das hört und liest man. Nur ist die Sache mit den Trieben so weitläufig, vertrackt und umstritten wie der Geist bei den Philosophen.

Aber das Buch, das du schreibst, sagt Pécuchet, das ist doch für Leser. Wenn dein Trieb auf ein Buch geht, so brauchst du Leser, um ihn zu befriedigen. Ohne Leser kein Buch. Was diese Narren mitunter für Einsichten haben, denkt der Autor. Doch er sagt: Zuerst und zuletzt kommt das Werk. Der Leser wird sich finden. Es tut nicht gut, beim Schreiben allzuviel an ihn zu denken. Denk ich an jemand, so ist es die Muse. Die Muse? fragen Bouvard und Pécuchet im Unisono ungläubigen Erstaunens. Die gibt es sowenig, sagt Pécuchet, wie den Weihnachtsmann, die Karfunkelfee oder den Mann im Mond. Das lernt jedes Kind. Bouvard weiss Pécuchet zu belehren. Das mit der Muse will wohl nur sagen, dass er beim Schreiben an Höheres denkt als z. B. an uns, obwohl wir gewaltige Leser sind und darum verdienten, dass man ein bisschen an uns denkt.

Die Sache ist die, sagt der Autor: Wenn ich an euch dächte beim Schreiben, d. h. wenn ich schreiben wollte, wie ich schreiben müsste, damit ihr alles versteht, dann schreibe ich nicht, was *ich* will, sondern was *ihr* wollt. Wir sind Leser, sagt Bouvard (oder Pécuchet). Wir wolln uns nicht überheben. Es gibt bessere Leser als uns, es gibt auch schlechtere, wohl mehr schlechtere als bessere. Wir lesen viel, und wir geben uns Mühe, das, was wir lesen, zu verstehn. Und warum lest ihr? möchte der Autor wissen. Es gibt, sagt einer der beiden, soviel Wissenswertes, und immer Neues, davon wolln wir lernen – für unser Leben. Wir haben erst kürzlich, sagt der andre, ein Buch darüber gelesen, wie man schneller liest und das Gelesene besser behält.

Ihr wollt also, sagt der Autor, euer Wissen erweitern. Weshalb – fragen die beiden – sollten wir sonst lesen? Für blosser Zerstreuung ist die Zeit uns zu

kostbar. Wir wollen Fortschritte machen, mitreden können. Seht ihr, sagt der Autor, das ist der Grund, warum ich wenig an euch denke, wenn ich schreibe. Ihr wollt euer Wissen erweitern, ich aber will niemandes Wissen erweitern. Was willst du dann? fragen Bouvard und Pécuchet. Ich schreibe Gedichte, erwidert der Autor, wobei nicht leicht zu sagen wäre, ob mehr Verlegenheit oder mehr Trotz aus seiner Antwort herausklingt.

Pécuchet, sagt Bouvard, hat gelesen – wir teilen uns die Lektüre und tauschen die Ergebnisse immer aus, um schneller voranzukommen – Pécuchet hat gelesen, dass Gedichte das Übergewicht der Vernunft wieder ausgleichen sollen, das uns so einseitig macht. Wir haben aber nicht zuviel, sondern noch immer zuwenig Vernunft, so dass wir Gedichte nicht brauchen. Auch habe ich selbst gelesen, dass Gedichte nicht mehr zeitgemäss sind, erstens, weil schon alles gesagt ist, was man darin sagen kann, zweitens, weil es nicht anständig ist, sie zu schreiben bei soviel Übeln in der Welt, und drittens, weil sie der Leser immer dekonstruiert, so dass gar nichts nach der Lektüre mehr bleibt.

Der Autor weiss an diesem Punkt nicht recht, wie er sich stellen soll. Doch das tut nichts, weil die beiden schon das Weite suchen. Die Unterhaltung mit einem Autor, der Gedichte schreibt, begreifen sie schnell als vertane Zeit. Wie sich herausstellt, sind sie unterwegs, der eine zu einem Philosophen, der ihm die Sache mit der Poesie vom Standpunkt einer kritischen Rationalität erklärt, der andre zu einem Psychologen, der das gleiche im Hinblick auf Triebstruktur und Sublimierung tut, worauf sich beide in die Teilnehmerliste für einen Kongress über postmodernes Denken einschreiben. Allerdings hat Pécuchet seinen Freund Bouvard schon wissen lassen, sie brauchten sich dort nicht lange aufzuhalten, denn die wichtigsten Redner könnten sie drei Wochen später noch einmal hören: auf einer internationalen Tagung über das Denken nach dem Ausklang der Postmoderne. Das Wichtigste bei diesem zweiten Symposium sei übrigens, so werde gemunkelt, die Vorschau auf das dritte mit der Festlegung der Themen und der Redner, die zum grössten Teil aus Mitgliedern des Vorbereitungskomitees beständen.

Der Autor, wieder allein, denkt noch eine Weile über die beiden nach. Was immer man von ihnen hält, sagt er sich, sie sind unsterblich, so unsterblich wie Sancho Pansa oder Truffaldino. Das Unverwüstliche ihrer Existenz ergibt sich aus der monumentalen Einfalt ihrer Gemüter. In ihrer Hektik bleiben sie träge, ihre Trägheit wird niemals zur Ruhe. Sie sind das wahre Publikum. Wie verhält man sich angesichts dieser Wahrheit? Wie verhält man sich angesichts des Rechts, das doch auch, vielleicht, in dieser Wahrheit steckt? Der Autor beginnt, über das Publikum nachzudenken. Über dieses bouvard- und pécuchetische Publikum, bei dem zu vermuten steht, dass es

neben ihm kein anderes gibt, jedenfalls keins, das ihm über wäre an Macht, ihm gleichkäme oder dagegen nur nennenswert ins Gewicht fiele. Er kommt nicht umhin, ein paar Feststellungen von herber Unbestreitbarkeit zu treffen. Erstens, Autorschaft ist mit einer Reihe von Widersprüchen verbunden. Zweitens, bei Erklärung dieser Widersprüche ist Eitelkeit als Grund unabweisbar. Drittens, wo nicht Eitelkeit zugrunde liegt, ist es Mangel an Klarheit oder Konsequenz.

Wer «schöne Literatur» publiziert, hat eine hohe Meinung von sich. Er glaubt, dem Anspruch, der sich damit verbindet, besser als andere gerecht zu werden, die ebenfalls schöne Literatur publizieren – oder doch nicht weniger. Zur Selbstgefälligkeit tritt eine anmassende Naivität. Er glaubt, seine Privatsachen, sagen wir seine Gedichte, könnten ausser ihn noch andere interessieren – so viele, dass eine Veröffentlichung gerechtfertigt, ja geboten sei, weil diese anderen, ohne es noch zu wissen, danach verlangten. Pervers wird sein Drang, sich gedruckt zu sehn, wenn der Verseschreiber private Demütigung auf sich nimmt, um öffentlich eitel zu sein. Er muss bei Verlegern hausieren, die er zur Publikation seiner Gedichte drängt, obwohl es keine Leserschaft gibt, die gewünscht hätte, diese Gedichte zur Kenntnis zu nehmen. Die Annahme, es gebe irgendwo Leser, denen sie willkommen seien, ist ja vorerst durch nichts gerechtfertigt – ein Akt der Unbescheidenheit. Das Fragwürdige daran mag sich post festum ein wenig mildern, wenn die Kritik dem Autor bescheinigt, sein Buch sei gut. Doch der Kritik zu glauben, ist wiederum etwas, wozu der Autor nicht frei sein darf von Selbstgefälligkeit. Oft stellt er ja fest, dass Kritiker bei anderen Fehler übersehn, die er, der Autor, bemerkt. Damit ist die Autorität der Kritik untergraben: ihr Lob bedeutet nichts.

Bleibt als Kriterium der Absatz des Buches. Wie ist es aber um einen Autor bestellt, der sein Selbstwertgefühl von der Zustimmung der mehr oder weniger zahlreichen Bouvards und Pécuchets abhängen lässt? Rigorose moralische Grundsätze müssten ihn zwingen, strenger mit sich zu verfahren, als es andere mit ihm tun. Hier allerdings konfliktieren, wie es scheint, zwei Prinzipien. Um gewissenhaft zu sein, muss der Autor sich grössere Urteilskompetenz zutrauen, als er sie Lesern und Kritikern einräumt, gleichsam, um sich vor deren möglichem und dann wahrscheinlich unbegründetem Lob als einer Verführung zur Eitelkeit zu schützen. Indem er sich aber für urteilsfähiger hält als andere, macht er sich wiederum der Selbstüberhebung schuldig. Er hat keine Wahl: Um untadelig zu bleiben, muss er den anderen eine *partielle* Urteilsfähigkeit zuschreiben. Wo sie loben, haben sie unrecht; wo sie tadeln, haben sie recht.

Sicher, denkt der Autor, würde mir, wenn ich diese Feststellung öffentlich träge, ein Mangel an Logik, ja ein bewusstes Verzerren vorgeworfen, eine

Art Zweckpessimismus: Ausdruck von Ressentiment. Denn warum sollte dem Publikum ein wahres Urteil bestritten, beim Tadeln aber, und nur hier, wieder zugesprochen werden? Dabei ist die Sache recht einfach. Wo es tadelt, bringt das Publikum dem Autor gegenüber den Zeitgeist zur Geltung. (Es wird nicht Verstöße gegen poetische Formen tadeln, Formen sind ihm gleichgültig, oft auch gar nicht bekannt.) Dass der Autor dem Zeitgeist nicht Rechnung trägt, ist ein Fehler. Mithin besteht der Tadel zu Recht. Wobei hinzuzusetzen wäre, dass man dem Zeitgeist nicht *huldigen* muss, um ihm Rechnung zu tragen. Er wandelt sich ja, was beweist, dass auf ihn einzuwirken ist. Kann der Autor einen Wandel nicht bewirken, nicht erreichen, dass der Zeitgeist dem Widerstreben gegen ihn nicht widerstrebt, hat er als Autor versagt. Es bleibt dabei: Wo die anderen loben, haben sie unrecht; wo sie tadeln, haben sie recht. Die Konsequenz ist klar: der Autor muss aufhören zu publizieren, sein Publizieren wäre sinnlos.

