

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 73 (1993)
Heft: 6

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: 15.01.2026

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

Das Buch

Autor und Publikum (III)

Alfred Behrmann

Erwünschte Episode

Ein Hosianna, Ave und Amen des schliessenden Milleniums, Herzensmotto und Lieblingsvokabel, ein wahres Zauberwort ist *Kommunikation*. Kommunikation – Lust und Entzücken der Linguisten, Psychologen, Soziologen und Pädagogen, aller Öffentlichkeitsexperten, Austauschvirtuosen, Kontaktkoryphäen, Verständigungsstrategen und Moderationsmatadore. Man kommt zusammen, um miteinander zu kommunizieren, wörtlich: um gemeinsam teilzunehmen – Regierung und Opposition an der Streitkultur, Psychotherapeut und Patient am Komplex, der verschwinden soll, Autor und Publikum, bei der Dichterlesung, am literarischen Prozess.

Die Dichterlesung – ein Sujet für *Hildesheimer*, es hätte in die *Lieblosen Legenden* gehört. Nichts fehlt ihr, um ein ideales kommunikationstheoretisches und -praktisches Modell abzugeben. Wenn der Dichter seine Lesung beendet hat, lädt ein freundlicher Mensch, der dazu befugt ist, das Publikum ein, dem Dichter Fragen zu stellen, die dieser ‹gern› bereit sei zu beantworten. So gern vermutlich wie ein Minister, den die Presse hochnotpeinlich vernimmt. Es wäre eine Sensation – der Traum jedes wahren Dichters –, wenn jemand nach einem Konjunktiv fragte, einem zuviel oder einem zuwenig, nach einer Versbrechung, einer Zäsur, einem Komma. Der Dichter wüsste, dass im Publikum ein Kenner sitzt, ein Kollege vielleicht. Dort herrscht aber, unter den Fragern, ein Typus, den *Eliot* als Mitglied des Browning-Lesezirkels beschreibt – kenntlich daran, dass er alles, was die Dichter geklärt und auf den Stand von Tatsachen reduziert haben, nur in der verschwommensten Form geniessen kann.

Er fragt, was der Dichter habe sagen wollen, als er schrieb: *Lady, three white leopards sat under a juniper-tree*. Und der Dichter antwortet, er habe sagen wollen: *Lady, three white leopards sat under a juniper-tree*. Konzilianter, wenn auch nur scheinbar, erklärt sich Valéry: er habe nichts *sagen*, sondern etwas *machen* wollen, und das, was er machen wollte, habe zu den Worten geführt, die der fragliche Vers enthalte.

Finten, Manöver? Es gibt Gründe, warum ein Dichter nicht bereit ist, sich selbst auszulegen. Er begäbe sich unter sein Niveau. Doch bemerkt der eine oder der andere bisweilen etwas zu seiner *Arbeit*, den Antrieben, aus denen sie hervorgeht, ihren Voraussetzungen, den Zufällen und Umständen, die ihr beschieden sind, der Methode, die darin herrscht. Wird er bei Dichterlesungen befragt, geht das Interesse vorrangig auf Anekdotisches, das biographische Detail, den Stoff: auf Marginales. Man übertreibt nicht, wenn man sagt, die öffentliche Kommunikation, die Befragung des Dichters durch das Publikum, ist die schalste Auskunftsquelle über die Dichtkunst. Warum, ist leicht erklärt. Die Neugier, die das Mitglied des Browning- oder des Rilke-Lesezirkels in die Dichterlesung treibt, gilt der Person. Und den Dichter interessiert am Publikum vor allem, wie er selbst und sein Lesen dort <ankommt>, weniger die Tiefe des Verständnisses, die seinen Versen zuteil wird.

Was wünschte ein ernsthafter Autor, dass man ihn fragt – sofern er überhaupt bei solcher Gelegenheit befragt zu werden wünscht? Die Frage nach dem Komma und dem Enjambement erörtert sich am besten unter Kollegen. Und die nach der Jahreszeit, in der er kalte oder heisse Verse geschrieben habe, erscheint ihm wenig belangvoll. Er wünscht sich Fragen, die verständnisfördernd zu beantworten wären. Es empfiehlt sich, ihm zuträglichere Umstände dafür zu gönnen als die der Dichterlesung. Entschliessen wir uns, der Realität zu entsagen, alle Vorwürfe, die das heraufbeschwört, mit Gleichmut zu erdulden und selbst das Odium des Preziösen nicht zu scheuen, indem wir den Autor in einen Park oder Garten versetzen, an einen angenehmen Ort, wo sein Gegenüber im Gespräch eine junge Dame ist. Wir stellen sie so liebenswürdig vor, dass eine gewisse Begrenztheit ihrer Lektüre den Reiz ihres Umgangs nicht schmälert, da sie guten Sinn und natürliche Klugheit besitzt.

Sie wüsste gern, was den Dichter bei seiner Arbeit, genauer und eigentlich, was ihn *zu* seiner Arbeit bewegt. Wann und warum macht er ein Gedicht? Der Autor weiss den Wert der Frage zu schätzen. Sie ist ebenso einfach – so naheliegend und psychologisch begreiflich – wie schwer zu beantworten. Denn soll er sagen: Ich mache immer dann ein Gedicht, wenn die schöpferische Ader sich regt, wenn mich etwas berührt, worauf die beste Reaktion, deren ich fähig bin, ein Gedicht ist? Er wüsste nicht einmal, ob das in jedem Fall die Sache träfe, und wenn es so wäre, ob die Antwort viel taugt. Er besinnt sich einen Augenblick und sagt dann: Ich will ein Beispiel geben, muss aber gleich bemerken, dass es weder ein Grundmuster darstellt noch den Vorgang umfassend beschreibt. Möglicherweise ist es nicht einmal das bezeichnendste für meine Art zu arbeiten.

Wir beobachten Dinge, die unübersehbar sind, weil die Zeit, die Umstände sie uns aufdrängen. Einzelne Personen heben sich aus dem diffusen

Kreis, in dem wir uns in unsren grossen Städten bewegen, heraus – nicht als jenseits der Norm, sondern als ihre vollständige und besonders reine Verkörperung. Sie wecken unser Interesse, wir betrachten sie, wie es Goethe einmal nannte, naturhistorisch. Ich versuche, eine solche Person, sagen wir eine Frau, zur Anschauung zu bringen, so vollständig, wie die Kürze der lyrischen Form es zulässt: ihre Sprache, ihren Gestus, ihr Wesen, das in Wünschen, Plänen, Vorstellungen lebt und sich mittelbar und andeutungshaft aus ihrem Ambiente ergibt.

Eine präzise und ökonomische Form dafür ist der innere Monolog. Er macht das Gedicht zum Rollenstück. Die Frau, die ihn spricht, erhält einen Anlass, ein auslösendes Moment dafür. Sie spricht ihn, während sie gerade eine Party verlässt, und ihr Bewusstseinsstrom wird von Eindrücken und Erlebnissen, die sie dort gehabt hat, beherrscht. Genauer: von einem einzigen Eindruck. Was liegt näher, als eine oder zwei weitere Personen auf dem Heimweg von derselben Party zu zeigen, wiederum jede in einem inneren Monolog, und zwischen diesen drei Personen direkte oder indirekte Bezüge herzustellen, sie ineinander zu spiegeln? Das gibt Gelegenheit, ein Beziehungsgeflecht aufzubauen, das sehr tragfähig sein kann, ohne die Darstellung mit schweren Scharnieren zu belasten. Auch ist der Hintergrund, die eben verlassene Party, als Träger eines bestimmten Zeitkolorits zu brauchen.

Sie habe sich eigentlich, wendet die Dame hier ein, unter einem Gedicht etwas anderes vorgestellt. Inbegriff von Lyrik sei ihr immer die Selbstaussprache des Dichters gewesen, der hier als Sprechender gar nicht auftrete. Er verschwinde in seinen Figuren. Das sei eher die Art des Dramatikers. Der Autor erinnert sie an die Ballade. Allerdings, räumt die Dame ein, für die Ballade gelte das gleiche, sie stehe insofern dem Drama nahe. Doch werde darin gehandelt, hier doch nur gefühlt und gedacht. Und die Ballade ende mit einem Ereignis, in dem die Handlung gipfelt, einem Ziel- und Schlusspunkt. Hier bleibe doch, wenn sie die Sache richtig sehe, alles offen, da alles nur innerlich sei.

Der Autor ist überrascht. Er muss sich Mühe geben, genauer zu werden. Er denke, sagt er, an *Alexis und Dora* – keine Ballade, eine Elegie. Auch hier aber werde eine Beziehung zwischen Personen durch erzählte Handlung gegeben. Am Ende jedoch sei alles Gefühl, Empfinden – die Handlung bleibe unabgeschlossen, äusserlich und innerlich, der Ausgang offen.

Die Dame möchte nun wissen, ob dem Autor ein Experiment mit Formen vorgeschwobt habe. Ob er seine Monologe bewusst zwischen das Drama, die Ballade, die Elegie und vielleicht noch andere Formen gestellt habe, an die sie nicht denke, die sie wahrscheinlich nicht einmal kenne. Wenn das so sei, dann müsse sie ihn mit ihrer geringen Belesenheit enttäuschen: ihre Kenntnis reiche nicht weit.

Keineswegs, erwidert der Autor, stand am Anfang der Gedanke an die Form. Die Form ergab sich im Zuge der Arbeit. Und ihr Verhältnis zu anderen Formen hat sich mir selbst erst später deutlich gezeigt. Die Dame scheint beruhigt. Sie wollten also nicht, fragt sie, vor allem etwas Neues machen? Das hielte ich kaum für möglich, sagt der Autor. Die Elemente sind immer schon da. Neu ist allenfalls der Gebrauch, den man davon macht, ihre Zusammenführung und Verschränkung. Der innere Monolog als Bewusstseinsstrom hat seinen klassischen Ort im *Ulysses*. Ein Zyklus von Gedichten als Gesellschaftskomödie liegt vor in *Mauberley*. Und wenn man will, schlägt hierher auch der Nicht-Roman, der vermiedene Roman, insofern ein Stoff, den mancher zu einem Roman verarbeitet hätte, in andere Formen gebracht wird, darunter in solche, die vor allem als Gefäss von Bewusstsein fungieren wie im *Teste*.

Ich habe *Ulysses* gelesen, sagt die Dame. Ihre Monologe sind ein Gedicht. Ich wüsste nicht, wie Molly Blooms berühmte Passage in Versen zu denken wäre. War es nicht mühsam, Bewusstseinsstoff, den ich mir ungestalt und flutend vorstelle, in Verse zu bringen? Durchaus, sagt der Autor. Die Frage entzückt ihn. Er fühlt sich geradezu verwöhnt durch solch Interesse. Denn wen kümmern Verse? Er wird sich Mühe geben, bei seiner Antwort nicht auszuschweifen. Natürlich, sagt er, mussten es freie Verse sein, ihr Verscharakter war gleichsam zu dämpfen. Ich suchte ihn unauffällig herauszubilden durch kurze Kola, d. h. durch reiche und wechselnde Zäsuren, elastische Phrasierung, prägnante Kadenzen. Einmal wird ein regelmässiger Vers aus einem Lied zitiert, öfter klingen, um der Sache Figur zu geben, historische Versmuster in bestimmten Floskeln an. Dies aber so, dass sie nur der Kenner entdeckt.

Sie schreiben also, fragt die Dame, für Kenner? Das wird mir vorgeworfen, sagt der Autor. Ich halte den Vorwurf für unberechtigt. Oft zwar bemerkt nur der Kenner die Mittel, die ich verwende. Worauf es ankommt, ist aber nicht, dass sie bemerkt werden, sondern dass sie da sind und ihre Wirkung tun, unterirdisch gewissermassen, je diskreter, desto besser.

Die Dame entzückt den Autor ein zweites Mal, indem sie sagt: *The proof of the pudding is in the eating, not in the recipe*. Man müsste Ihre Verse hören. In der Tat, sagt der Autor. Und mehr im Fall der Monologe als in jedem andern. Drei verschiedene Stimmen – eines Mannes und zweier Frauen, darunter einer Sängerin. Mehr noch: in verschiedenen Sprachen. Ja, sagt der Autor, ich sehe Ihr Befremden. Die Sache ist die: Zwei der drei Personen sind Amerikaner, eine – die Frau, an die das Ganze erst anschloss – ist Deutsche. Ich liess sie alle in ihrer Sprache denken. Später schien mir das allzu veristisch. Ich schrieb für jeden die jeweils andere Fassung und hielt die Sprachen getrennt. Sie verstehn aber, was mir vorschwebt, ob in einer Sprache oder in zweien: drei Stimmen, jede mit ihrem besonderen Timbre

und Tempo, ihrer eignen Tournüre. Es ist durchaus *gesprochen* gedacht, nicht für den stummen Leser. Ich wünschte mir also drei Sprecher, geschulte Stimmen, darunter die Stimme einer Sängerin, einer amerikanischen Sängerin, um selbst zu hören, ob das Ergebnis meiner Vorstellung, ich sollte sagen: meiner Hoffnung entspricht.

Hier entsteht eine Pause. Jeder hängt seinen Gedanken einen Augenblick nach. Schliesslich sagt die Dame: Offen gestanden, ich habe mit Gedichten, mit Versen nicht viel Erfahrung. Von den Hintergründen und Zusammenhängen ihrer Geschichte weiss ich wenig. Mein Urteil in diesen Sachen ist beschämend naiv. Etwas gefällt mir oder gefällt mir nicht, und ich weiss nicht, ob Einführung und Erläuterung bewirken können, dass mein Urteil sich ändert. Vielleicht ist es möglich. Ich weiss aber aus Erfahrung, dass ein Lied, dem ich niemals etwas abgewinnen konnte, mir plötzlich, durch einen ausserordentlichen Vortrag, nahekam. Vielleicht ist daher, für mich, ein guter Vortrag Ihrer Verse ein besseres Mittel zur Schätzung als jeder Kommentar. Damit, fügt sie höflich hinzu, sei nicht gesagt, dass Ihre Erläuterung bei mir verloren war. Ich habe daraus gelernt.

Der Autor kann nicht umhin zu fragen: Inwiefern? Sie haben, erwidert die Dame, den Ruf, nicht gerade verständlich zu schreiben. Ja, man kann hören, sie heckten wahre Ungeheuer an Dunkelheit aus. Nun weiss ich zwar nicht, was Ihre Monologe enthalten, worum es dabei geht. Der Rahmen aber, das Gerüst sozusagen, das Sie skizzieren haben, scheint eher auf Realistik als auf Hermetisches und Esoterisches zu deuten. Ganz recht, sagt der Autor. Die Dinge, um die es geht, sind handfest und deutlich, selbst drastisch. Was als kunsthaft daran gelten kann, sind nicht Arcana und Sublimitäten, sondern allenfalls das Gefüge, der Ausdruck.

Damit, sagt die Dame, wären wir weit von dem, was wirklich als schwierig gelten könnte. Sie sagten ja selbst, Ihr Beispiel sei nicht unbedingt für Ihre Arbeit bezeichnend. Ich vermute, Sie haben es gewählt, um einer Laiin wie mir die Angst zu nehmen und den Zugang zu erleichtern. Keineswegs, sagt der Autor. Ich habe Ihnen von einem Stück gesprochen, das zwar als realistisch gelten kann, das keinerlei Geheimnis enthält. Nicht aber, dass es deswegen eingängig wäre. Der Leser hat die grössten Schwierigkeiten damit: Er ist meistens ausserstande, die Splitter oder kleinen Element-Facetten, aus denen die Beziehung der drei Personen hervorgeht, als solche zu erfassen und einander zuzuordnen. – Hier wäre also, sagt die Dame, nicht Dunkelheit zu lichten, sondern Aufmerksamkeit aufzubringen. Sicher aber gibt es Stücke bei Ihnen, die sich anders, die sich wirklich so verrätselt ausnehmen, wie man es hört.

Ich gebe Ihnen ein weiteres Beispiel, sagt der Autor, und füge hinzu, dass es wiederum, möglicherweise, nicht das allerbezeichnendste ist. Indem ich das sage, wird mir die Schwierigkeit deutlich, ein ganz und gar bezeichnen-

des zu finden. Doch ist das hier auch nicht wichtig. Ich sage indessen, warum ich es wähle. Ihre Frage zielt auf das Vertrackte. Jeder Autor, dem sie gestellt wird, versucht, den Fragenden zu beschwichtigen. Die Suppe, lautet der Tenor solcher Beschwichtigungen, werde so heiss nicht gegessen, wie sie auf den Tisch kommt. Das sage auch ich. Das Stück, von dem ich spreche, ist alles andre als zerebral. Es ist weder hermetisch noch mit Geheimnis befrachtet. Es ist sogar, für mich, ein reiner Ausdruck von Gefühl, und ich hoffe, dass der unbefangene Leser es auch so empfindet.

Wenn man Ihnen zuhört, sagt die Dame, möchte man glauben, Sie seien ein Volksdichter. Vergleichsweise, erwidert der Autor, bin ich das: Man braucht nur wirklich Hermetisches neben meine Sachen zu stellen. Im Grunde wünschte ich, Musiker zu sein. Ich hätte es nur mit sinnlichem Material und seiner geistigen Ordnung zu tun, und niemand käme und fragte, was ich mir hierbei oder dabei gedacht hätte und ob es so oder so zu verstehn sei.

Zu Ihrem Beispiel, sagt die Dame. Ich kann mich kurz fassen, sagt der Autor. Ich betrete zum ersten Mal das Museo Guarnacci, das Etruskermuseum in Volterra, und sehe auf zahlreichen Sarkophagen den Weg des Toten in die Unterwelt: Abschied von der Ehefrau, Geleit durch die geflügelte Todesbotin Lasa, Hinzutreten des bärigen Todesgottes Charun. Ich habe an diesem Tag die Nachricht vom Tod eines guten alten Freundes erhalten. Gesehenes und Empfundenes greifen ineinander. Bald darauf entsteht das Gedicht, fast in einem Zug, ein kurzes Stück, neun Verse.

Inwiefern, fragt die Dame, bedarf es hier der Beschwichtigung des Lesers, von der Sie sprachen? Weil es, sagt der Autor, dem Leser schwerfällt, den Versen selbst zu entnehmen, was ihn orientiert. Dem Kritiker häufig auch. Volterra? Lasa? Etruskische Mythologie? Bildungspoesie, gelehrtes Zeug, so lauten die Vorwürfe. Und der Gutwillige wünscht sich einen Kommentar. Dabei gibt ihm der Kommentar, auch der genaueste, nichts, was nicht als wesentlich aus den Implikationen des Gedichts herauszufalten wäre. Sie meinen also, fragt die Dame, Ihre Verse bedürften keines Kommentars? Diese zumindest nicht, sagt der Autor. Im übrigen hielte ich eine Sacherklärung, die diesem oder jenem Wort eines Gedichts mitunter beigegeben würde, für keinen Makel. Auch Bilder werden durch eine Bemerkung zu ihrer Ikonographie noch kein Auswuchs von Ungenügsbarkeit.

Leser, sagt die Dame, brauchen sich Autoren nicht anders zu wünschen, als sie sind. Der Missfallende bleibt ungelesen, es gibt genügend, die zuzagen. Der Autor dagegen, der die winzige Leserschaft enttäuscht, die noch Gedichte liest, wird sich ein anderes Publikum wünschen. Ich bin sicher: Sie auch. Wie sollte es sein? Der Autor fängt ihren Blick auf und sagt: unbefangen, frei von Routine, fähig, den Satz zu verstehn, dass alle Kunst in den Stand der Musik strebt. Ich müsste mich täuschen, wenn ich nicht sagen

dürfte: insofern – wie Sie. Die Züge der Dame lösen sich auf, sie scheint zu lächeln, doch ihr Ausdruck zergeht: Kunstfiguren versinken nach flüchtiger Dauer, so leicht, wie sie sich bilden. Und damit entlassen wir den Autor aus dem angenehmen Ort, wohin wir ihn versetzt hatten, um ihm einmal den Traum einer fruchtbaren Unterhaltung zu gönnen.

Artistische Gratwanderung

«Eine Halbtagsstelle in Pompeji» – neue Erzählungen von Jürg Federspiel

1

Die Titelgeschichte hat zwei Schauplätze, den Weg zwischen Ettingen und Leymen in Basels Nachbarschaft und die Ruinen von Pompeji. Vater, Mutter und zwei Kinder wandern im Frühlingsblust, kehren in einer Elsässer Wirtschaft ein, um Spargeln zu essen, und gehen wieder nach Hause zurück, wo die eben bezogene Wohnung noch nicht fertig eingerichtet ist. Mit diesen Szenen beginnt die Erzählung, und mit ihnen rundet sie sich zum Ende. Wie der Rahmen das Bild umschliessen sie einen hintergründig-grotesken Dialog in Pompeji, wo der junge Familienvater aufwacht, nachdem er beim Hochstemmen einer schweren Kiste einen Herzanfall erlitten hat. Er ist tot in Pompeji, jedenfalls wird er von einem Wesen, das sich als Toter Kurt vorstellt, hartnäckig als Toter Vonderach angesprochen. Kurt, ein verummumtes Skelett mit Schirmmütze, halb Portier und halb Bahnhofsvorstand, ist begierig darauf, dass ihm Wolfgang Vonderach Kinofilme erzählt. Während ihm der Ankömmling diesen Wunsch erfüllt und nacheinander über fünfzig Filmstories von «Casablanca» bis «Ninotschka» rekapituliert, sieht er

am Horizont lange Menschen schlängen vorbeiziehen. Davon soll er sich nicht beeindrucken lassen, sagt das Wesen Kurt, das sei alltäglich: zuerst die Verhungerten – sehr häufig zur Zeit –, dann die Kriegsopfer, die übliche Zahl, dann die Krebstoten und die Herztoten, dann – immer am Schluss – die toten Kinder. «*Mit einer Halbtagsstelle gewöhnen Sie sich bald daran.*» Ob Wolfgang Vonderach wirklich tot sei, ob er bloss für eine Weile der lebendigen Gegenwart in seiner Familie entrückt sei, lässt sich mit Sicherheit nicht sagen. Aber das Pompeji, in dem er für eine «*Halbtagsstelle*» Station macht, ist die Vorstadt des Hades. Das Wesen Kurt, ein Langzeitbewohner der Totenstadt, ist süchtig nach ein wenig Leben, zumindest nach den Schatten auf der Kinoleinwand. Filme mit Happy-End werden von ihm bevorzugt. Davon, dass der tägliche Zug, die lange Kolonne der Getöteten und Verhungerten nicht abreisst, nimmt Kurt kaum Notiz. «*So ist das eben*», sagt er nur.