Damit kehrt er aus der Autorschaft in die Leser- und Urteilerschaft zurück oder vielmehr in die Leserschaft allein. Denn was befähigt ihn zum Kritiker? Seine Massstäbe wären die, die er als Selbstkritiker in seiner Arbeit angewandt hat. Sie sind nicht anerkannt. Wären sie es, so brächten sie die gleiche Wirkung hervor wie die an ihn gelegten. Sein Gewissen müsste ihm verbieten, sie zu benutzen: er würde die Verpflichtung des Kritisierten zum Verstummen heraufbeschwören helfen. Dies alles natürlich unter Voraussetzung strenger moralischer Massstäbe. *Vae scribentibus, vae criticis, vae omnibus hominibus litteris infectis!*

Bei so bewandten Sachen – und in jedem Fall – liegt die letzte Zuständigkeit beim Bücherkäufer, der kauft oder nicht kauft. Und da die Käufer schöner Literatur rapide im Abnehmen sind, wird die Literatur zu etwas Überflüssigem, für das, um eine Formulierung Brechts abzuwandeln, niemand mehr lebt. Der Selbstwiderspruch des Autors, den es noch immer zum Publizieren drängt, ist also vielfältig: moralisch, logisch, kulturphänomenal.

Der Autor fragt sich demnach: Soll ich etwas machen oder soll ich nichts machen? Denn es bloss anders zu machen – es sei denn im Sinne einer Wendung des Zeitgeists – enthebt ja nicht dem Dilemma. Andererseits sagt er sich: noch werden Bücher publiziert, gekauft, gelesen, besprochen. Allen dabei Tätigen vorzuwerfen, sie täten etwas Sinnloses, müsste, je nachdem, als Arroganz oder Defätismus gelten.

Der Autor muss sich selbst genauer prüfen. Haben Bouvard und Pécuchet nicht recht, ein bisschen recht, wenn sie vom Autor als Leser berücksichtigt werden wollen? Ist vielleicht ein Kompromiss zu denken, derart, dass der Autor zwar nicht für Bouvard und Pécuchet Gedichte schreibt, was offenbar sehr schwierig wäre, aber doch dem Leser entgegenkommt, der sich immer

noch, gelegentlich, ein paar Verse gefallen lässt? Der Autor, schon ganz zur Freundlichkeit, zur Willigkeit geneigt, erwägt dann aber, warum er, wenn schon nicht publiziert, so doch schreibt. Er schreibt, um ein gutes Werk hervorzubringen. Was das sei und *ob* er ein gutes Werk hervorgebracht habe, muss er andern überlassen festzustellen. Die Annahme ihrer Vorstellungen und Massstäbe ist etwas, worüber er nicht entscheiden kann, bevor sie mit seinem abgeschlossenen Werk gewissermassen kollidieren. Er kann sie nicht beim Schreiben zulassen, wo seine eigenen Vorstellungen und Massstäbe herrschen müssen. Dass zwischen seinen und denen der anderen eine Beziehung besteht, dafür sorgt die Zeitgenossenschaft von Autor, Leser und Kritiker. Widerspruch und Ablehnung stellen dabei ebenso eine Beziehung dar wie Einklang und Zustimmung.

Dass der Autor ständig sein Verhältnis zur Zeit, zu den *moeurs contemporaines*, bewusst ermisst und ausdrücklich zum Gegenstand seines Schreibens macht, empfindet er nicht als Verpflichtung. Er vermutet, dass es auch ohne diese Absicht erkennbar wird. Bewusst dagegen bleibt ihm immer die Methode. Ob sie mit herrschenden Forderungen übereinstimmt, berührt ihn wenig, schon deswegen, weil es eine Poetik allenfalls in negativem Sinne gibt, als Verzicht auf obligate oder überhaupt auf Regeln, was wiederum die Observanz von Regeln, wenn sie glücklich kaschiert wird, nicht ausschliesst. Die allgemeine Gleich-Gültigkeit nicht als Gesetz, sondern als Lizenz aufzufassen, ist freilich, wie die Auguren meinen, bedenklich. Darüber in eine Debatte einzutreten, hat der Autor weder Grund noch Gelegenheit. Er stellt sich Bouvard und Pécuchet als Zuhörer beim Erläutern seiner Metrik vor und weiss in diesem Augenblick, dass die beiden das Mass an Interesse und Begreifen darstellen, das ein solcher Gegenstand bei einem breiten Publikum findet. Das macht ihm klar, wieviel Empfänglichkeit für Verse, also für Gedichte, zu erwarten ist. Wenn sie Interesse wecken, dann nicht als solche, sondern als Träger bestimmter Ansichten, Motive, stofflicher Details. Dabei wünscht der Autor nicht einen Leser, der unbedingt und in erster Linie ein technischer Experte wäre. Er wäre zufrieden mit einem Leser, der den Formen gemäss reagiert, auch wenn er sie nicht als solche erkennt und bezeichnen und einschätzen kann. Doch ein Leser, mit dem der Autor zufrieden wäre, ist so unwahrscheinlich wie ein Leser, der mit dem Autor zufrieden wäre, jedenfalls einem – und damit schliesst der Autor seinen Gedankengang – wie dem, der nun dasitzt und über die Ehre nachdenkt, soeben mit zwei Unsterblichen gesprochen zu haben.

Eine Liebhaberin des Indirekten

Alle Herrlichkeit. Ein neuer Roman von Margrit Baur

1

Im neuen Roman von Margrit Baur liest eine der drei Hauptfiguren ein Buch von Fernando Pessoa; mehr als einmal wird sein Doktor Reis erwähnt – und damit eines der berühmten Heteronyme, die Pessoa verwendet: Decknamen für ein Versteck, das zugleich eine Erweiterung des Ichs ermöglicht. Die Namensnennung ist nicht nur ein Bildungsschnörkel, nicht nur ein Verständigungszeichen für Eingeweihte; eher ein diskreter poetologischer Hinweis, die drei Frauen in ihrem Roman – Lore (eine Keramikerin), Ruth (eine Malerin), Regine (die Miterzählerin des Buches) seien ebenfalls als Heteronyme zu verstehen, in denen sich ein weibliches Bewusstsein manifestiert. Und sich dabei versteckt und enthüllt zugleich, im Verstecken sichtbar wird, im Sichtbarwerden verborgen bleibt – einfacher ist es bei *Margrit Baur* nicht zu haben; sie ist eine Liebhaberin des Indirekten und eine Meisterin in diesem schwierigen Fach¹.

Der Anfang freilich lässt an Direktheit nichts zu wünschen übrig. «*Was ist mit Ruth?*» heisst der erste Satz, der die Erzählung eröffnet oder eher in Bewegung setzt. Auch dies ist bezeichnend für die Autorin, schon fast ein Markenzeichen; sie arbeitet gern mit einfachen Materialien, mit Wörtern, denen sie Deckung zusichern kann, mit Verknüpfungen, die sich überprüfen lassen. Das Grossspurige, der vorgetäuschte Tief Sinn, das ist nicht ihre Sache. Das Unternehmen, aus fast nichts etwas zu machen, ein Werk entstehen zu lassen, das setzt allerdings einen Mut voraus, der fast immer unterschätzt wird.

«*Was ist mit Ruth?*» – so eine Frage kann man stellen, überfallartig, im Vorbeigehen, stehend in einem Zürcher Strassenkaffee. Ruth, so wird sich zeigen, ist verschwunden, verschollen, um nicht zu sagen geflohen – aus einer unglücklich endenden Liebesbeziehung, vielleicht auch vor dem einsetzenden Erfolg. Nach einer einsamen Irland-Reise ist sie nicht in ihr Atelier zurückgekehrt, den Mietvertrag hat sie aufgelöst. Wenige Seiten vor dem Schluss (zwei Sätze genügen, das festzuhalten) ist sie plötzlich wieder da, hat ein neues Atelier – als wäre nichts geschehen.

Und dazwischen? Wie verhalten sich in diesen Monaten zwischen dem ersten und letzten Satz die anderen, jene, die ihr nahe stehen? Setzen sie eine Suchaktion in Bewegung? Alarmieren sie die Polizei? Oder lassen sie die Sache auf sich beruhen, gehen ihren eigenen Geschäften nach? Nichts von alledem, nichts von diesen (den normalen? den üblichen?) Verhaltensweisen. Die Freundinnen versuchen sich in die Vermisste hineinzudenken, hineinzufühlen, sie wollen sie *in absentiam* verstehen. Die energischere von beiden (es ist Lore) reist sogar nach Dublin, nicht um die Verlorene zu finden – diese ist längst weitergefahren –, sondern um sich ihr an Ort und Stelle nahe zu fühlen. Die andere, Regine – sie arbeitet im Augenblick in einem Konsum, wird als eine vorgestellt, die viel liest –, dass sie auch schreibt, und zwar seit jeher, das scheint nicht einmal den Freunden bekannt zu sein –, diese Regine versucht in einem mehrwöchigen Akt der Einfühlung und Identifikation sich die einsame Irland-

reise der Freundin bis in alle Details vorzustellen und dies aufzuschreiben. So entsteht ein Buch im Buch, das zuerst portionenweise in Briefform an Lore geschickt wird.

Rührt die Flucht von Ruth an die Lebensproblematik der beiden Zurückgebliebenen? Wollen die beiden, jede auf ihre Art, nachholen, was sie während der Anwesenheit der Vermissten versäumten? Solche Vermutungen weisen auf eine Grundstimmung des Buches hin. Der Kontakt zwischen den einzelnen Figuren ist alles andere als unmittelbar und selbstverständlich, die Beziehungen laufen um alle Ecken herum, selbst ein einzelner Wutausbruch wird nur durchs Telefon und im nachhinein rapportiert. Und was für die menschlichen Beziehungen gilt, trifft auch für die Komposition des Romans zu – und vice versa. Wie schon im Roman «*Geschichtenflucht*» wird auf eine indirekte, ein kunstvoll distanzierte Art erzählt; dabei ist die Konstruktion so sorgfältig, ja raffiniert angelegt, dass man das Künstliche daran gar nicht wahrnimmt und über weite Strecken liest, als befinde man sich in einem realistischen Roman. Die Konstruktion führt nicht zur Abstraktion, die Form wird der Realität nicht übergestülpt, sondern eher in sie hineingeschoben, so dass das Gerüst kaum mehr sichtbar ist. Die Bücher von Margrit Baur sind weder hermetisch noch schwierig; vertrackt und hintergründig, das schon.