Der Band «*Eine Halbtagsstelle in Pompeji*» enthält sieben Erzählungen, die teils in Amerika, teils in der Schweiz spielen¹. Es sind Geschichten aus dem

Alltag, Geschichten von der Banalität und der Schäbigkeit des Lebens, von Liebesverrat und Rache. In jeder bestätigt Jürg Federspiel, was er einmal als Hauptmotiv seiner Arbeit als Schriftsteller bezeichnet hat: man müsse das Leben vom Tod her betrachten. Einmal bringt er sich als Erzähler selbst ins Spiel, indem er im Krematorium einen Eingesargten kurz vor der Verbrennung interviewt. Oder er berichtet von einer Beerdigung und erzählt, wie noch am offenen Grab die lange angestaute Wut zwischen Tochter und Mutter ausbricht. Eine absurde, trotzdem realistische Strassenszene auf der Tramhaltestelle vor dem Schauspielhaus Zürich, in der ein Mann mit Regenschirm einen andern beschimpft, der seinen Schirm trotz strömenden Regens nicht aufspannt, hat sieben Jahre später ein apokalyptisches Nachspiel. Jetzt glühen die Tramschienen und der Asphalt schmilzt. Der Theaterfundus ist geplündert, in Panik irren kostümierte Menschen über den Platz. Der letzte Satz der Erzählung ist identisch mit einem Stücktitel von Dürrenmatt: «*Es steht geschrieben.*»

Gäbe es diese unvermittelten Umschläge ins Makabre und Phantastische nicht (wie das Gespräch im Vorraum der Verbrennungskammer), auch nicht die befremdlichen und unheimlichen Begegnungen wie die mit dem lemurenhaften Wesen Kurt oder die mit dem rundum mit Klebstreifen an Händen, Kopf und Füßen überklebten Lokomotivführer, dem das Schreckliche widerfahren ist, dass er einer auf den Schienen liegenden Frau Kopf und Füsse abgetrennt hat, dürfte man sagen, Federspiel erzähle kunstlos, mit einer entschiedenen Hinwendung zum Grotesk-Gewöhnlichen und Sinnlich-Derben, zu einer Sphäre, in der für feines Benehmen und gepflegte Ausdrucksweise kein Raum

ist. Da zanken sich Blox und Arina ein kurzes Eheleben darum, an welcher Stelle im Schlafzimmer das Doppelbett seinen richtigen Ort habe. Selbst nachdem es darüber zur Scheidung gekommen ist, scheint der in der Wohnung zurückbleibende Mann bis zu seinem frühen Tod kein anderes Problem zu haben, als die Streitfrage endlich doch noch zu lösen. An seiner Beerdigung kommt es zu Tätilichkeiten zwischen Arina und Marina, der ehemaligen Frau des Verstorbenen und ihrer Mutter. Wenn dessen Berufskollegen – er war Psychiatriepfleger im Bellevue Mental Hospital – Arina vom Friedhof weg in die Mitte nehmen und ins Auto zerren, um sie gehörig durchzubleuen und «*es ihr ganz väterlich zu besorgen*», könnten gar Zweifel an dem aufkommen, was der Titel der Geschichte verspricht: «*Ein böser Anfang und ein schönes Ende.*» Der Erzähler bleibt uns zwar das Happy-End nicht schuldig. Arina macht nach dem Tod ihrer Mutter (sie ist von einem Feuerwehrwagen überfahren worden) eine kleine Erbschaft, kauft damit einen Blumenladen und heiratet den vormaligen Besitzer. Dass eine der Erzählungen als «*Porträt eines Romanikers*» überschrieben ist, darf den Leser nicht zu der Erwartung verführen, hier gehe es um Stimmungen und Gefühle. Der Titel ist nichts weiter als die sachlich-nüchterne Bezeichnung eines Mannes, der sich Illusionen macht und prompt in die Realität abstürzt.

2

Jürg Federspiel moralisiert nicht, es geht ihm einfach – wie er den Schriftsteller im Gespräch mit dem toten «*Romaniker*» sagen lässt – «*um die Wahrheit im Diesseits*». Da registriert er denn, dass «*die Welt im Eimer*» ist. In Mexiko – zum Beispiel – werden Kinder wie Sachen

behandelt, mit denen man sich eine Weile amüsiert und sie dann wieder wegstellt. Man kann sie sogar für Stunden oder fürs Wochenende mieten. Nicht anders allerdings verhält es sich mit dem Schneemann, der – traurig über dergleichen Zustände – zu schmelzen beginnt und sich in Wasser zurückverwandelt. Auch er war gekauft, und ausserdem brüstet sich das erzählende Ich in dieser Geschichte damit, dass man überhaupt alles kaufen könne. Zum Beispiel seien erdbebensichere Grabsteine ein gutes Geschäft geworden. Der Erzähler behauptet, er habe fünf Dutzend davon in Japan bestellt und mit schönem Gewinn hauptsächlich nach Kalifornien, «und zwar an quicklebendige Leute», verkauft. Dem fügt er die Bemerkung an, es gebe immer mehr Menschen, die von einem Leben nach dem Tod überzeugt seien und sich für den Jüngsten Tag absichern möchten. Grabsteine seien Ausweise. Der Erzähler hat auch den Schneemann gekauft, und nachdem ihm dieser aus Trauer über die Herzlosigkeit der Menschen unter den Händen dahinschmilzt, sagt er nur, Riilduu, der Schneemann, sei das schlechteste Geschäft seines Lebens gewesen.

«*Sub specie aeternitatis*» sind die Erzählungen Federspiels nicht geradezu geschrieben, jedenfalls nicht so, dass sie die Feierlichkeit dieser Wortwahl rechtfertigten. Aber die Kunst des Erzählers bewirkt eben doch, dass wir Zänkereien, Missverständnisse, schäbiges, ganz gewöhnliches und vermeintlich kaum der Beachtung würdiges Dasein unter dem Aspekt seiner Endlichkeit sehen. In eine Welt, über die man sich nichts vormachen soll, greifen ausserirdische Mächte ein. Der Rechtsanwalt Dedual erschießt in Manhattan vermeintlich den Liebhaber seiner Frau von hinten und erkennt im gleichen Augenblick, dass er

sich in der Person geirrt hat. Das lässt ihn sofort an den Teufel denken, «*der ja bei Irrtümern immer eine wichtige Rolle spielt; für das Gelingen ist immer Gott zuständig*». Zwar sind dergleichen Zwischenbemerkungen ironisch oder gar sarkastisch gefärbt. Wenn der Erzähler erläutert, Michael Dedual sei Anwalt gewesen, fügt er hinzu: «*ein Beruf, eine Tätigkeit, die selten jemanden dazu führt, den Lebensabend mit dem Gefühl für Gerechtigkeit zu verbringen.*» Andere Sentenzen blitzen unvermittelt im Text auf oder beschliessen eine Erzählung. «*Die Zufriedenheit der Heiligen ist unermesslich*» oder – die endlosen Gespräche zwischen Vonderach und dem Wesen Kurt in Pompeji erklärend: «*Die Ewigkeit kennt keinen Schlaf.*» Die Titelgeschichte enthält auch eine Szene, in der Wolfgang Vonderach mit der Erlaubnis des Wesens Kurt noch einmal in seine Wohnung, zu seiner Frau und seinen Kindern zurückkehren darf. Er kann hören, wie seine Frau mit Freunden telefoniert, wie sie weint; aber er sieht nur, wie sich der Hörer nach dem Gespräch wieder auf die Gabel legt. Die Gestalt der Frau sieht er nicht, so wenig wie sein Kind, obgleich er die Bauklötzchen auf den teppichlosen Parkettboden poltern hört und auch sieht. Selbst das vernimmt er, wie seine kleine Tochter die Puppe tröstet, Papa sei im Himmel und komme vielleicht wieder zurück. «*Er sah alles. Nur keine Menschen. Nicht seine Frau und nicht die Kinder.*» Da glaubt er ein zweites Mal zu sterben und fühlt, wie er aus der Welt verschwindet.

Die Mischung aus wertneutraler Darstellung einer Wirklichkeit, die alles andere als schön ist, und unvermittelten Einbrüchen ausserirdischer Mächte und Wesen ist ein gewagtes Spiel, eine artistische Gratwanderung. «*Eine Halb-*

tagsstelle in Pompeji» ist nicht nur der Titel einer der neuen Erzählungen von Jürg Federspiel, sondern eine Chiffre für die unverwechselbare künstlerische Handschrift des Autors, der ohne Umschweife, eher karg mit Worten, jedoch sinnenfreudig und kraftvoll von den

Zufällen und Skurrilitäten zwischen Himmel und Erde erzählt.

Anton Krättli

¹ Jürg Federspiel, Eine Halbtagsstelle in Pompeji. Erzählungen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1993.

Minimal Art?

Neue Geschichten von Peter Bichsel

1.

«Eine Aufzeichnung muss wenig genug sein, sonst ist sie keine» – ein Satz von Elias Canetti, der in aphoristischem Wagemut jene haarscharf feine Grenze markiert, wo das «wenig genug» umschlägt in «zu wenig» oder «zu viel», wo die Aufzeichnung, wie Canetti sie meint, zerfällt.

Auch Peter Bichsel sucht in seinen neuen Texten offensichtlich dieses schwierige «wenig genug», er strebt eine Konzentration und Verknappung an, die nach Zeilen und Wörtern zu bemessen ist. Das fällt desto mehr auf, als er schon im Titel und dann wiederholt bekundet, dass es ihm um Geschichten geht, und um sonst nichts, um Geschichten, die ja auch in sparsamster Ausführung eine gewisse Fülle voraussetzen. Die Frage, in welchem Augenblick das «wenig genug» umschlage ins «zu wenig», stellt sich da ungleich strenger als bei Aufzeichnungen. Es gibt tatsächlich in seinem neuen Buch unheimlich dichte, gleichsam zu einer Faust geballte Geschichten (zu einer Faust, die nicht schlägt, sondern verschließt). «Liebe» ist so eine Geschichte, sie umfasst knapp drei Zeilen:

«Sie hatte jahrelang einen Selbstmörder über Wasser gehalten. Nun liessen

ihre Kräfte nach, und sie setzte sich und hielt sich die Ohren zu.»

Ein perfekter Text; diese Szene wird man nicht mehr vergessen und nicht den Wechsel vom Überwasserhalten zum Sich-die-Ohren-Zuhalten. Aber was soll man mit anderen Texten anfangen? Mit dem Mann beispielsweise (natürlich ist gerade er ein Herr Direktor), der alljährlich am «24. Dezember» (so der Titel) seine Flinte putzt? (Wenn der Autor ihm dann noch den Satz in den Mund oder in den Kopf gibt, «Die Ordonnanzpistole, das ist Heimat», dann kann er heutzutage natürlich mit den nötigen oder erwünschten Lachern rechnen.) Und was mit Nora in «Eine Frau», die als Dreijährige einer Erwachsenen eine Geste abguckte und diese Geste lebenslang nachahmt? Sind das blosse Schnörkel, und wie viele Schnörkel erträgt ein locker bedrucktes Buch von 115 Seiten ohne Substanzverlust?