2

Dass die Menschen in der heutigen westlichen Gesellschaft – die man vorläufig noch als eine Wohlstandsgesellschaft bezeichnen kann – ihren Lebensstoff, um nicht zu sagen ihren Lebenssinn in der Fremde suchen, auf Reisen, im Urlaub, darauf setzt nach wie vor die

Tourismusindustrie, und mit diesem Faktum hat auch der Roman von Margrit Baur zu tun, und nicht nur dieser eine. Schon im letzten Roman «*Geschichtenflucht*» gab die Fremde, es war Griechenland, den räumlich-zeitlichen Hintergrund ab, im neuen Buch, ist es, konventioneller, scheinbar banaler eine Reise durch Irland. Und zwar eine, die sich tatsächlich den Gepflogenheiten im heutigen Tourismusangebot anpasst: Flugticket, Mietwagen und Hotelreservation, alles komfortabel, hat Kuoni zuverlässig organisiert; zu einem Abenteuer, und zwar zu einem inneren, wird die Reise dadurch, dass – eher ungewöhnlich noch heute – eine Frau diese Reise allein unternimmt – und zwar eine, die als Autofahrerin eine Anfängerin geblieben ist.

Ein Buch über Irland, sozusagen eine moderne Variante des «*Irischen Tagebuchs*» von *Heinrich Böll* ist diese Irland-Reise aber nicht geworden, es weckt bei jenen, die das Land nicht kennen, nicht einmal Lust, es kennenzulernen (aber vielleicht nimmt man es später auf eine Reise mit um der oft ungewöhnlichen Perspektive willen?). Mit der Reisenden Ruth nämlich bewegt man sich vorwiegend in jener dünnen Schicht von Wirklichkeit oder Pseudowirklichkeit, welche die Routine modernen Reisens über das legt, was man früher als «Land und Leute» bezeichnet hätte. Etwas zugespitzt gesagt: Landschaft wird noch sichtbar in den Lücken, welche die Autofahrt und die zahlreichen Aufenthalte im Hotelzimmer, in der Bar und in der Lounge lassen. Und wer wollte leugnen, dass diese Beschreibung einen wichtigen Aspekt des heutigen Reisens festhält.

Aber es geht ja nicht primär ums Reisen, und es geht nicht um Irland – es

geht, Regine sagt es, um diese ferne Ruth; *sie* soll durch die Reise sichtbar gemacht werden. Und tatsächlich wird im Unterwegssein ihre Lebenssituation schmerzhaft deutlich, und es bestätigt sich eindrücklich, dass die Einsamkeit, der man auf der Reise entgegen will, gerade dadurch und in der fremden Umgebung ins Unerträgliche gesteigert wird und dass «*alle Herrlichkeit*» komfortabler Hotelzimmer da nichts hilft. Die Reise, die in Dublin beginnt und in Dublin endet, wird zwar nicht gerade zu einer Chiffre einer Lebensreise, aber zu einer – indirekten – Spiegelung einer Person.

Meisterhaft – man kommt um das Wort nicht herum – ist vor allem die tagelange Autofahrt beschrieben; auf solche Art (auch dieser Superlativ ist am Platz) ist die übliche Fortbewegungsart des modernen Menschen zwar gewiss schon erlebt, aber noch nie in Sprache gehoben worden. Man setze eine Frau, die seit langem über einen Führerschein, dennoch über keine Fahrroutine verfügt, ans Steuer eines Mietwagens, lasse sie unvorbereitet auf der linken Strassenseite fahren, durch eine unübersichtliche Stadt und auf halbrecherischen Küstenstrassen – und vermeide den billigen Triumph, das Unternehmen als Kabarett erscheinen zu lassen: das ist das Kunststück, das Margrit Baur gelingt. Ruth fährt korrekt, vorsichtig; ängstlich, wenn Angst heisst, sich der möglichen Gefahren immer bewusst zu sein, dieser durchaus nicht irrealen Gefahren, die dem Radfahrer am Strassenrand, dem Hund, dem Igel, der FahrerIn selber drohen. Und sie hält durch, obgleich sie lieber als Fussgängerin unterwegs wäre, das Pferd am Strassenrand genauer betrachten würde; die seltsame, leicht selbstironische Tapferkeit, die so gut wie alle Figuren von Margrit Baur

auszeichnet, kann sich auch am Steuer eines Mietwagens zeigen.

3

Nur – wer ist denn die einsame Reisende, die unsichere, selbstkritische, korrekte Autofahrerin? Ist es Ruth, welche die Reise tatsächlich gemacht hat, oder ist es Regine, die sie aufgrund von Landkarten, Bildbänden, von Kuoni-Reservationen, auch von eigenen Erinnerungen nachvollzieht? Ist es eine von Regine erfundene Ruth oder eine Regine, die durch den Akt der Einfühlung sich ihrer selbst bewusst wird? Die Heteronyme geraten durcheinander, die Figuren vermischen sich; was sich liest als eine einfache Reisebeschreibung, entpuppt sich als etwas Übergängliches, Gleitendes, Unsicheres. Und doch bleibt die Oberfläche, eine kohärente Erzählung, seltsam intakt.

«*Diese überzarten Pinselstriche. Verwoben, vernetzt, verknäuel* zu samtene Flächen, aber immer porös, Bilder zum Hindurchgehen...», so beschreibt, ziemlich am Anfang des Buches, Regine die Bilder Ruths. Sind das verschlüsselte poetologische Grundsätze? Ein wenig auch ein Wunschbild des eigenen Werks? «*Verwoben, vernetzt, verknäuel*» – ja, das trifft die Texte Margrit Baur durchaus – aber *porös*, nein, das sind sie nicht, dazu ist die Verknüpfung zu streng, zu dicht. Es bleibt nicht bei *überzarten Pinselstrichen*; die Erzählung kommt zwar ohne grosse Ereignisse aus, aber nicht ohne Figuren, nicht ohne diese drei Frauen, die sich ähnlich sind und doch fremd:

Alle drei sind sie gleich alt (um die fünfzig), stehen allein im Leben, genießen gutes Essen und nicht selten einen kräftigen Schluck Wein; alle sind sie künstlerisch tätig, und dies selbstkritisch und intensiv zugleich (das gilt auch für

Regine, die ihr Schreiben beinahe noch vor sich selber versteckt). Und alle, so scheint es, haben einmal – vielleicht zu lange und hartnäckig – von der Liebe «*alle Herrlichkeit*» erwartet. Regine ist die unauffälligste, die einsamste, die versteckteste (vielleicht gerade deshalb die interessanteste) Figur; wie von selbst gerät sie überall und immer an den Rand; deshalb wohl auch ihr Verlangen, sich in eine andere hineinzufühlen, in diese Ruth, der man Lebensintensität und Rückhaltlosigkeit des Fühlens nachsagt. Es ist aber bezeichnend, dass auch diese Ruth, von der doch dauernd die Rede ist, in der Erzählung eigentlich nicht vorkommt. Sie verschwindet am Anfang, sie kommt wieder am Schluss; was man von ihr zu sehen bekommt, sind Projektionen der andern. Sie befindet sich eigentlich ausserhalb des Buches. Und was die Rückhaltlosigkeit angeht, die zu ihr gehören soll – sie habe sich nie aufgespart, immer verschenkt, wird gesagt – es ist eher die gegenteilige Haltung, die das Buch prägt: Rückzug und Abwehr. «Rühr mich nicht an», man glaubt den Satz manchmal zu hören.

Noch in einem Punkt gleichen sich die Frauen zum Verwechseln: in ihrem Männerbild, in ihrer Enttäuschung durch Liebeserfahrungen. Da spielen sie sich die Stichwörter nur so zu, ihre Aussagen fügen sich nahtlos zusammen. «*Du meinst, Männer leben*», sagt Lore, die aggressivste, schon auf der ersten

Seite. Fällt mit diesem Satz das Stichwort zu einem «Zerrbild Mann», und damit zu Vorstellungen, die leicht ins Klischeehafte gehen? Es genügt, diese Frage zu stellen – und dabei zu bedenken, dass auch hier die Realität die Fiktion weit übertrifft. Mit anderen und bescheidenen Worten gesagt: Das in diesem Roman aus der Perspektive von drei Frauen angedeutete Männerbild hat in unserer Wirklichkeit durchaus seine Entsprechungen, allerdings gröber gezeichnete und häufiger, als erwünscht und erhofft. Wenn aber bei Margrit Baur sogar die blossen Schatten des Schablonenhaften als Fremdkörper auffallen und stören, so hat das paradoxerweise mit ihren hohen schriftstellerischen Qualitäten zu tun, mit der bewundernswerten Fähigkeit, scharfe Linien und sich verfestigende Bilder aufzulösen und noch das Banale und Unbedeutende transparent werden zu lassen. Dass ihr dies mit dem Männerbild nicht gelingen will, wer sollte es ihr zum Vorwurf machen! Nimmt man übrigens den eigenartigen Titel wörtlich, zeigt sich darin eine zusätzliche, hintergründige Bedeutung: «*Alle Herrlichkeit*» ist durchaus kein «herrliches», wohl aber ein irritierendes und begeisterndes Werk.

Elsbeth Pulver

¹ Margrit Baur, *Alle Herrlichkeit*. Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993.