Aber in diesem Stil – Daumen hinauf, Daumen hinunter, wenig genug, zu wenig – möchte ich das Buch Bichsels nicht besprechen; nur in einem weiteren Rahmen wird man ihm gerecht. Der knappe Umfang scheint es in die Nähe des Erstlings «Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen» von 1964 zu

rücken – und es ist den ersten Rezensionen (sie sind, wie heute üblich, vor Ablauf der Sperrfrist erschienen) geradezu die Erleichterung anzumerken, dass der Autor bei seinen Anfängen anknüpft – als schriebe er endlich, endlich, wieder wie damals, schrullig oder kauzig oder liebevoll lächelnd. Aber als eine Fortschreibung der Frau-Blum-Geschichten liest man das neue Buch zu harmlos. Ich möchte behaupten, dass die *«Jahreszeiten»* von 1967, dieses nie populär gewordene Buch, dazu die Frankfurter Vorlesungen *«Der Leser. Das Erzählen»* von 1982, dass diese Bücher mit den neuen Geschichten mehr zu tun haben als der legendäre Erstling. Denn *«Zur Stadt Paris»* ist nicht nur, ist nicht einmal in erster Linie ein Geschichtenbuch, auch wenn es sich unter diesem Etikett besser verkaufen und besser anpreisen lässt, sondern ein Buch – ein grüblerisches? ein pfiffiges? ein melancholisches? – über die Lust und die Unmöglichkeit, eine Geschichte zu erzählen und sich über sie zu verständigen. *«Ob das eine Geschichte ist?»* *«Eine Geschichte ist das nicht, wird nie eine werden»*, solche Sätze liest man immer wieder. Die Frage hat bei Bichsel ihre Tradition.

2.

Ein Glanzlicht der *«Jahreszeiten»*, ein nach wie vor meisterhafter Text, ist die Passage, da der alte Studer (eine der sporadisch und mehr beiläufig auftretenden Figuren des Buches) sich für die Ehrenmitgliedschaft im Männerchor mit einer kleinen Rede bedankt und dabei einen Rückblick auf sein Leben versucht. Was sich dabei ergibt, in diesem grossen Augenblick, da einmal alle zuhören, ist nichts als ein Erzählfragment, das aus lauter Einzelheiten, aus scheinbar unwichtigen Reminiszenzen besteht. Strümpfe, die kratzen, der

Meister in Saignelégier, der ihn nur ausnützte, die Lehrzeit beim Onkel, der seine Versprechungen nicht hielt und doch ein guter Meister war, dazu *«die frohen Stunden im Kreis meiner Sängerknechte»*, das alles kann, auch wenn man es erinnert, nichts daran ändern, dass im Erzählen *«ein ganzes Leben auf zwanzig Minuten zusammengeschmolzen»* ist.

Dass Leben mit Sprache direkt nicht fassbar ist, weder für den Autor noch für einen einfachen Mann wie Studer, dass Lebenszeit und Erzählzeit nichts miteinander zu tun haben, diese Erfahrung, die zugleich ein poetologischer Grundsatz ist, zieht sich durch die *«Jahreszeiten»*, und wird in vielen kleinen Texten – die Studer-Passage als Beispiel genommen – konkretisiert. Und wird im neuen Buch vielleicht an eine äusserste Grenze geführt. Die Frage, ob Erzählen überhaupt noch möglich sei, wird nicht gestellt. Aber sie geht durch das ganze Buch, begleitet durch den noch versteckteren, aber unüberhörbaren Zweifel, ob das Leben überhaupt erzählenswert sei. Es gibt in diesen letzten Geschichten Bichsels keine Figur wie Studer, es gibt keine Generalversammlung des Männerchors; nicht einmal die Kneipe (die Bichsel in den *«Frankfurter Vorlesungen»* als einen literarischen Ort definierte und zu einem literarischen Ort machte), ist als Atmosphäre gegenwärtig; das Geschehen hat etwas seltsam Ortloses an sich, die Figuren haben keine Umwelt. Das *«Abenteuer»* (Titel einer Mini-Geschichte), das einer erlebt, offenbar das einzige in seinem Leben, ist ein Sturz beim Stolpern über den Trottoirrand; aber nicht einmal der Mittelhandknochen wird dabei gebrochen. Und das *«Positive»*, das ausgelassen zu haben man dem Erzähler vorwirft, besteht, wenn er es schliesslich nachträgt, nur aus dem Mittelklass-

wagen, «mit elektrischen Scheibenhebern, Servolenkung und Zentralverriegelung», den der Protagonist besitzt.

Das eigentliche Pendant zur Studer-Passage stellt eine längere Geschichte mit dem Titel «*Und schon nur die Wahrheit*» dar. Da erzählt die Serviertochter Rösi einer bereits angeheiterten Runde nicht etwa ihr Leben, sondern nur immer wieder die gleiche Episode und deren pointenlose Pointe: wie ein Velofahrer, von dem sie sich einmal mitternachts verfolgt glaubte, sie eben *nicht* verfolgte, sondern offenbar nur seinen Heimweg im Sinne hatte und sonst nichts, weder Vergewaltigung noch erotisches Abenteuer. (Man oder frau hofft, dass Bichsel hier nicht mit den Lachern einer Männerrunde rechnet.) Nicht dass etwas geschieht, ist erzählenswert, sondern dass sich *nichts* oder nichts Erzählenswertes ereignet, das ist das melancholische Leitmotiv des Bandes; nicht einmal die Strümpfe kratzen mehr an den Beinen. «*Wenig genug*» also – und in einigen Geschichten reduziert es sich auf ein Nichts. So steht unter dem Titel «*Zeit*» die folgende Geschichte:

«*Der Lebenslängliche, befragt, wie er das aushalte oder mache all diese Jahre im Gefängnis, antwortet: 'Weisst du, diese Zeit, die ich hier verbringe, müsste ich draussen auch verbringen.'*»

Nicht zufällig taucht der Gedanke an Selbstmord immer wieder auf; der Titel des Buches könnte auch heissen «Das Ende aller Geschichten».

3.

Er heisst aber: «*Zu Stadt Paris*». Was es mit diesem Namen auf sich hat, erklärt ein weiterer Dreizeilentext:

«*Sehnsucht*.

In Langnau im Emmental gab es ein Warenhaus. Es hiess Zur Stadt Paris. Ob das eine Geschichte ist?»

Der Text tritt zweimal auf, zuerst ohne Titel, als Motto oder *avis au lecteur* dem Buch vorangestellt, dann, mit dem Titel versehen, als eine Geschichte unter anderen. Als Motto gibt er ein poetologisches Programm, verspricht sozusagen Geschichte aus dem Warenhaus, das heisst wohl eher Texte (man denkt an *minimal art*), welche die Konfektionsware der kleinen Leute in Form eines Artefakts wiederholen. Und als eine Geschichte unter den anderen Geschichten spannt der gleiche Text das Menschenleben zwischen die Sehnsucht, die durch den Namen der fernen Stadt eine Richtung erhält, und die Desillusion der Wunscherfüllung, die im Warenhaus erfolgt.

Die «*Stadt Paris*» übrigens (so, ohne Präposition, nannte man damals das Geschäft; wer es aufsuchte, begab sich also gleichsam in die sagenumwehte ferne Stadt): die gab es auch in meinem Dorf, bis in die sechziger Jahre hinein. Ich erinnere freilich den Eingang des Geschäfts deutlicher als das Innere; denn meine Mutter kaufte dort nur selten ein. Auch wenn sie, wie die meisten damals, mit dem Geld sparsam umgehen musste (oder gerade deshalb), hielt sie auf Qualität; das Schöne hatte bei ihr etwas mit dem Guten und dieses wiederum mit dem Dauerhaften zu tun. Wahrscheinlich hätte sie dennoch dem Geschäft gerne ab und zu ihre Reverenz erwiesen; dessen Verwalter hatte seinen Mittagstisch in unserer Gaststube, und er gehörte einem Menschenschlag an, wie ihn meine Mutter schätzte: ruhig, zurückhaltend, «gediegen» – fast ein wenig vornehm kam er mir vor. Und ihm war es offensichtlich wohl in unserer Gaststube (auch wenn er das vermutlich nie explizit sagte), denn auch meine Mutter hatte – mit ihrem schwarzen Kleid, dem früh schneeweissen Haar

und dem jungen Gesicht – etwas Zurückhaltendes, «Gediegenes», ja Vornehmes an sich – das sich nicht verlor, wenn sie das Essen auftrug und schmutziges Geschirr abräumte.

Kindheitserinnerungen, die von Bichsel wegführen würden. Ein wirrer Knäuel, an dessen losen Enden weiter zu zupfen, ich mir jetzt untersagen muss. («*Die Unermesslichkeit jeder Kindheit verlangt nach Beschreibung*», lese ich in einem Essay von *John Berger* über Renoir; obgleich kein Freund grosser Worte, wagt der Autor doch diesen rückhaltlosen Ausdruck.) Dass Bichsels Geschichten an Erinnerungen röhren und durch ihre Knappeit Assoziationen aller Art wecken, ist ein Grund der eigenartigen Faszination, die seine Texte nach wie vor ausüben. Aber gleichzeitig haben sie auch etwas Einengendes an sich; sie reduzieren das Leben auf ein kleinbürgerliches Taschenformat – und das liegt nicht an der Kürze, sondern an einer zunehmend vereinfachenden und einengenden Poetologie.

Bichsel geht es in seinem neuen Buch ausschliesslich und hartnäckig um Geschichten, ja um den Begriff Geschichte. «*Ob das eine Geschichte ist?*» fragt er, nicht zufällig am Ende des eben zitierten Textes. Und im Nachwort stellt er, verallgemeinernd und fast apodiktisch, fest: «*Nur in Geschichten erinnern wir uns*». Das «*nur*» hat es in sich, es schliesst vieles, zu vieles aus! Denn wie verhält es sich, wenn ein Text keine Geschichte ist? Ist er dann – nichts? Und, weiter gefragt, ist Erinnerung, die sich in keine Geschichte fügt, die aus Farben, Tönen, aus einem Windhauch gesteht, ist sie – nach der Poetologie, um nicht zu sagen Ideologie Bichsels – einfach nichts? In seinen Geschichten auf jeden Fall hat sie nichts verloren.

4.

«*Nur keine Story, nur keine Story erzählen*» – sagt Friederike Mayröcker einmal, fast beschwörend: als sei die Story eine Bedrohung, eine Behinderung, gar ein Feind. Doch ein Feind wessen? Der Erinnerung, der Wahrnehmung? Der aufsteigenden Bilder und Klänge, der tausendfältigen Assoziationen?

Dieser rasche, nur beiläufige Hinweis auf eine anders ausgerichtete Poetik mag als kontrastierender Hintergrund verdeutlichen, wie stark und entschieden Bichsel das Erzählen und dessen Produkt, die Geschichte, ins Zentrum seiner poetologischen Überlegungen stellt. «*Man erinnert sich nur in Geschichten*», diese Behauptung des Nachworts wird in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen ergänzt und verstärkt durch die thesenartige Feststellung «*Nur in Geschichte sind Menschen erkennbar*» (noch einmal das «*nur*»!). Da scheint so etwas wie eine Apotheose des Erzählers stattzufinden.

Nicht dass Bichsel die Geschichte in einen fest umrissenen Begriff pressen würde. Unermüdlich dreht und wendet er – vor allem in den etwas längeren Texten – das Wort hin und her; und diesem ernsthaft-listigen Spiel nachzugehen, ist für Liebhaber poetologischer Finessen eine wahre Lust. Es ist, als wolle Bichsel erforschen und im Erforschen auch gleich zeigen, dass man (in Abwandlung eines Buchtitels von *Jürg Laederach*) nicht nur den Blues auf sechzig Arten spielen, sondern auch Geschichten auf tausendundeine Art erzählen könne. Oder eben *nicht* erzählen – und im Nichterzählen listig doch erzählen. Manchmal steht statt der Geschichte nur die Einleitung dazu, ein stumpfes Ende gleich am Anfang («*Eine lange Geschichte*»); manchmal löst sie sich in blosse Möglichkeiten auf («*Das*

*wusste ich nicht»); und am Schluss der als Nachwort gesetzten und trotz des ernsten Themas fast närrisch wirkenden Geschichte «*Mann mit Hut*» bleibt nur der Satz stehen «*Mann mit Hut stirbt – 24. Dezember*». Nicht «*der Tod und das Mädchen*», sondern, in anderer Reihenfolge: der Mensch und der Tod. Und das ist vielleicht das untergründige Leitmotiv des Buches, das in immer neue Erzählvariationen über die Endlichkeit und Vergeblichkeit des Lebens umgesetzt wird. Die Geschichten entsprechen in ihrer scheinbaren Naivität, in ihrer versteckten Raffinesse fast ein wenig den Quincailleries, den vielen bescheidenen Gegenständen für den kleinen Geldbeutel, die man in der «*Stadt Paris*» finden konnte. Erzählend verwirklicht Bichsel einen zentralen Grundsatz seiner Poetik-Vorlesungen: «*Das Erzählen, nicht sein Inhalt ist Ziel der Literatur.*» Allerdings hat ein solcher Satz Konsequenzen für den Inhalt. Könnte es sein, dass dieser zu kurz kommt, wenn der Akzent so entschieden auf das Erzählen selbst gelegt wird?*

Nicht erst in diesem letzten Band charakterisiert Bichsel seine Figuren gerne durch Details, durch Gesten, durch die Erwähnung einzelner Züge und Ereignisse. Aber erst in diesem Band, so scheint mir, lässt er diese Einzelzüge zu Leitmotiven, zu strukturierenden Elementen einer Biographie werden, lässt sie ein Lebensmuster bestimmen, Porträts festlegen. Ist es eine Übertreibung zu sagen, der Zufall, das Einmalige habe in diesem Buch so wenig Platz wie die Natur? Um es am Beispiel der bereits eingangs erwähnten Geschichten zu zeigen: Wenn einer wie Brunner, der Direktor, am Heiligen Abend seine Flinte putzt («*24. Dezember*»), so geschieht das nicht nur einmal, sondern alljährlich, ein Ritual läuft ab.

Und wenn die dreijährige Nora («*Eine Frau*»), die Geste einer Erwachsenen nachahmt, dann darf das kein einmaliiges Ereignis, keine rasche Laune sein; die Geste, offenbar sofort zum Automatismus erstarrt, wird lebenslang wiederholt. Vor allem Frauen werden bei Bichsel in Vereinfachungen gezwängt: definiert durch ihre Witwenschaft oder ihr Kleidergefühl – wenn nicht auf eine individuelle Beschreibung ganz verzichtet wird. «*Er hatte eine Mutter, irgendeine Mutter*», heisst es in der ersten Geschichte – ein Satz, wie man ihn von Bichsel eigentlich nicht erwartet hätte; das Wegwerfen daran tut einem fast weh. Ist vielleicht die Darstellung des anderen Geschlechts – bei Autoren und Autorinnen – der strengste Gradmesser für die Differenziertheit der Wahrnehmung?

«*Wenig genug*»: mit dieser paradoxen Wendung Canettis (ein Formprogramm?) hat ein Satz Bichsels, einer der ersten und wichtigsten der Poetik-Vorlesung, zu tun: «*Literatur ist darauf angewiesen, Unbedeutendes tun zu dürfen.*» Es ist ein literarisches Verdienst Bichsels, dies Unbedeutende immer wieder gewagt – es schreibend, unauffällig und scheinbar beiläufig, zu einem Artefakt gesteigert zu haben. Das darf man rückhaltlos bewundern. Aber es bleibt das Erschrecken über die seltsam reduzierte Wahrnehmung, die der Autor in mehr als einer Geschichte seinen «kleinen Leute», die er doch liebt, zuteil werden lässt. Was sichtbar wird, sind oft blosse Schrumpfformen des Lebens. Aber kann das Unbedeutende nicht auch eine Spiegelung dessen sein, was Berger im oben zitierten Satz die «*Unermesslichkeit*» nennt?

Elsbeth Pulver

Peter Bichsel, Zur Stadt Paris. Geschichten. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.

Leben ohne Utopie

Der Preis der Modernität

Der Kommunismus ist im Osten Europas im Orkus der Geschichte gelandet – und mit ihm, wie manche glauben, auch die kommunistische Utopie. Unsicherheit beherrscht seither die intellektuelle Szene. *Richard Saage* hat die Frage nach der Zukunft der politischen Utopie gestellt¹. Dabei darf man dem Herausgeber des vorliegenden Sammelbandes attestieren, dass die Antworten, die der Band anbietet, sowohl dem pluralistischen Spektrum der politischen Positionen zur Utopiefrage als auch der Interdisziplinarität des Themas gerecht werden. Es ist keineswegs übertrieben, wenn es im Vorwort heißt, es gebe im deutschsprachigen Raum keine Studie, welche die Zukunft der politischen Utopie dermassen repräsentativ und breit beleuchte wie die vorliegende.

Der Berliner Historiker *Rainer Zitelmann*, heute Cheflektor des Ullstein Verlages, macht drei Elemente des utopischen Denkens aus. Es handelt sich dabei um die Vorstellung vom Ende der Geschichte, das mit der Umsetzung der eigenen Ideen, so glauben die Utopisten, erreicht werde. Als ein Charakteristikum des totalitären Utopismus benennt Zitelmann die Vision vom neuen Menschen, sei es nun auf dem Wege der Züchtung oder durch Umerziehung. Schliesslich ist das dritte Kennzeichen utopischer Entwürfe der Glaube an die glückseligmachende Wirkung des Egalitarismus, dem sich freilich stets eine kleine Kaste von Herrschenden nicht unterwerfen muss. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, die bei *Joachim Fest* nachzulesen ist, dass den

utopisch begründeten Ordnungen gerade das fehle, was für eine moderne Gesellschaft konstitutiv ist: Offenheit, also die Fähigkeit, auf neue Herausforderungen flexibel zu reagieren und Reformen aufgeschlossen gegenüberzustehen.

Der Mitherausgeber der «FAZ» kommt schliesslich zu dem Ergebnis, «dass ein Leben ohne Utopie zum Preis der Modernität gehört». Fest ist keineswegs zu optimistisch, wenn er vom Ende der utopischen Ära spricht, denn damit meint er nicht, dass es keine Utopien mehr geben werde, sondern er will damit zum Ausdruck bringen, dass Utopien heute keine Problemlösungskapazität mehr zukomme, ja sogar ihr Weg in Unfreiheit und Knechtschaft bereits vorgezeichnet sei. Denn das Problematische der Utopien ist ja nicht, dass sie das Bild einer besseren Welt zeichnen, sondern dass ihre Verfechter sich gemeinhin im Besitz der historischen Wahrheit wähnen, der in jedem Fall – notfalls mit Gewalt – zum Durchbruch verholfen werden muss. Damit wendet sich Fest gegen die grossen Heilsentwürfe, die den Himmel auf Erden versprachen, doch stets nur die Hölle verwirklichten. Der Raum für konkrete Reformen, stellt Fest vollkommen zutreffend fest, bleibe nach wie vor gross genug.

Es ist richtig, wenn *Iring Fetscher* schreibt, der Wunsch nach einem besseren Leben sei stets die Triebkraft der Zivilisation gewesen. Gleichwohl ist dies noch längst keine Utopie. Die Vorstellung von einem besseren Leben wird es auch weiterhin geben. Wer wollte dies bezweifeln? Zu Recht heisst es

denn auch bei dem Schriftsteller *Hans Magnus Enzensberger*: «*Die oft gehörte Behauptung, ohne Utopie könne man nicht leben, ist bestenfalls eine Viertelswahrheit. Denn wenn man mehr darunter versteht als den schlichten Traum vom Glück, vom Paradies, ist das utopische Denken keineswegs eine anthropologische Konstante. Universell ist es nur in seinem Anspruch. Faktisch handelt es sich um das spezifische Produkt einer ganz bestimmten, nämlich der europäischen Kultur, und zwar um eine griechische Idee, die später auf unserem Kontinent eine, wie zu vermuten ist, relativ kurze Blüte erlebt hat, von Bacon und Campanella bis zu Fourier und Marx.*»

Dass die klassische Form konkreter utopischer Organisationsmodelle ausgedient hat, das geben sogar grundsätzliche Befürworter von Utopien wie der Hamburger Politikwissenschaftler *Udo Bermbach* zu. Aber, stellt sich die Frage, was bleibt dann noch übrig? Richard Saage schreibt, das utopische Denken als ganzes sei keineswegs diskreditiert. Der Problemdruck, der Utopien stets hervorgebracht habe, argumentiert der Göttinger Politologe, bestehe heute weiter. Die Zerstörung der Umwelt, die Unterdrückung der Frauen und die Verelendung der Dritten Welt hätten aufgrund ihrer Globalisierung eine andere Qualität gewonnen, so dass das utopische Denken gleichsam ein neues Profil benötige. Sollte man nicht eher die Schlussfolgerung ziehen, auf die Formulierung von Utopien ganz zu verzichten und sich Schritt für Schritt an die Lösung der Probleme heranmachen? Saage sieht dagegen einen Ausweg in den so genannten «*postmateriellen Utopien*» die bei aller Unterschiedlichkeit u. a. folgende gemeinsame Strukturmerkmale hätten: die Dezentralisierung der politischen und ökonomischen Institu-

tionen, Aufwertung der körperlichen Arbeit, Tendenz zum Konsumverzicht, Auflösung der Trennung zwischen Arbeit und Musse.

Gleichwohl: Weshalb es zur Lösung der oben genannten Probleme utopischer Modelle bedarf, wird selbst nach der Spezifizierung der «*postmateriellen Utopien*» nicht recht deutlich. Vielmehr ist um der Menschen Willen zu hoffen, dass nicht versucht wird, die vorhandenen Schwierigkeiten mit Utopien zu lösen. Wurde jemals eine Hungerkatastrophe mit einer Utopie beendet? Die Realität ist viel zu komplex, als dass mit der simplen Weltsicht von Utopien – ob nun postmaterialistisch oder nicht – der Durchblick möglich wäre. Und der Umweltzerstörung wird nicht mit Utopien, sondern mit hochentwickelter Technologie wirksam entgegengetreten, ohne damit einem blinden Fortschrittoptimismus das Wort zu reden.

Es wäre gewiss naiv anzunehmen, Utopien würden ein für allemal verschwinden. In diesem Punkt sind sich die Autoren des vorliegenden Buches einig. Eine andere Frage ist allerdings, ob ihnen noch eine Problemlösungskapazität zugestanden wird. Hier treffen – wie gesehen – unterschiedliche Auffassungen aufeinander. Aber: mit welchen Utopien ist in Zukunft überhaupt zu rechnen? Rainer Zitelmann warnt vor den Gefahren eines radikalen Feminismus, den er als «*die wichtigste und wirkungsvollste Spielart des utopischen Denkens in den westlichen Gesellschaften*» bezeichnet – und damit meilenweit überschätzt. Da hält man sich besser an die ruhige Gelassenheit eines *Ernst Nolte*, der zwar im Feminismus grundsätzlich die Möglichkeit einer neuen politischen Utopie erblickt, ihm aber keine realen Chancen zur Umsetzung seiner Vorstellungen einräumt. In der

Tat ist der radikale Feminismus selbst bei der überwiegenden Mehrheit der Frauen diskreditiert. Hier malt Zitelmann eine Schreckgestalt an die Wand, der die reale Basis fehlt. Nolte schätzt auch die Gefahr einer ökologischen Diktatur und eines Aufstands der Dritten Welt als relativ gering ein.