Eine Parabel des Scheiterns

«*Melancholie des Widerstands*» von Laszlo Krasznahorkai¹

Die Umschlagzeichnung von *Enzo Cucchi*, ohne Titel, deutet eine phantastische Landschaft an, ein Stoppelfeld, vielleicht aber auch einen Acker, auf dem eben die Saat zu spriessen beginnt und auf den im gleichen Augenblick Meteoriten niederstürzen. Im linken Vordergrund erheben sich Aufschüttungen, Müllberge vielleicht, vielleicht Thermitenbauten, und rechts davon steht ein Menschenpaar, eine nackte und eine in ein togaähnliches Gewand gehüllte Gestalt, beide mit Blick nach hinten in eine Finsternis, die aus dem Hintergrund auf sie zukommt. Der Roman Krasznahorkais beginnt zwar wie eine der skurrilen und bei aller Unheimlichkeit vorwiegend gemütlichen Geschichten, die in der ehemaligen Donaumonarchie spielen. Von der südlichen Tiefebene, von Theiss und von den Karpaten ist die Rede, von einem Stationsvorsteher, der die wartenden Passagiere eines fahrplanmässig längst überfälligen Zuges mit der verlegenen Ausrede beschwichtigt, der habe sich «*wieder mal verdrückt*», – nicht anders, denkt man vielleicht, wie wenn bei *Herzmannowski-Orlando* eben die Züge irgendwo in Kakanien versickern. Aber die Vorfreude auf ein Lesevergnügen, das von pittoresken Gestalten, Zigeunern und Schlampen, spinnigen Adligen und wichtigtuerischen Bürokraten ausgeht, macht rasch einer wachsenden Beklommenheit Platz. Zwar kommen diese Figuren tatsächlich vor, sie sind Protagonisten manchmal pikanter, manchmal etwas schmuddeliger Szenen, zum Beispiel der Polizeidirektor und Liebhaber der Frau Eszter, die von ihrem Mann

getrennt lebt, oder die Frau Pflaum, die sich zusammen mit unheimlichem, pöbelhaftem Volk in die Waggons des aus altem Rollmaterial zusammengestellten Ersatzzuges drängt und schliesslich einen Fensterplatz entgegen der Fahrtrichtung ergattert. Aber bald schon wird deutlich, dass diese pittoresken Figuren in einer Stadt zuhause sind, in der – wie schon auf der zweiten Seite angedeutet ist – «*die Ordnung der Gewohnheiten in Frage gestellt, die Alltagsreflexe zerrüttet*» und «*das Funktionieren des täglichen Lebens unberechenbar geworden sind*», ausdrücklich mit dem Zusatz: «*bis zur Resignation.*» Frau Pflaum wird ihre Auflehnung gegen die Gewalt mit dem Leben bezahlen.

Die Szene ist eine Stadt in Ungarn, jedenfalls hat sie einen Petöfi- und einen Kossuth-Platz, das Personal des Romans besteht aus den Frauen und Männern, die da wohnen, den Honoratioren und den kleinen Leuten, von denen einzelne auch als Individuen deutlich hervortreten. Das Ereignis, das sie beschäftigt, ist ein Wanderzirkus, dessen besondere Attraktion in einem präparierten Walfisch besteht. Es ist alles da, was wir eigentlich erwartet haben; aber es ist anders, es lässt keine Heiterkeit und kein Vergnügen aufkommen, es sei denn das Vergnügen an einer schwarzen Groteske, und es erweckt Beklommenheit, Angst, Suggestion durch die Kraft einer dichterischen Erfindung, durch Bilder und Szenen, die allesamt eine unaufhaltsam voranschreitende Katastrophe sichtbar machen. Einmal, Eszter befindet sich mit seinem Freund Valuska auf einem Gang durch die Stadt und macht

lauter niederschmetternde Wahrnehmungen, steht da der Satz: *«Während die allgemeine Entvölkerung auf irgendeinen tödlichen Schicksalsschlag hindeutete, befanden sich merkwürdigerweise sämtliche Requisiten und Kulissen des Lebens – wie es bei der kopflosen Flucht angesichts der Nachricht vom Nahen der Pest nicht geschieht – im wesentlichen unverändert und unangetastet dort, wo sie immer gewesen waren.»* Eszter hat den Eindruck einer skandalösen Unordnung; aber er kann sie sich nicht erklären. Er hat nicht den geringsten Zweifel daran, dass seine Beobachtungen stimmen; aber er findet dazu nicht den Schlüssel. Genau so ergeht es dem Leser: Er liest eine Geschichte, deren «Wahrheit» und «Echtheit» für ihn nicht in Frage steht; aber er weiss eigentlich nicht, warum er alle diese Absurditäten glaubt, die ihm der Autor zumutet.

Laszlo Krasznahorkai ist 1954 in Gyula geboren und lebt heute mit Familie in Szentendre, einer kleinen Stadt an der Donau. Früher erschienen von ihm Erzählungen (deutscher Titel: *«Gnadenverhältnisse»*) und der Roman *«Satanstango»*. *«Melancholie des Widerstands»* liegt deutsch in der Übersetzung von Hans Sirecki vor. Ohne dass wir den Text am Original überprüfen könnten, ohne die ungarische Sprache überhaupt zu kennen, darf man die Leistung des Übersetzers rühmend hervorheben. Denn die Wirkung, die eigentlich unerklärliche Suggestion beim Lesen geht von der Sprache aus. Lange, manchmal etwas unübersichtliche Sätze, die dennoch irgendwie stimmen, das Spiel mit Wendungen, die in Anführungszeichen gesetzt sind und als Zitate unbekannter Autoritäten oder einfach als Redensarten, die dem Sprechenden geläufig sein mögen (*«unsere Kollegen im irdischen Dasein»* zum Beispiel), dem Er-

zählgewebe wie Broschen angeheftet sind, spinnen den Leser ein. Stets wird ihm Handfestes angeboten, die *«Requisiten»* und die *«Kulissen des Lebens»* sind genau beschrieben, aber die Einbildungskraft stösst an Grenzen, wenn sie nach klaren oder erklärbaren Zusammenhängen, nach sauberem Verlauf der Konturen sucht. Von Unordnung und Schmutz ist viel die Rede, auch vom Müll, der auf den Strassen liegt und täglich zunimmt. Es soll ein Sauberkeitsverein gegründet werden, um Ordnung zu schaffen. Aber gewiss ist allein, dass es mit der Müllabfuhr nicht getan wäre. Das Gegenteil von Sauberkeit herrscht auch im übertragenen Sinne in dieser Stadt, moralisch, in den Behörden und Ämtern, in der Schule, überall, und Krasznahorkais gewundene Sätze, die davon erzählen, haben genau den Duktus, in welchem die Resignation über das hereinbrechende und schon herein gebrochene Unheil mitschwingt.

Der Musikdirektor Eszter, der sich aus Protest zurückgezogen hat, keinen Unterricht mehr erteilt und sich in seiner Klausur verkriecht, wo ihn regelmässig nur der Briefträger Valuska besucht, findet Rückhalt bei glücklicheren Zeitaltern, zum Beispiel bei dem des Pythagoras oder des Musiktheoretikers Aristoxenos. Dieser griechische Philosoph aus Tarent, etwa um 350 v. Chr., gehörte nach der Überzeugung Eszters zu den Glücklichen, die *«nicht nur von keinen Zweifeln gefoltert wurden, sondern sich auch nicht aus dem Schatten ihres unversehrten, kindlichen Vertrauens hinwegsehnten, und weil sie wussten, dass die göttliche Harmonie den Göttern gehört, gaben sie sich damit zufrieden, mit den Melodien ihrer rein gestimmten Instrumente einen Blick in diese unerreichbare Weite werfen zu können»*. Aus Verehrung für Aristoxenos und auch, um *«die*

verwirrt ins Chaos tretende Hoffart» rückgängig zu machen, die nach den glücklichen Zeitaltern um sich griff, macht er sich – ausgerüstet mit einem Stimmschlüssel und einem Oszillographen – daran, seinen Steinway «rückzustimmen», das «*Werckmeistersche Werk*» zu korrigieren und statt der temperierten die reine Stimmung wieder einzurichten. Wie er dann aber den Entschluss wahr machen will, fortan und sein ganzes Leben lang nur noch ein einziges Stück darauf zu spielen, wählt er ausgerechnet das Wohltemperierte Klavier seines verehrten Meisters Bach und bekommt statt des «*regenbogenartigen Schwebens*» des Cis-Dur-Präludiums nur ein unerträgliches Knirschen und Kreischen zu hören. Vom es-Moll-Präludium heisst es, es habe – auf diesem «*zur göttlichen Reinheit erhobenen Instrument gespielt – an eine scheussliche Dorfhochzeit*» erinnert, etwa wie sich die «*doppelzentnerschwere Braut*» unter das «*in würgender Besoffenheit von den Stühlen geglittene Gästevolk mische*». Der Pianist, der sich in den Kopf gesetzt hat, auf rein gestimmtem Flügel Bach zu spielen, erarbeitet sich Abhärtung und Gewöhnung und weiht seinen jungen Freund Valuska in sein Geheimnis ein. Es ist Selbstgeißelung, was Eszter betreibt; seine Form des Widerstandes gegen die Unordnung und den Schmutz der Gegenwart, die ihn umgibt, ist melancholischer Art: Er und Valuska werden «*in tiefstem Frieden dasitzen*» und den ganzen Unrat der Welt um sie herum einfach ignorieren.