Also: Ende gut – alles gut? Davon kann gar keine Rede sein. Die Utopie

wird uns auch noch in Zukunft erhalten bleiben – und sei es nur als Spielwiese für jene Intellektuellen, die lieber morgen das Paradies errichten wollen, als die heutigen Probleme zu lösen.

Ralf Altenhof

¹ Richard Saage (Hrsg.), *Hat die politische Utopie eine Zukunft?* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1992.

Aspekte Beethovens

Beethovens Musik, welche den Begriff von dem, was Musik in der Neuzeit sein kann, verändert hat, beschäftigt unablässig die Phantasie der Hörer und die Emsigkeit der Spezialisten. Einige von ihnen haben 1990 an einem Symposium in München zu Beethovens Klaviertrios teilgenommen; ihre Referate sind 1992 in der Form von Aufsätzen, herausgegeben von Rudolf Bockholdt, im G. Henle-Verlag erschienen¹.

Nach Bockholdts Einleitung widmen sich zwei Beiträge von Kurt Dorfmüller dem historischen Hintergrund, wobei, für gegenwärtige Tendenzen der Musikforschung typisch, die ökonomischen Bedingungen der Kompositionsgattungen miteinbezogen werden. Dabei wird freilich ein Hintergrund sichtbar, der in früheren Jahrzehnten, da man sich auf historische, analytische und systematische Fragen beschränkt hatte, fehlte. Dorfmüller gehört nicht zu jenen, die künstlerische Phänomene aus der Ökonomie einer Zeit heraus «erklären» wollen. Sein Text «*Beethovens Schaffen für Klaviertrio und der Musikmarkt seiner Zeit*» macht eine lesenswerte Einfüh-

rung aus. Die weiteren Aufsätze nehmen sich einzelne Werke oder auch nur Sätze zum Thema. Mit Recht steht ein Text von Diether de la Motte hier an der Spitze, denn er bietet anhand von Opus 1 und Opus 2 eine Anschauung des «*Komponierens aus der Besetzung heraus*». Verschiedentlich kommt auch zur Sprache, dass zu Beethovens Zeit die Besetzung des Klaviertrios, wie jene des Klavierduos, für Reduktionen größerer Besetzungen von Sinfonien oder auch von chorischen Werken gebraucht wurde.

Petra Weber-Bockholdt zeigt in ihrem Aufsatz «*Zum Triosatz in den Liedbearbeitungen op. 108...*» den Bearbeitungscharakter in einer andern Funktion. (Ihr zweiter Text widmet sich dem Opus 44.) Eine Studie von Bernd Edelmann folgt einem Lied von Wenzel Müller in Beethovens Trio-Variationen op. 121a.

Besonders zu empfehlen sind unter den sechs weiteren Texten je einer von Wolfgang Osthoff und dem verstorbene Stefan Kunze. Der Würzburger Ordinarius Osthoff schreibt künstlerisch

hellsichtig über «*Die langsam Einleitungen in Beethovens Klaviertrios*» und Kunze über «*Beethovens Besonnenheit und das Poetische*», exemplifiziert am «*Geistertrio*» op. 70 Nr. 1.

Andres Briner

¹ Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Herausgegeben von Rudolf Bockholdt. Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Herausgegeben von Sieghard Brandenburg. G. Henle-Verlag, München 1992.

Das Ganze im Teil – der Teil im Ganzen

Exemplarisches zu «Identität» und «Heimat»

Geschichte und Landschaft sind Bestandteile schweizerischen Identität, und diese beruht auf dem Zusammenspiel von Vielfältigem und Kleinräumigem. Darum ist es auch so schwierig, darüber etwas Allgemeingültiges auszusagen. *Die Schweizer Geschichte* gibt es so wenig wie *die Schweizer Kultur* oder *die Schweizer Landschaft*. Auf diesem Hintergrund wird vielleicht auch das provokative Motto verständlich, das die Gestalter des Schweizer Pavillons an der Weltausstellung in Sevilla zur Charakterisierung unseres Landes verwendet haben: «*La Suiza no existe*», die Schweiz existiert nicht. Gemeint war wohl nicht der paradoxe Hinweis auf eine angebliche Nicht- oder Nichtmehr-Existenz nach 700jähriger Geschichte, sondern die Tatsache, dass es kaum gelingt, *die Schweiz* als etwas Einheitliches und Abgeschlossenes zu definieren und ausstellungsgerecht zu präsentieren. Die Schweiz existiert seit ihren Anfängen als ein «*patchwork*», das sich aus einer Vielfalt von lokalen, regionalen und kantonalen Geschichten und kleinräumigen Landschaften zusammensetzt.

Ein von Guy P. Marchal und Aram Mattioli herausgegebener Sammelband vereinigt unter dem Titel «*Erfundene*

Schweiz / La Suisse imaginée», eine Fülle von Beiträgen in deutscher, französischer und italienischer Sprache, welche Gegenstand eines Kolloquiums zum Bundesjubiläum in Luzern gewesen sind¹. Die «*Akademie 91*», welche das Kolloquium organisierte, hat nun verdienstvollerweise die vielfältigen Diskussionsbeiträge einer grösseren Leserschaft zugänglich gemacht. Das Thema «*Nationale Identität*» ist in der Zwischenzeit weit über die Schweiz hinaus noch aktueller geworden. Das «*Auf und Ab der nationalen Befindlichkeit*» bzw. die «*Konjunkturen nationaler Erregbarkeit*» sind ins Zentrum des Interesses gerückt, und man spricht heute vor allem in Deutschland nicht nur von einem Zuviel an Identitätsbewusstsein, sondern auch von den Gefahren eines Vakuums in diesem sensiblen Bereich des menschlichen und politischen Haushalts der Gefühle. Ob die wegleitende These von Hansjörg Siegenthaler (S. 23), «*nationale Identität*» sei ein «*mentales Konstrukt*», ein Produkt des Geistes, auf diesem Hintergrund durchgehalten werden kann, bleibt offen und weckt Widerspruch. Wie sich «*kommunikative Prozesse*» «*mit erheblicher Wirkung auf individuelle Identität intersubjektivie-*

ren» (!), kann anhand von vielfältigen, zum Teil hochstehenden, aber leider teilweise auch schwer verständlichen Texten nachvollzogen werden.

Dass die Schweiz ein «patchwork» ist, in dem Mentales aber eben auch Emotionales zusammengefügt wird und zusammenspielt, kommt in Neuerscheinungen immer wieder zum Ausdruck. In zahllosen, häufig kunstvoll illustrierten Bänden und Broschüren werden einzelne Gebiete der Schweiz liebevoll untersucht und beschrieben. Exemplarisch soll hier auf drei weitere Werke aufmerksam gemacht werden, welche sich speziellen Bereichen zuwenden, und welche – jedes in seiner Weise – Sachkunde mit der Liebe zum Detail verbinden und damit einen Beitrag zur Heimatkunde (im besten Sinn) leisten.

Vom «Kantonschronisten» zum Autorenkollektiv

Ein schönes Beispiel für die Nachführung einer Kantonsgeschichte bis in die Gegenwart ist die «*Geschichte des Kantons Thurgau*» von *Albert Schoop*, von der die ersten zwei Bände erschienen sind². Ein dritter Band ist in Vorbereitung. Schoop schliesst an die klassischen Thurgauer Heimatgeschichten von *Pupikofer* und *Sulzberger* an und beginnt mit der thurgauischen Freiheitsbewegung im Zusammenhang mit der Französischen Revolution. Das Dokument, in welchem die Thurgauer zum Ausdruck bringen, dass man sie nicht mehr länger «*als geduldiges Lasttier ungestraft beladen*» konnte, trägt zwar die zurückhaltende Überschrift: «*Unmassgebliche Vorschläge eines thurgauischen Volks-Freundes*» (es handelt sich um einen anonymen Aufruf des Junkers von *Gonzenbach*). Welch ein Gegensatz

zum revolutionären Pathos der «*Marshallaise*» ... Aber überschwengliche Gefühlsäusserungen und pathetische Worte entsprechen nicht dem Naturell der Thurgauer. Dies kommt auch in der durchaus nüchternen Schilderung historischer Ereignisse von Schoop zum Ausdruck – kein Hymnus an einen Sonderfall des Sonderfalls und keine Verherrlichung lokalpatriotischer Grössen, sondern jenes Augenmass, das die Proportionen wahrt, wenn es darum geht, im Mikrokosmos der Regionalgeschichte die grossen Linien der allgemeinen Geschichte sichtbar zu machen.

Die berühmte Frage, ob es Persönlichkeiten sind, die Geschichte machen oder ob es die Geschichte ist, welche einzelne Persönlichkeiten in den Vordergrund rückt, bleibt offen. Durch eine Anzahl von eingeflochtenen Kurzbiographien wird das Wirken einzelner Politiker gewürdigt. Hervorgehoben werden insbesondere der Weinfelder *Paul Reinhart*, der aus Egelshofen (Kreuzlingen) stammende Landammann *Johannes Morell*, der Arzt *Johann Konrad Freyenmuth* aus Wigoltingen, der liberal-konservative Landammann *Joseph Anderwert*, der Führer der thurgauischen Regenerationsbewegung Pfarrer *Thomas Bornhauser* aus Weinfelden sowie sein aus der Innerschweiz stammender und später aus Olten in den Kanton Thurgau geflohener Mitstreiter *Joachim Leonz Eder*, der bedeutendste und über die Schweiz hinaus erfolgreichste Thurgauer Politiker und Diplomat *Johann Konrad Kern* (der deutschsprachige Redaktor der Schweizerischen Bundesverfassung von 1848), der Jurist und Bundesrichter *Karl Kappeler*, der den Kanton Thurgau während 33 Jahren im Ständerat vertreten hat und sein zeitweiliger Kollege im Bundesgericht und im Ständerat *Eduard Häberlin*, Bundes-

rat *Fridolin Anderwert*, der 1881 als Bundespräsident freiwillig aus dem Leben schied, Bundesrat *Adolf Deucher* aus Steckborn, Nationalrat *Alfons von Streng*, Regierungsrat *Emil Hofmann*, Bundesrat *Heinrich Häberlin* sowie die Regierungsräte *Anton Schmid* und *August Roth*. Im Band II erhalten folgende Persönlichkeiten eine eigene Rubrik: Frau *Anna Walder* (1884–1986), Kämpferin für die Gleichstellung der Frau, der Gutsherr der Karthause Ittingen, Oberst *Viktor Fehr* (1846–1938) sowie der Tägerwiler Professor *Hermann Müller-Thurgau*, ein Pionier des Weinbaus, dem die erfolgreiche Kreuzung von zwei Rebsorten gelungen ist, und der damit nicht nur seinen eigenen Namen, sondern auch den seines Herkunftskantons in die Annalen der Wein geschichte eingetragen hat. Weiter sind die Industriepioniere *Johann Joseph Sallmann*, ein Immigrant aus Sachsen, *Adolph Saurer*, Gründer von Saurer Arbon, sowie der Kartograph *Johann Jakob Sulzberger* mit Kurzbiographien vertreten.