Harmonie und Chaos, das geordnete Ganze und die zufälligen Einzelheiten sind Thema und Gegen thema des Romans, und dass die Harmonie und das Ganze keine Chance haben, dafür sorgt eine geheimnisvolle, von vielen nur als «*Missgeburt*», von andern als «*der Her-*

zog» bezeichnete kleinwüchsige Person, die ursprünglich zur Zirkustruppe gehört, sich aber mit dem Direktor überwirft und alsbald ihre verführerische Macht spielen lässt. Denn es gehen «*magnetische*» Kräfte vom Herzog aus, die ihm die Anhänger zutreiben, finstere Ganoven, deren Zerstörungswut die Stadt überzieht. Der Herzog spricht seine zynische Überzeugung aus, dass «*im Aufbauen alle Dinge halb*», in den Trümmern aber «*völlig und ganz*» vorhanden sind. Dieser primitiven Lehre, die Anarchismus zu nennen allzu anspruchsvoll wäre, folgen die Schläger und Demolierer, die sich um den Zirkus versammelt haben. Brutale und rohe Gewalt senkt und mordet und zertrümmert, was ihr im Wege steht, in einer grauenvollen Nacht, in der sich die Einwohner in ihre Häuser verkriechen und dennoch nicht verhindern können, dass ihnen die Fensterscheiben eingeschlagen und die Werkstätten demoliert werden. Auch Tote gibt es, und eine von ihnen ist Valuskas Mutter, Frau Plum. Es ist wie im Traum. Valuska, der die Ereignisse auskundschaften will, gerät unversehens mitten in einen Trupp von Gewalttätern, die ihn mitziehen, bis er schliesslich im Morgengrauen allein durch die verwüsteten Strassen irrt, nun auf der Flucht vor den Soldaten und ihren Panzern, die herbeigerufen wurden, um Ruhe und Ordnung wieder herzustellen. Sein Freund Eszter, der Valuska sucht, wird seinerseits verdächtigt, er habe mit den Unruhen etwas zu tun. Unheimliche Entwicklungen, Ängste, Wehrlosigkeit, vergebliches Anrennen gegen den bösen Traum, der sie umfängt, und immer auch der rührende und komische Glaube, es sei das harmonische Ganze wieder herzustellen und zu retten, spornen die beiden Freunde Eszter und Valuska zu immer neuen Clownerien der Vergeb-

lichkeit an, in deren Verlauf sie in die Verhaue der konkreten Tatsachen stolpern. Rührend und komisch ist ihre Unbeirrbarkeit, mit der sie verstehen möchten, was geschieht. Der Musikdirektor macht sein Experiment mit der reinen Stimmung seines Flügels schliesslich rückgängig und flüchtet sich aus dem Chaos in die Akkorde des Es-Dur-Präludiums. Der Briefträger aber, ein herzensguter Mensch, im Kopf etwas verwirrt und von den Machern als Trottel verspottet, sieht sich aus der Stadt vertrieben, ein melancholischer Clown. Neue Zeiten werden kommen, härtere Jahre, wie gesagt wird.

Wo also spielt diese groteske Geschichte, die von Zerfall und Mas-

senphänomen handelt, von gewalttätigen Demonstrationen und dem unaufhaltsamen Zerfall des Ganzen, aber auch von Versuchen des Widerstandes? Das ungarische Lokalkolorit sollte uns nicht täuschen. Laszlo Krasznahorkai erzählt eine Parabel des Scheiterns. Dass sie in Osteuropa spielt, legt zwar nahe, Vorgänge und Umwälzungen der jüngsten Gesichte damit in Beziehung zu bringen. Aber *«Melancholie des Widerstands»* ist ein Werk, das sich geographischen Festlegungen widersetzt. Das Chaos droht überall.

Anton Krättli

¹Laszlo Krasznahorkai, *Melancholie des Widerstands*. Roman. Ammann Verlag, Zürich 1992.

Nuruddin Farah

*«Maps», der Roman*¹

«Und jeden Gedanken, der dir durch den Kopf geht, stellst du in Frage. (...) Du bist dir selbst eine Frage.» So beginnt der Roman *«Maps»*, und während der Lektüre erweist er sich als eine kontinuierliche Suche nach Antworten. Es geht um Erkundungen in die mannigfachsten Richtungen, zu verschiedenen Zeiten. Das Suchen findet in einem Freiraum statt, wo jeder Impuls aufgenommen und mit dem nächsten intuitiv verbunden wird.

Der Autor, der englisch schreibende Somal *Nuruddin Farah*, und der Protagonist des Romans scheinen stellenweise identisch zu sein. Askar, der jugendliche Held, *«erlaubt»*, so lesen wir, *«den verschiedenen Aspekten seiner Per-*

son die Rolle des Richters, des Zuhörers und des Zeugen zu übernehmen». Der Aufspaltung der Hauptfigur entspricht eine Fraktionierung der Zeit. Die Szenen folgen sich in Sprüngen nach vorwärts und rückwärts. Eine geheime Logik liegt dieser Struktur zugrunde, denn im Überblick stellen wird fest: Zentrales Thema ist die Entwicklung Askars von der Kindheit bis zum beginnenden Erwachsenenalter. Über Zeit und Ort ist zu bemerken: Schauplatz sind einerseits das somalische Ogaden im äthiopischen Hochland und andererseits Somalia in Nordostafrika. Die Geschichte spielt im gegenwärtigen und in den jüngst vergangenen Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, das heisst während der kriegeri-

schen Auseinandersetzungen zwischen Somalia und Äthiopien.

Die freie Romanstruktur, der Wechsel vom Ich-Erzähler zur direkten Anrede zur dritten Person vermittelt ein un-
gemein vielgestaltiges Zeitbild und
höchst differenzierte Personenschilderungen. Hauptfiguren und Nebenfiguren sind mit gleicher Sorgfalt charakterisiert. Unter den Frauengestalten ragt Misra heraus. Sie vervollständigt und vertieft das Bild, das wir uns gemeinhin von der afrikanischen Frau machen. Sie ist ein weibliches Wesen, das sich selbst als eine Art personifizierte Naturkraft fühlt. Askars Kindheit ist im Schosse dieser Frau psychisch und physisch behütet und aufgehoben. Askar ist Halb-
waise; seine Mutter starb bei seiner Geburt; vom Vater, aktives Mitglied der somalischen *Liberation Front*, existiert nur eine Fotografie. Misra ist kein Somali, sie ist die Tochter einer Oromo-Frau und eines amharischen Adligen, also eine Äthiopierin. Sie lebt als Fremde in der Ortschaft Kallafo in Ogaden; hier zieht sie den Kleinen auf. Konflikte mit der Bevölkerung sind unvermeidbar, lange Zeit latent, bevor sie aufgrund politischer Ereignisse ausbrechen.

Die Schicksalsgemeinschaft Askar-Misra ist der Hauptstrang der Geschichte, von da gehen alle Verzweigungen aus. Afrikanische Lebenswirklichkeit zeigt sich aus der Perspektive der Frau und der des Kindes. In Momentaufnahmen erscheint die ländlich-städtische Umwelt. Da wird beispielsweise das patriarchalische Regiment von Onkel Qorrax, dem Bruder von Askars Vater, beleuchtet, oder es wird mit feinsten Strichen das Porträt von Aw-Adan, dem sadistischen Vorsteher der Koranschule gezeichnet. Männergestalten sind merkwürdigerweise eindeutiger bestimmt als Frauen, deren Umriss sich eher im

vagen verlieren. Misra in ihrer Sonderstellung als Fremde ist in der Gemeinschaft geduldet. Sie versteht es, dank ihrer Schamanennatur, sich eine gewisse Freiheit und Respekt zu verschaffen. Doch ihre Unabhängigkeit hat Grenzen: Die Mächtigen in Kallafo betrachten sie als erotisches Freiwild und leben bei ihr ihre Sexualität aus. In Misras Gefühlen mischen sich Sinnenlust und Widerwille.

Bis zur Pubertät ist Askar eingebettet in die Sinnlichkeit und magische Kraft dieser Frau. Er gesteht: *«Lebenslang schien ich nichts weiter zu sein als eine Verlängerung von Misras Körper. Ich war ein Teil ihres Schattens, den sie warf – und in gewissem Sinne war ich ihr erweitertes Selbst.»* Der Schauplatz, wo sich Kindheit und frühe Jugend des Protagonisten abspielen, erscheint uns wie ein Feld mit konzentrischen Kreisen. Da ist das erdhafte, mütterliche Zentrum inmitten einer muslimischen Gemeinschaft und ringsum eine partiell durchlässige Peripherie. In den Bruchstellen dringt die Aussenwelt ein. Aussenwelt heisst Krieg zwischen den Äthiopiern und den Somali. Genau wie über viele andere Lebensfragen wird Askar von Misra über die alte Feindschaft aufgeklärt. Noch begreift der Bub nicht, was *«mein Volk»* und *«dein Volk»* bedeutet; aber sie sagt ihm voraus, er werde sich eines Tages mit seinem Volk identifizieren und sich von ihr abwenden, ja sie sogar töten, um den Traum seines Volkes zu verwirklichen.

Über diesen Traum, nämlich die Vereinigung der Somali sprechenden Menschen, wird Askar in einer völlig anderen Umgebung unterrichtet. Auf Veranlassung von Qorrax reist der Bub ohne Misra nach Mogadiscio. Hier, in der Hauptstadt von Somalia, erhält das politische Geschehen schärfere Konturen. Der Universitätslehrer Hilaal, ein On-

kel mütterlicherseits, und seine Frau Salaado übernehmen die weitere Erziehung und sorgen für die höhere Schulbildung. Der Junge löst sich von der instinktiven Bindung an die tote und an die zweite Mutter; er entwickelt ein neues Bewusstsein unter der väterlichen Führung. Er lernt den Begriff Vaterland kennen. Somalia, so wird er belehrt, sei ein Einzelfall auf dem afrikanischen Kontinent, es sei nach den Somali benannt, die einen gemeinsamen mythischen Ahnen haben und die alle dieselbe Sprache sprechen. Hilaal erklärt, Äthiopien dagegen sei ein Sammelbegriff für eine unklassifizierte Menge verschiedener Völker. Äthiopien bedeute nichts anderes als *«Land der dunklen Rasse»*. Der Krieg zwischen Äthiopien und Somalia ist unter diesem Aspekt ein Kampf zwischen dem Kollektiven und dem Partikularen.

Mogadiscio, Hafenstadt und Universitätsstadt, ist eine Chiffre für Öffnung nach aussen. Hier reift Askar zum Erwachsenen. Die Zieheltern, Hilaal und Salaado, sind ein modernes, kinderloses Paar, fortschrittlich gesinnt, in ihrem Geist auch von ausserafrikanischem, analytischem Denken bestimmt. Die Differenz zu Kallafo, dem Geburtsort Askars, wo die alten Mythen noch ins alltägliche Leben hineinwirken, könnte nicht grösser sein. Der Jüngling hat die Spannung auszutragen. Es ist die Prägung, die er in den ersten Kinderjahren erfahren hat, die ihn zwingt: *«Jeden Gedanken, der ihm durch den Kopf geht, in Frage zu stellen.»* Seine Fragen nach der Herkunft und nach dem Sinn des Lebens lösen in seinen Gesprächspartnern ebenfalls Unruhe aus. Hilaal stützt seine Antworten auf seinem Bücherwissen ab, und verlässt sich auf seine eigenen wissenschaftlichen Forschungen. Askar nimmt nach und nach teil an dieser neu-

en Welt, doch die alte, die Misra-Welt, bleibt lebendig. Misra fand die Antworten immer in ihrem grossen Erinnerungsschatz, im persönlichen und in dem ihres Volkes. Askar bewegt sich im Widerstreit zwischen den zwei Bereichen.

«Du bist dir selbst eine Frage.» Der Satz könnte nun auch für Hilaal gelten. Er ist ein wacher, geschulter Geist. Er kennt die eigenen und die Schwächen seiner Frau, er rechnet damit und richtet sein Leben danach. Über die Geschichte der afrikanischen Völker hat er eine klare Vorstellung und über das Schicksal des eigenen hegt er keine Illusionen. Und nun tritt Askar, der Sohn der toten Schwester in sein Leben. Der Junge aus dem Innern des Landes bringt gleichsam eine Trübung in die helle Luft am offenen Meer. Er erzählt von archaischen Daseinsformen, vom Blut und von der Vitalität des Lebens, von der Essenz alles Lebendigen. Hilaal verliert seine Sicherheit. Urtümliches, längst überwunden Geglaubtes, dunkle Kräfte bedrängen ihn. Er muss sich auseinandersetzen mit Misras irrationaler Welt. Hilaal der Lehrer und Askar der Schüler suchen eine Basis, auf der sich ihre Ideale verwirklichen könnten. Sie nähren die Vorstellung eines geeinten Somalia; sie glauben an die Zukunft der somalischen Kultur, die autochthones mit neuzeitlichem Gedankengut verbindet.

In der Figur des Gelehrten und in der des Adepten vermeinen wir charakteristische Züge des Autors zu sehen. Dazu der knappe biographische Hinweis: Nuruddin Farah wurde 1945 in Somalia geboren; dort besuchte er die Grundschule, danach studierte er in England und Indien. Er lehrte anschliessend an der Universität von Mogadiscio, bis er ins Exil gezwungen wurde. Seither hat er

keinen festen Wohnsitz und unterrichtet an amerikanischen, europäischen und afrikanischen Hochschulen. Seine Romane, Erzählungen, Theaterstücke und Drehbücher verfasst er in Englisch. Für das Somali wurde erst 1972 eine verbindliche Schrift geschaffen.

Nuruddin Farah, ein Weltbürger, ist in der von Mythen durchdrungenen afrikanischen Kultur und in der abendländischen geistigen Tradition beheimatet. Um den Horizont dieses Mannes anzuzeigen, seien zwei Mottos wiederholt; das erste steht am Anfang, das zweite in

der Mitte des Romans. Jenes stammt von Sokrates: «*Du beginnst zu leben, wenn du anfängst, alles in Zweifel zu ziehen, was vor dir war.*» Und dieses von Kierkegaard: «*Das Leben kann nur vorwärts gelebt und rückwärts verstanden werden.*» – Im schöpferischen Freiraum entsteht das Werk, in dem Schriftsteller seine Zweifel verarbeitet und seinen Visionen Ausdruck verleiht.

Elise Guignard

¹ Nuruddin Farah: *Maps. Roman.* Aus dem Englischen von Inge Uffelmann. Ammann Verlag, Zürich 1992.

Aus dem politischen Testament eines Autokraten

Bundesrat Pierre Grabers Memoiren

Schweizerische Bundesräte pflegen der Mit- und Nachwelt keine Memoiren zu überlassen. Es ist schon viel, wenn gesammelte Bundesratsreden erscheinen. Das ist eigentlich zu bedauern. Ein Blick ins Ausland zeigt, wie sich diese literarische Gattung belebend auf das politische Leben auswirkt. Darum ist die Schrift, die hier kurz angezeigt werden soll, allein schon durch ihre Existenz eine begrüssenswerte Erscheinung. *Pierre Graber, 1970–1978* Mitglied der Landesregierung, geht es mit seinem Buch offensichtlich weniger darum, Erinnerungsbilder weiterzugeben als in seinen «Reflexionen» darzulegen, warum und wie sehr er mit dem aktuellen Zustand der Schweiz im allgemeinen und seiner Partei im besonderen unzufrieden ist.

Memoirencharakter haben vor allem die Ausführungen über die Jugend-

jahre, seine Erinnerungen etwa an den Einsatz des Militärs von 1917 im unruhigen La Chaux-de-Fonds, seiner Vaterstadt, sowie die Bilder, welche Begegnungen mit Prominenten der Weltpolitik dokumentieren, über die wir im Text allerdings nichts erfahren.

In den Erörterungen der Vorgänge im Bundeshaus dominieren die lehrhaften Erklärungen von Grundsätzlichem, etwa zur Frage: «*Wie wird man Bundesrat?*» Vor dem Hintergrund aktueller Vorgänge mögen Grabers Ausführungen zu einigen Bundesratswahlen speziell interessieren: Pressionen im Vorfeld der Wahlen seien kontraproduktiv. Der sozialdemokratische Parteipräsident habe 1983 damit der Kandidatur *Uchtenhagen* sehr geschadet. Dass die Bürgerlichen den Sozialdemokraten die Frauenpremiere nicht gegönnt hätten, sei eine dürftige Spekulation und sicher

nicht ausschlaggebend gewesen. Die Kandidatin sei wegen ihrer politischen Position, der Zugehörigkeit zur sog. «Viererbande» (mit Hubacher, Gerwig und Renschler) nicht gewählt worden. Aus den Ergänzungswahlen von 1973, in denen alle drei offiziellen Kandidaten (mithin auch die zwei bürgerlichen) unterlagen, überliefert er das Diktum: «*Pour réussir il fallait d'abord ne pas être candidat officiel.*» Dem Parlament scheint Graber in diesen Wahlgeschäften generell ein gutes Urteil zuzubilligen, sicher aber in der Wahl von 1959, das heisst in der Nichtwahl des offiziellen Kandidaten *Bringolf* und in der Wahl des Baslers *Hans Peter Tschudi*, dessen «*ruhige Kraft und luzider Wirklichkeitssinn*» den Anforderungen dieses Amtes entsprochen hätten.

Die Rücktrittsproblematik betreffend ist Graber ebenfalls mit einer (im aktuellen Fall allerdings unbeachtet gebliebenen) Maxime zur Hand: Um die Auswahlmöglichkeiten nicht einzuschränken, sollte man keine Einervakanz schaffen. Er jedenfalls habe sich mit dem gleichzeitig gewählten bürgerlichen *Brugger* verabredet, die Landesregierung auch wieder gleichzeitig zu verlassen.

Zwischen 1970 und 1978 hat Graber dem nachleben können, was er durchaus positiv gemeint – als «*goût de pouvoir*» oder «*sens de l'autorité*» umschreibt. Über einzelne Geschäfte erfahren wir wenig, über seine Amtskollegen gar nichts. Im aussenpolitischen Kapitel widerspricht der sozialdemokratische Aussenminister Graber der Auffassung, dass die schweizerischen Aussenbeziehungen von Wirtschaftsinteressen dominiert seien. Im November 1992 erschienen, spricht sich die Schrift für die Annahme der EWR-Vorlage aus. Am ausführlichsten sind die Darlegungen zur

Entführung der *DC 8* der *Swissair* von 1970, der sog. Zerka-Affäre. Pierre Graber räumt ein, dass der Bundesrat damals etwas übereilt reagiert habe; zugleich betont er aber, dass man die drei in der Schweiz verurteilten Palästinenser habe freilassen müssen, wenn man das Leben von 155 Menschen nicht aufs Spiel setzen wollen. Der Verhandlungserfolg habe darin bestanden, dass nicht, wie die Entführer gefordert haben, die Palästinenser, sondern die Passagiere zuerst freigelassen wurden.

Die Kritik an unerfreulichen Zeiterscheinungen betrifft den Niedergang der Presse und der grossen Parteien, die Aufweichung der Gewaltentrennung, d. h. die Tendenz der parlamentarischen Einmischung in Regierungsangelegenheiten, das herrschende Misstrauen, die starke Inanspruchnahme der demokratischen Rechte, das sinkende Ansehen der Regierung, den Zeitmangel bzw. die Überlastung usw.

Und was die Kritik an der eigenen Partei betrifft. Sie gilt den «Neosozialisten», dem radikalen Mitbestimmungsmodell, der armeefeindlichen Haltung, der Verständnislosigkeit gegenüber den geheimen Abwehrorganisationen und der Staatsschutzproblematik, der Aufbauschung der Frage der Kernenergie u.a.m. – alles in allem der Neigung, Modethemen nachzujagen, statt eine wirklich sozialdemokratische Politik zu pflegen. Was er damit meint, legt er in einem speziellen Kapitel unter dem Titel «*Le socialisme est-il dépassé?*» dar. Hier bekräftigt er seine Abneigung gegen Theoretiker und kurzatmige Aktionen und seine Bevorzugung pragmatischer Haltungen und langfristiger Strategien.

Ansonsten findet man in dieser Schrift manche allgemeine Rekapitulierung bekannter Vorgänge, versehen al-

lerdings mit den persönlichen Bewertungen des Autors: Von den grossen Richtungskämpfen der Sozialisten um 1920 über den Rütli-Rapport von 1940 zur Mirage-Affäre von 1964. Einige wenige Anekdoten bilden kleinere Glanzpunkte: Die Geschichte vom gescheiterten Versuch des Basler Messedirektors, das autoritäre Repräsentationsritual des Waadtländer «Comptoir» zu übernehmen und den Ehrengast Graber mit Fanfarenstössen vor stehender

Gesellschaft einmarschieren zu lassen. Oder die Geschichte vom viel zu bescheidenen Kleinflugzeug des Bundesrates, aus dem in München zum Erstaunen eines Empfangskomitees eine nicht enden wollende Zahl von Eidgenossen aussteigen, zuletzt der baumlange Völkerrechtler *Bindschedler*.