Die Auswahl der Kurzbiographien beschränkt sich im Band I auf Politiker. In einer «Galerie berühmter Thurgauer» dürften wohl Namen wie der aus Diessenhofen stammende Pädagoge *Rudolf Hanhart* (1780–1856), der 1867 bei Frauenfeld geborene Bauerndichter *Adolf Huggenberger*, der Berlinger «peintre naïf» *Adolf Dietrich*, der aus Kesswil stammende Pädagoge, Psychologe und Philosoph *Paul Häberlin*, der in Kreuzlingen Seminardirektor war, und einer seiner späteren Nachfolger, *Willy Schohaus*, nicht fehlen. Auch verschiedene bedeutende hohe Offiziere stammten aus dem Kanton Thurgau und würden eine spezielle biographische Erwähnung ebenso verdienen wie die Politiker und Industriellen. (Dies als

Anregung für die geplante Fortsetzung des Werks.)

Ein Glanzstück von Schoops Kantonsgeschichte bilden die Kapitel über die Regenerationszeit 1830–1837 und über die Zeit des thurgauischen «Triumvirats» 1837–1849, in dem die Geschichte des Kantons Thurgau über den im Are nenberg am Untersee aufgewachsenen Prinzen *Louis Napoleon*, dem späteren Kaiser *Napoleon III.*, direkt mit dem europäischen Geschehen verbunden ist. Der Kanton Thurgau spielte damals in der Schweiz eine wichtige Rolle. Er war der erste Kanton, der schon in den dreissiger Jahren die Bundesrevision anregte, und der sich aktiv gegen den Sonderbund stellte. Die Thurgauer waren «unter den rührigsten und wackersten beim neuen Bau... Freuen wir uns, dass wir imstande sind, mitten im Gewühle der Völkerirren um uns, frei, selbständig und friedlich Hand anzulegen an das Werk einer Bundesreform, die nur der Anfang kräftiger, grösserer und reinerer Errungenschaften sein wird», schrieb «Der Wächter» am 3. August 1848 (S. 132, Bd. I). Anlässlich des 150-Jahr Jubiläums unseres Bundesstaates wird man auf die wichtigen Jahre der Regenerationszeit ein spezielles Augenmerk richten müssen, und dann wird auch erneut an die Bedeutung der Beiträge aus dem Kanton Thurgau zu erinnern sein. Eine sorgfältige Lektüre des hier besprochenen Werks ist allen, die sich mit dieser verfassungsgeschichtlich entscheidenden Epoche befassen, wärmstens zu empfehlen.

Im Vorwort zum Band II formuliert Schoop so etwas wie eine Apologie der persönlich gefärbten Geschichtschreibung und einen etwas wehmütigen Abschied von dieser so reichen Tradition. Der heimatgeschichtlich interessierte Leser bedauert natürlich eine Entwick

lung, in der «Kantonschronisten» wie etwa *Walter Schläpfer* für Appenzell Ausserrhoden oder *Georg Thürer* für Stadt und Kanton St. Gallen und neulich auch *Thomas Wallner* für den Kanton Solothurn selber zu historischen Erscheinungen werden und ohne Nachfolger bleiben, da spezialisierte Autorenkollektive sie ablösen – nicht ersetzen. Schoop stellt mit guten Gründen fest: «*Eine Geschichte, das heisst doch, dass es auch andere geben kann. Der Verfasser geht von der Erkenntnis aus, dass es heute unmöglich ist, als Einzelner eine Geschichte des Thurgaus von der Ur- und Frühgeschichte bis zur Verfassungsabstimmung von 1987 zu schreiben (...)* Die letzten fünfzig Jahre hat der Verfasser erlebt und so erzählt, wie er es als Zeitgenosse selber sah. Er hat sich um Objektivität bemüht, die Quellen aus der Zeit sprechen lassen; er wollte gerecht sein, abwägen. Doch in den sechs Kapiteln der Jahre nach 1945 schimmert das persönliche Erleben und das nicht selten auch kritische Urteil durch. Ohne dieses subjektive Element und ohne autobiographische Bezüge lässt sich keine Zeitgeschichte schreiben.» Dazu ist kaum etwas zu ergänzen, ausser vielleicht eine Erweiterung ins Allgemeine – kann man überhaupt etwas schreiben, das völlig frei ist von «*autobiographischen Bezügen?*»? Der Leser ist dem Autor besonders dankbar für die immer wieder spürbare persönliche Verbundenheit mit seinem Stoff. Nur so wird eine Geschichte zur Heimatgeschichte und erlaubt Identifikation und Widerspruch. Von innerem Engagement zeugt es, wenn etwa in einer Bildlegende ein Gebäude nicht als «*abgebrochen*», sondern als «*zerstört*» bezeichnet wird, oder wenn die Freude durchschimmert über die Rettung der «*Traube*» in Weinfelden, die in letzter Minute doch noch möglich wurde, und

über die Tatsache, dass das 1958 aus London zurückgekaufte Graduale aus dem Frauenkloster Katharinental «*von Zeit zu Zeit auch im Schloss Frauenfeld ausgestellt werden darf*».

Der zweite Band der Geschichte des Kantons Thurgau ist unter Mitwirkung von Albert Schoop von einer «Autorengemeinschaft aus qualifizierten Kennern der Sachbereiche» zusammengestellt. Was damit an Fachwissen und Spezialkenntnissen gewonnen wurde, ist an heimatgeschichtlichem Charme verlorengegangen. Wir haben es mit einem sorgfältig zusammengestellten Sammelband zu tun, wobei die einzelnen Beiträge wenig Bezug nehmen aufeinander. Dies ist aus organisatorischen und terminlichen Gründen wohl kaum zu vermeiden, es ist aber trotzdem bedauerlich. Im abschliessenden Band III wünscht sich der Leser ein Personen- und wenn möglich auch ein Sachregister für alle drei Bände. Es würde dazu beitragen, dass das Werk auch zum Nachschlagen anregt.

Kleinstadt – Zwischen Behagen und Unbehagen

Ein besonders gelungener Bild- und Sammelband ist von der Einwohnergemeinde Olten herausgegeben worden. Er dokumentiert die Entwicklung «*vom Untertanenstädtchen zum Wirtschaftspol*»³, wie es im stolzen Untertitel heisst. Ausgangspunkt ist auch hier das Jahr 1798, in welchem der für die kommenden Jahrhunderte entscheidende «*Transformationsprozess*» einzschte. Die wirtschaftlichen und sozialen Fragen stehen mit guten Gründen und bezeichnenderweise in einer Ortsgeschichte im Zentrum des Interesses. Weite Teile der Schweiz waren vor dem

Anbruch des Industriealters von Armut und Hunger geprägt, und man betrachtete die Armut als ein von Gott auferlegtes Schicksal. Wer heute die Voraussetzungen der ökonomischen Transformation nach der Befreiung vom Joch des stalinistischen Parteifeudalismus im ehemaligen Ostblock studiert, findet für den Verlauf dieses Prozesses vielleicht wichtige Anhaltspunkte in der Geschichte des «Wirtschaftswunders», das sich im 19. Jahrhundert in der Schweiz abspielte. Wer Hunger litt, konnte sich bei der Armen-Commission melden und erhielt eine «*täglich auszuteilende Sparsuppe*», aber nur wenn er sich verpflichtete, «*den Besuch aller Wirths-, Schenk- und Kaffeehäuser und Schnapsboutiquen zu meiden*». Dass es so etwas wie ein Gratisessen im Leben nicht gibt, haben also die Oltener Bedürftigen schon hundert Jahre vor *Milton Friedman* am eigenen Leibe erfahren. In diesem Boden ist denn auch die Mentalität des Gewerbefleisses verwurzelt, die um die Jahrhundertwende unter Ausnutzung der Verkehrslage zu einem starken Wirtschafts- und Bevölkerungswachstum geführt hat. Der Aufstieg der Schweiz von einer der ärmsten zu einer der reichsten Nationen wird heute häufig mit dem Glück der Verschonung in zwei Weltkriegen begründet, dabei wird ausser Acht gelassen, dass das eigentliche Wirtschaftswunder schon vor dem Ersten Weltkrieg in die Wege geleitet worden ist. An seinem Ursprung steht eine optimale Kombination von Leistungsbereitschaft, Sparwillen und Freihandel. Die Geschichte der Einwohnergemeinde Olten liefert hiezu eindrückliche und statistisch wie quellenmässig und auch bildlich gut dokumentierte Beispiele. Wirtschafts- und Sozialgeschichte, welche auch die grosse Rolle der Familie, der Alltagskultur, der

bildenden Kunst und der Musik, des Gesundheitswesens, der Bau- und Verkehrsgeschichte und der Pressegeschichte miteinbezieht, ist vielleicht nur am lokalen Beispiel mit der notwendigen Anschaulichkeit darzustellen. Auch die Politik, lokale, kantonale und eidgenössische, wird miteinbezogen, und die wichtigste politische Assoziation, die man gewöhnlich mit Olten verbindet, das «*Oltener Aktionskomitee*» des Generalstreiks von 1918, wird in seiner lokalgeschichtlichen Bedeutung relativiert. Olten war keineswegs ein Zentrum des Sozialismus, und die Bürger von Olten wiesen schon damals darauf hin, dass die von *Grimm* gewählte Bezeichnung, welche nur auf den Ort der Gründung Bezug nimmt, ein «*Namensmissbrauch*» sei. Als Bürgerammann *Meier* im Januar 1912 in Olten die «*Vaterländische Vereinigung*» gründete, hatten sich innert Kürze über 1200 Mitglieder eingeschrieben (S. 236). Olten präsentierte sich in der Zwischenkriegszeit als wachsende, offene und geordnete Kleinstadt mit bedeutungsvollem Dienstleistungssektor und verkörpert somit eine Art «*helvetisches Mittel*». Zum Problem der multikulturellen Gesellschaft bemerkt *André Schluchter* folgendes, das weit über den lokalen Bereich hinaus vernommen werden sollte: «*Viele von uns empfinden sie (die Ausländer) als ungerufene fremde Gäste, die begehrliche Blicke auf unsere reich gedeckten Tische werfen. Wie die Geschichte zeigt, haben an diesen Tischen, nicht zu unserem Nachteil, schon viele Fremde Platz genommen.*» (S. 402). Über Oltens Selbstverständnis im Wandel der Zeit lesen wir bei *Ruedi Nützi* folgendes, das auch für das Unbehagen in anderen Kleinstädten der Schweiz und vielleicht sogar für den ganzen Kleinstaat Schweiz exemplarisch ist:

«Die Frage nach dem Selbstverständnis der Oltener hat sich seit 1945 immer wieder gestellt (...) Gerade weil die Stadt von aussen verkannt wird, hat sie besondere Identitätsprobleme. Auch in den achtziger Jahren blieb die Frage offen, ob sich die Kleinstadt Olten auf dem Weg zu einem nationalen Zentrum befindet oder lediglich wähnt.» Dabei gäbe es doch nichts Angenehmeres als die Eigenschaft, kein Zentrum für andere zu sein, sondern sich selbst ins Zentrum stellen zu können nach dem Motto *«Pour vivre bien, vivons cachés»* oder, frei nach Dürenmatt: *«Ich lebe lieber in einer kleinen als in einer grossen Pulverfabrik.»*