Georg Kreis

Pierre Graber; Mémoires et réflexions. Lausanne Editions 24 heures 1992.

Peter Ochs: Eine Biographie

Die Schweizer Geschichte ist bekanntlich nicht eben reich an wirklich überragenden Persönlichkeiten, dafür weist sie viele auf, die man im internationalen Vergleich dem gehobenen Durchschnitt zuweisen kann: tüchtige Magistraten von bisweilen innovativem Zuschnitt (wie *Alfred Escher*) oder pessimistischem Scharfblick (wie *Segesser*), dann auch wieder fortschrittsgläubige Bewunderer des Zeitgeistes. Zu diesen Ideologen zählt der Basler *Peter Ochs*, der wegen seiner Förderung der Umwälzung von 1798 schon zu Lebzeiten umstritten und verfemt wurde – um so mehr, als er nicht wie *Laharpe* die Unterdrückung seiner Heimat als mildern den Umstand geltend machen konnte.

Denn Peter Ochs (1752–1821) gehörte nach Herkunft, Karriere wie Stellung eindeutig zu den Privilegierten, ja man kann ihn geradezu als ein «*enfant gâté*» des *Ancien Régime* bezeichnen. Dies jedenfalls der Eindruck, der sich aus der neuen Biographie von *Peter F. Kopp* ergibt¹. Sie ist zugleich Markenzeichen

einer kürzlich gegründeten Peter Ochs-Gesellschaft, die sich dieser schillernden Figur annimmt. Wenn Ochs auch längere Zeit im Abseits der Forschung stand, gab es doch immer wieder Ansätze zu interpretierender Würdigung. *Gustav Steiner* edierte in den 1930er Jahren im Rahmen der «*Quellen zur Schweizer Geschichte*» die Korrespondenz und versah die drei Bände mit grösseren Einleitungen, die zusammengefasst eine Biographie ergaben. Dann kam *Andreas Staehelin* mit seiner Dissertation über Peter Ochs als Historiker (1952), die den am wenigsten strittigen Aspekt des Mannes – den des Geschichtsschreibers seiner Vaterstadt – thematisierte. Dazu fügt sich die Neubewertung der Helvetik, die in den letzten Jahrzehnten stattfand und die auch die Persönlichkeit eines ihrer Repräsentanten mit-erfasst hat.

Die Herkunft ergibt das Bild einer Familie, die sich von Deutschland nach Basel verzweigt, im 17. Jahrhundert ihren wirtschaftlichen, später auch politi-

schen Aufstieg erlebt, jedoch einen überbaslerisch-internationalistischen Zugschnitt bewahrt. Der reiche und reich verheiratete Vater *Albrecht Ochs* war erst in Nantes (wo der Sprössling geboren wurde), dann in Hamburg kaufmännisch tätig. In dessen Fusstapfen sollte auch Peter treten, fand aber mehr Gefallen an Literatur und Schöngesterei. So bezog er mit einundzwanzig Jahren die ziemlich heruntergekommene Universität seiner Vaterstadt, um schon mit vierundzwanzig zum Doktor der Rechte promoviert zu werden. Ein postgraduate Studium in Leiden vollendete den gelehrten wie weltmännischen Schliff. Nach alledem war – da untätiges Privatisieren zumal nach dem Tod des Vaters wohl möglich gewesen wäre, aber nicht standesgemäss erschien – die politische Laufbahn gewissermassen vorprogrammiert. Im alten Basel spielte im Wechselspiel der Karrieren der Losentscheid – der bekanntlich einem *Leonhard Euler* die Mathematikprofessur verbaute – eine bestimmende Rolle. Er eröffnete dem Schlüsselzünfter, der mit einer *Vischer* verheiratet war, den Aufstieg zum Ratschreiber-, dann zum Stadtschreiberamt und damit in die Welt der Tagsatzungen, der markanten Begegnungen, der städtischen Kommandoposten. Ein Hauch von Fremde blieb dem Aufsteiger, der nach den Worten des Biographen mit dem Baseldeutschen auf Kriegsfuss stand und dem Französischen und Hochdeutschen stets den Vorzug gab, eigen. Gelebt wurde auf grossem Fuss, teils in der Stadt, teils auf dem Lande. Neben standesüblichen Vergnügungen und Wohltätigkeit gab es ein gemütvolleres Familienleben. Vor allem aber gehörte Peter Ochs auch zu den eifrigen Förderern der Basler Musikkultur. Vermutlich wäre sein Dasein ohne grosse Erschütterungen dahingegangen, hät-

ten die Zeitumstände es gefügt. Aber es kam anders. Als aufgeklärter Weltverbesserer schlitterte er 1789 – er machte gerade in Plombières eine Badekur (das eidgenössische Baden war ihm wohl zu bieder) – gleichsam von selbst in die Revolutionsbegeisterung hinein. Die grosse Umwälzung wurde ihm zur Chance und zum Schicksal. An Mut fehlte es ihm nicht; das zeigt eine letztendlich vergebliche Reise ins Paris der *Terror* zur Rettung seines elsässischen Schwagers, des gestürzten Maire von Strasbourg. Seine Sympathien galten nicht dem fanatisch kleinbürgerlichen Wohlfahrtsausschuss mit *Robespierre*, sondern mehr dem seigneurial korrupten Direktorium, das Lebenskunst mit revolutionärer Haltung verband. Einen Höhepunkt des Ansehens für ihn und sein Haus war der durch ihn geförderte Basler Friede von 1795 zwischen dem neuen Frankreich und Preussen, zum Schaden Österreichs und nur scheinbar zur Beruhigung der Schweiz. Wenig später trug ihn das Wahlgluck ins Amt des Oberzunftmeisters, das höchste, das Basel nach dem Bürgermeisteramt zu vergeben hatte. Es bot ihm den Zugriff zur wirklich grossen Politik, und darüber kam er zu Fall. Er folgte 1797 einer Einladung nach Paris, sollte angeblich über den Anschluss des Fricktals verhandeln, aber stattdessen wurde ihm – und dem gleichfalls dort anwesenden Laharpe – von den Direktoren und *Bonaparte* persönlich die Revolutionierung der alten Schweiz und vorab seiner Vaterstadt nahegelegt. Ein Neinsager war er nicht, lediglich – so fand er – sollte die Umwälzung wenigstens von oben geschehen. Was nun folgte, ist bekannt. Ochs war leicht zu überspielen und wurde überspielt; Bonaparte drängte auf baldige Okkupation – schon der finanziellen Ausplünderung des reichen Landes we-

gen – und setzte auf Laharpe; dem Basler fiel der zweifelhafte Ruhm des Verfassungsentwerfers zu. Einer müsse es machen, da bei einer vielköpfigen Konstituante Einmischungen von aussen fast unvermeidbar seien – so lautete das Geheiss der Pariser Machthaber. Immerhin bleibt dem zwischen Empfängen und Festlichkeiten entworfenen und dann erst noch verwässerten «*Ochsenbüchlein*» bei aller schülerhaften Abhängigkeit von der Direktorialverfassung des Jahres III das relative Verdienst, die einzige zentralistische Antithese zu allem schweizerischen Föderalismus geworden zu sein. Als Ochs in die Heimat zurückkehrte, war der Umsturz faktisch vollzogen. Nach ganz kurzem Triumph kamen die Enttäuschungen: Nichtwahl ins Direktorium, was dann auf Druck Frankreichs korrigiert werden musste; Kompensation der Blamage durch forcierte Selbstsicherheit des neuen Amtsträgers – ein Porträt *Diogs* zeigt ihn in der gold-rot-grünen Schärpe der helvetischen Republik –, dessen Stellung bald schon durch kollegiale Feindschaft Laharpes unterhöhlt wurde, der ihn stürzen half, ehe er selber einer Intrige zum Opfer fiel. So war Ochs bald schon ein Mann von gestern, noch bevor es mit der von ihm mitgeschaffenen Republik zu Ende ging. Dass er im Winter 1802/03 dann doch in Paris als Mitglied der *Consulta* dabeisein durfte, war nur ein scheinbares *Comeback*; diesmal brauchte man ihn als Verfassungsschöpfer nicht mehr. Der Lebensausklang zog sich noch über fast zwei Jahrzehnte hin, ausgefüllt durch Aktivitäten verschiedener Art, Ämter und Ämtelein, durch Dramenschreiben, vor allem auch den Abschluss des grossen Geschichtswerks, das in den selbsterlebten Partien seinen Quellenwert behält. Dazu kam die aktive Mitwirkung an der längst fälligen

Reform der Universität zu einem Zeitpunkt, da von Preussen aus die *Humboldtsche* Bildungsreform auszustrahlen begann. Rückschläge finanzieller und vor allem familiärer Art verdüsterten das Alter. Der Makel des Verrats blieb an ihm haften. Dass ein Nachkomme den grossväterlichen Namen *His* annahm (unter dem die Familie noch heute blüht), fand darum seine Billigung. Als Peter Ochs 1821 starb, übrigens nur wenige Wochen nach *Napoleon*, stand die Restauration auf dem Höhepunkt ihrer Wirkung; die liberale Wiederbelebung kündete sich erst von ferne an. Soweit der Verlauf dieser Biographie. Kopp erzählt und schildert, ja plaudert mehr, als dass er analysiert. Sein Buch ist gut dokumentiert, mit einer nützlichen Zeittafel (Biographie, Politik, Kultur) und einer reichhaltigen Bibliographie versehen, doch sind die Belege eher knapp. Ein ausgewogenes Schlusskapitel bemüht sich um Gerechtigkeit. Gewiss wäre die Umwälzung auch ohne Ochs erfolgt, und selbst die 1798er Verfassung wäre kaum viel anders und besser ausgefallen, hätte es ihn nicht gegeben. Er war eben ein Exponent seiner Zeit, mehr interessant und europagewandt als bedeutend, ohne den originalen Tiefgang und die hinterfragende Art seines Zeitgenossen *Pestalozzi*. Wenn ihm Kopp attestiert, er habe zwar eine Elite bevorzugt, «*aber nicht der Geburt und des Standes, sondern eine der Bildung und der Tüchtigkeit, die jedem zugänglich sein sollte*» (S. 179), so muss der Leser doch ein Fragezeichen setzen. Liest er doch nur ein Kapitel weiter vorn von der Lebenskatastrophe seines Sohnes *Albert*, dessen Verheiratung mit einer «*Bleicherstochter vom Zürichsee*» der Vater als «*nicht standesgemäss*» ablehnte (S. 170). Theorie und Wirklichkeit klafften in diesem un-

ausgeglichenen Leben nur zu oft auseinander.

Da die Familie reich war und ein Hauch von Wohlstand stets vorhanden blieb, sind ihre Angehörigen oft und gut gemalt worden – ganz abgesehen davon, dass einer der Söhne ein begabter Maler war. Das alles strahlt auch auf das Buch

aus. Es ist bemerkenswert schön illustriert.

Peter Stadler

¹ Peter F. Kopp: Peter Ochs, Sein Leben nach Selbstzeugnissen erzählt und mit authentischen Bildern reich illustriert. 200 S. Buchverlag Basler Zeitung, Basel 1992.

Politische Kultur in Staat und Gesellschaft

Vor drei Jahren hat *Walter Gut*, ehemaliger Luzerner Regierungsrat und mit Hingabe die «Kulturdepartemente» Erziehung und Kirchenwesen verwaltend, unter dem Titel «*Politische Kultur in der Kirche*»¹ Aufsätze herausgegeben, in deren aktuellstem er sich, wie sich seither zeigte, folgenreich mit der Recht-, bzw. Unrechtmässigkeit der letzten Churer Bischofswahl auseinandersetzt. Dieser «Fall» aber steht durchaus für ein Verhalten kirchlicher Instanzen, das den Ansprüchen politischer Kultur nicht genügt, wie sie Gut auch für den Raum der Kirche unabdingbar hält.

Diese Ansprüche an das Leben der Kirche entwachsen letztlich dem Grund des Glaubens. Wenn der Verfasser nun eine ebenso stattliche Reihe von Aufsätzen – auch diese sind zumeist über Jahrzehnte einzeln publiziert worden – unter dem Titel «*Politische Kultur in Staat und Gesellschaft*»² herausgibt, so versteht es sich, dass der Leser auch diesmal nach den Wurzeln dieser politischen Kultur sucht. Gut, für den Politik anders als aus persönlicher Glaubensüberzeugung nicht denkbar ist, vermeidet es gerade deswegen, sozusagen apodiktisch abzu-

handeln, was politische Kultur in Staat und Gesellschaft sei. Dem Glaubensgrund der politischen Kultur in der Kirche allerdings stellt er für den Bereich von Staat und Gesellschaft ein entsprechendes Fundament gegenüber: das Ethos in der Politik. Und davon handeln denn auch, nach dem «*Präludium*» mit Gedanken zum 700-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft, die Aufsätze des ersten Teils des Buches. Die leitenden Aussagen mag man in der Arbeit «*Vom politischen Ethos in der Demokratie*» erkennen, wo vom «*politischen Handeln als Dienst*», von der «*Kunst des Masshaltens*», vom «*Wirken im geschichtlichen Kontext*» die Rede ist.

Das «*zentrale Thema*», vom Autor selber so gewertet, ist allemal das Gemeinwohl. Ihm vor allem ist politisches Ethos verpflichtet, und politische Kultur also schafft einen Staat und strebt nach einer Gesellschaftsordnung, in denen das Gemeinwohl zu wollen, oberstes Desideratum ist. Nicht nur für den gewählten Politiker freilich, sondern für alle, die denkend und handelnd an den beiden Bereichen mitgestalten. So äussert sich der Verfasser, nachdem er bereits im Vorwort «*politische Taten und*

Werke füglich als kulturelle Leistungen von beträchtlichem humanem Wert» anerkannt haben wollte, in den Aufsätzen im Teil «*Politische Kultur*» z. B. zum Kollegialitätsprinzip und zu Gewaltenteilung – nicht Gewaltentrennung – als Errungenschaften politischer Kultur, die dem Gemeinwohl dienlicher seien als ihnen entgegengesetzte Regelungen. Mit einem besonderen Engagement, das einem Politiker nach jahrzehntelanger Erfahrung mit einer in vielem durchaus fragwürdigen Entwicklung der Massenmedien nicht versagt werden sollte, äussert er, bei vollem Bekenntnis zur Notwendigkeit der Presse- und Informationsfreiheit, seine Bedenken zu Erscheinungen wie der «*Sucht der Médiasance*», der Suche nach «*Sensation statt rationalem Diskurs*», zum «*Medienfilz*» und den negativen Folgen solcher Miss-

bildungen der Medienarbeit für unsere politische Kultur.

Wie Walter Gut im früheren Band mit aller gebotenen Sorgfalt die Stellung der Kirche gegenüber Gesellschaft und Staat abgrenzte, so geht er jetzt dem «*Dualismus von Staat und Gesellschaft*» und der Unterscheidung der beiden nach. Das Ergebnis kann bei ihm keine Hierarchie der Bereiche, sondern nur ein Miteinander sein, eine dem Gemeinwohl förderliche «*Balance zwischen Staat und Gesellschaft*», die denn immer auch als stets zu erschaffende Leistung politischer Kultur zu gelten hat.

Alfred Wyser

¹ Siehe «Schweizer Monatshefte», April 1991. – ² Walter Gut, *Politische Kultur im Staat und Gesellschaft*, Universitätsverlag Freiburg/Schweiz, 1992.

Hinweise

Die neuen Grenzen des Wachstums

1992 veröffentlichten *Donella H. Meadows*, *Dennis L. Meadows* und *Jorgen Randers* die Ergebnisse einer Studie über langfristige globale Entwicklungen unter dem Titel «*Beyond the Limits*», die sie im Auftrag des Club of Rome in jahrelangen Untersuchungen erarbeitet hatten. Das Buch liegt nun auch auf Deutsch vor. Da Dennis Meadow, der Hauptautor, zugleich der Verfasser des 1972 für Aufsehen sorgenden Werks über die Grenzen des Wachstums im Auftrag des Club of Rome, ist wie keiner sonst berufen, die damaligen Aussagen an den Befunden von heute zu messen, Entwicklungen und Verän-

derungen zu konstatieren und daraus Schlüsse zu ziehen. Man könnte diese Schlüsse vielleicht am einfachsten zusammenfassen durch die Beschreibung des Titelbildes: die Weltkugel ist umspannt von einem ledernen Gürtel, der enger geschnallt ist und die Kugel einschnürend verformt. Wenn die Warnzeichen der Biosphäre nicht beachtet werden, droht der Kollaps. Die Autoren fordern, dass Bevölkerungswachstum und Verbrauch verringert werden müssen. Zudem sollen die Nutzungsgrade von Energie und Material drastisch angehoben und die Erneuerung der Umwelt vordringliches Ziel werden (*Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1992*).

Das Leben Robert Walsers

Robert Mächler schrieb die Biographie über Robert Walser, die erste überhaupt, schon 1966 (im Zusammenhang mit der ersten Gesamtausgabe der Werke Walsers im Kossodo-Verlag). Jetzt ist sie im *Suhrkamp Verlag* neu aufgelegt worden, revidiert und um die wichtigsten neuen Erkenntnisse über Walsers Leben seit den vergangenen fünfundzwanzig Jahren ergänzt. Der neue Verlag hat das Buch schon 1977 übernommen, nachdem ihm die Rechte an Walsers Werk übertragen worden waren. Im Vorwort zur revidierten Ausgabe erwähnt Mächler besonders die Verdienste von Bernhard Echte und Werner Morlang und ihrer Tätigkeit im Zürcher Robert-Walser-Archiv im Hinblick auf die von ihnen entzifferten und editierten «Mikrogramme». Mit ihnen ist der Werkbestand und damit auch das biographische Material entscheidend vermehrt worden, von dem Robert Mächler für die Neuausgabe seiner Walser-Biographie Gebrauch machen konnte.

Slawomir Mrozek: «Théâtre 1»

In den *Editions Noir sur Blanc* erscheinen die gesammelten Werke Mrozeks in französischer Sprache. Der zweite Band der auf vier Bände geplanten Ausgabe enthält neun Theaterstücke von unterschiedlicher Länge. Ein weiterer Theaterband wird folgen, eine Sammlung von Erzählungen ist schon vorausgegangen. Als Band vier werden sodann die satirischen Zeichnungen folgen. Der Band «Théâtre 1» enthält unter

anderem «Le Martyre de Piotr Ohey» (1959), «La Fête» (1962), aber auch «Le Renard aspirant» (1978) oder «Le Contrat» (1986). Es scheint, Mrozeks Theater, das vielleicht in erster Linie ein Theater der verkappten Satire und im Absurden ein Theater des nicht greifbaren Widerstands war, «Samisdat» auf der Bühne sozusagen, werde im Westen noch viel zu wenig beachtet. Es hat Qualitäten, es ist bühngerecht im höchsten Grade. Insbesondere Kleintheater und Kellerbühnen sollten sich des witzigen und hintergründigen Dramatikers vermehrt annehmen (*Editions Noir sur Blanc, Montricher [suisse] 1992*).

Essays und kritische Prosa von Peter Handke

Handke, der sich immer auch als Übersetzer betätigt, ist ein leidenschaftlicher und gewissenhafter Leser. In dem Band «*Langsam im Schatten*» mit dem koketten Untertitel «Gesammelte Verzettelungen» vereinigt er kritische, preisende und kommentierende Prosa, die aus verschiedenen Anlässen entstanden ist. Die Laudatio auf den Petrarca-Preisträger Philippe Jaccottet steht da in einer Reihe mit dem Nachwort zu Handkes eigener Übersetzung des «Gefesselten Prometheus» von Aischylos; die «Rede über Salzburg», die Handke bei der Entgegennahme des Salzburger Literaturpreises hielt, neben zahlreichen Nachworten zu eigenen Übersetzungen. Im ganzen bietet die Sammlung nicht nur Einblick in Handkes Umgang mit Texten, sondern auch in die Texte seiner Wahl (*Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1992*).