Genauigkeit und Liebe zum Detail

Franziska Knoll-Heitz hat mit ihrem Werk über die Alp Piora oberhalb Airolo eine Landschaft porträtiert, die ihr während jahrelanger Ferienaufenthalte ans Herz gewachsen ist und für deren Schutz sie sich engagiert⁴. Die Autorin leistet damit einen Beitrag, der als «Literaturgattung» schwer zu klassifizieren ist, weil sie historisches, naturkundliches, wirtschaftliches und soziales Beobachten und Beschreiben miteinander verbindet und sich gleichzeitig für das Bewahren und die Pflege einsetzt. Der reich bebilderte und mit einer karthographischen Dokumentation ergänzte Band beschränkt sich nicht auf den naturschützerischen Appell. Es geht der Autorin nicht um eine Unterschutzstellung mit Zäunen und Verboten, sondern um ein Konzept, das im weitesten und besten Sinn pädagogisch ist. Die Landschaft soll so, wie sie ist erforscht werden, und die Forscherinnen und Forscher sollen dabei nicht nur wichtige Erkenntnisse über Zusammenhänge in der Natur und von Natur und Kultur

entdecken, sondern auch teilhaben am Erlebnis, das eine besondere Gegend unseres Landes bei jenen hervorruft kann, die ihr nicht nur mit wissenschaftlichem Interesse, sondern auch mit Liebe begegnen. Aus dieser Sicht ist das vom «wwf», *Sektion der Svizzera Italiana*, geförderte und in deutscher und italienischer Sprache herausgegebene Werk mehr als eine Dokumentation. Es ist eine wichtige, zeitgemäss, originelle und in ihrer Art exemplarische Publikation, welche dem Postulat des vernetzten Denkens, Empfindens und Handelns gerecht wird. Der Text ist vorbildlich gegliedert in eine Bestandesaufnahme, welche neben den natürlichen Gegebenheiten auch die anthropogenen Gegebenheiten der Alpwirtschaft, des Tourismus, des Militärs, der Wasser- und Energiewirtschaft und der Versorgung vorurteilsfrei darstellt. Anschliessend erfolgt eine Bewertung, welche die entscheidenden Konflikte sichtbar macht und auch karthographisch und tabellarisch festhält. Schliesslich wird auch die Frage «Was sollen wir tun?» gestellt und in einem Abschnitt über Planung – so weit dies möglich ist – beantwortet und in einem Problemkatalog aufgelistet, sofern sich noch keine befriedigenden Vorschläge und Kompromisse abzeichnen. Was hier anhand einer besonderen Landschaftskammer exemplarisch abgehandelt ist, kann im übertragenen Sinn für die ganze Natur- und Kulturlandschaft der Schweiz bedeutsam sein. Trotz unverkennbarem Engagement für vermehrte Zurückhaltung bei den anthropogenen Schäden ist die Publikation frei von jenem sektiererischen Eifer, der sich leider gelegentlich in vergleichbaren Schriften findet. Die Dokumentation, die in über zwanzigjähriger Forschungsarbeit organisch gewachsen ist, hält auch den Kriterien der Wissenschaftlichkeit

stand, weil sie mit Genauigkeit und mit Sinn fürs wichtige Detail erarbeitet wurde. Dies ist für das Gelingen ebenso notwendig wie jene Liebe zum Thema, die nicht blind, sondern hellsichtig macht. Schade, dass im heutigen Wissenschaftsbetrieb Ehrungen mehrheitlich als Geschenke zwischen den bereits Etablierten ausgetauscht werden und kaum mehr zur Anerkennung von aussergewöhnlichen Leistungen abseits der universitären und professionellen Infrastrukturen. Das hier besprochene «*Konzept für die Erhaltung einer Landschaft*» ist eine solche Leistung, welche Massstäbe setzt im Bereich der Landschaftsplanung und Landschaftspflege und die allgemeine Beachtung verdient. Dem Buch ist eine grosse und interessierte Leserschaft und Käuferschaft zu wünschen und dem Konzept eine gute Weiterentwicklung und Realisierung.

Der touristische Zustrom auf die einzigartige Alp sollte aber deswegen doch in Grenzen bleiben...

Robert Nef

¹ Guy P. Marchal, Aram Mattioli (Hrsg.), *Erfundene Schweiz / La Suisse imaginée, Konstruktionen nationaler Identität / Bricolages d'une identité nationale*, Zürich 1992, Chronos. – ² Albert Schoop, *Geschichte des Kantons Thurgau*, Bd. 1, *Chronologischer Bericht*, Frauenfeld 1987, Albert Schoop u. a., *Geschichte des Kantons Thurgau*, Bd. 2, *Sachgebiete 1*, Frauenfeld 1992, Verlag Huber. – ³ Einwohnergemeinde Olten (Hrsg.), Martin E. Fischer, Erich Meyer, Andre Schluchter u. a., Olten, *Vom Untertanenstädtchen zum Wirtschaftspol*, Olten 1991, Dietschi Druck. – ⁴ Franziska Knoll-Heitz, Piora, *Konzept für die Erhaltung einer Landschaft / Concetto per la conservazione di un paesaggio*, Textband und Planbeilagen, Hrsg. WWF Sezione Svizzera Italiana, Lugano 1991, Tipo-Offset Centrale.

Hinweise

Eine Freundschaft in Briefen: Gustave Flaubert und George Sand

Das Buch, Lebenswerk des 1986 verstorbenen niederländischen Französischlehrers *Alphonse Jacobs*, ist seit seinem Erscheinen zu Beginn der achtziger Jahre berühmt. Seit 1992 liegt es in deutscher Übersetzung vor (*Annette Lallmand, Helmut Scheffel, Tobias Scheffel*), hervorragend verlegerisch betreut durch den Verlag *C. H. Beck, München*. Dieser Briefwechsel zwischen Gustav Flaubert und George Sand ist nicht einfach eine wissenschaftliche Edition, ein wichtiges Quellenwerk zur französischen Literaturgeschichte. Das ist es

zwar auch. Aber es ist unendlich viel mehr: eine bezaubernde Lektüre, ein Lebensbuch, zu dem man immer wieder zurückkehren wird. In seinem Zentrum stehen natürlich die Briefe, die die beiden so unterschiedlichen Schriftstellerkollegen einander geschrieben haben. Die Brieffreundschaft beginnt 1866. Da ist die Dame zweiundsechzig Jahre, der Mann fünfundvierzig Jahre alt. Er, von dem man weiss, dass er vordem über die literarische Produktion der «Meisterin» eher entrüstet und sicher nicht begeistert war, hat sie inzwischen an einem der «Dîners de Magny» kennengelernt, Zusammenkünften von Schriftstellern, die Sainte-Beuve im Restaurant Magny

ins Leben gerufen hatte. Flaubert, der sicher nicht zu den brillantesten Cau-seurs gehörte und vermutlich eher Zurückhaltung übte, muss ihr von Anfang an sympathisch gewesen sein. Was aber der Brief als Kunstwerk, was wahre Briefkultur, was Mitleben und Mitfüh- len, Scherzen und Loben, Ermuntern und Raten im Brief sein kann, kann der Leser dieses Briefwechsels erfahren. Alphonse Jacobs ist es gelungen, in sei- nem die Briefe verbindenden Kommen- tar sowohl die biographischen als auch die literaturpolitischen Zusammenhän- ge durch sachliche Information herzu- stellen, so dass man jederzeit im Bild ist. Ich habe nicht die Übersicht über das epistolographische Material der Weltli- teratur. Aber ich könnte mir denken, dass wahr ist, was der Klappentext des Beck-Verlages behauptet. Man habe oft gesagt, der Briefwechsel Sand–Flaubert sei der schönste des vergangenen Jahr- hunderts, wenn nicht der schönste über- haupt.

Faksimile-Ausgabe von Hölderlins «Hyperion»

Als photomechanischer Nachdruck der Originalausgabe nach dem Exem- plar in der Universitätsbibliothek Mannheim ist im *Verlag Stroemfeld/ Roter Stern, Basel und Frankfurt*, Friedrich Hölderlins Erzählung erschienen, in Format und Druck entsprechend der Ausgabe von 1797, die in Tübingen bei J. G. Cotta zum erstenmal vorlag. Stroemfeld/Roter Stern betreut seit 1975 die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, deren Herausgeber *D. E. Sattler* ist und die neben der Darstellung der Text- genese sämtliche Handschriften Hölderlins, soweit überliefert, in Faksimile publiziert.

Die literarische Moderne

«Von Hölderlin bis Thomas Bern- hard», so wird im Untertitel der Zeit- raum eingegrenzt, ungefähr zwei Jahr- hunderte umfassend dauert die Epoche, für welche die Literaturwissenschaft den Begriff der Moderne anwendet. Allerdings sind die Vorstellungen darüber diffus. Man muss immer wieder fragen, welche Moderne da nun gemeint sei. Ein Epochenbegriff, wie zum Beispiel Klas- sik oder Aufklärung und Barock, ist die Moderne nicht, schon weil Befunde for- maler Art den Zeitraum eingrenzen, Be- funde problemgeschichtlicher Art hin- gegen eher einen grösseren zeitlichen Zusammenhang annehmen lassen. Seit Samuel Lublinskis «Bilanz der Moderne» ist das Thema verschiedent- lich aufgegriffen worden, und seit man begonnen hat, von Postmoderne zu reden, drängt sich natürlich erst recht auf, das Vorangegangene, von dem sich die Postmoderne absetzt, näher zu defi- nieren. Silvio Vietta diskutiert diese Fra- gestellung im ersten Kapitel seines Bu- ches über «*Die literarische Moderne*», um dann die zentralen Inhalts- und Formprobleme herauszuarbeiten, von denen die Epoche geprägt ist. Dabei geht er von Werkanalysen aus, von Hölderlins «*Hyperion*» oder Kleists «*Erdbe- ben in Chili*», aber auch von Musils «*Mann ohne Eigenschaften*» und Inge- borg Bachmanns «*Malina*». In einem Exkurs, der auf diese Analysen folgt, behandelt der Verfasser die Erkenntnis- und Sprachkrise als Merkmal der Mo- derne. Schliesslich wendet er sich sozio- logischen Aspekten zu, der Industriali- sierung in ihrer Spiegelung in der Lite- ratur, der modernen Urbanisierung. Ob die literarische Moderne wirklich zu Ende sei, lautet die Frage, der sich Vietta in seinem Schlusswort stellt, und

er beantwortet sie abwägend in dem Sinne, dass schliesslich gerade auch Texte dieser Epoche «*das Lachen vor den angestrennten Ideologien und einer überspannten Moral provoziert*» haben. Und was die Bindung an eine Utopie angeht, etwa Hölderlins Glaube, dass der Mensch «schön» aus den Händen der Natur entlassen wurde und sich diese ursprüngliche Schönheit bewusst wieder anzueignen habe, möchte Vietta diese Möglichkeit für «*geschichtlich vielleicht noch nicht verspielt*» halten (I. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1992).

Sieben Jahre mit Friedrich Dürrenmatt

Charlotte Kerr, Regisseurin, Filmemacherin und Schauspielerin, hat unter dem Titel «*Die Frau im roten Mantel*», ihre Erinnerungen an die Jahre niedergeschrieben, die sie von 1984 bis zu seinem Tod als Frau an der Seite Dürrenmatts gelebt hat. Der Titel spielt auf Dürrenmatts Meisternovelle «*Der Auftrag*» an, wo ein Logiker namens D. und eine Filmerin, die das Porträt eines Planeten mit der Kamera einfangen will, als Hauptfiguren erscheinen. Ein roter

Mantel, Identifikationsrequisit in einem kriminalistisch-philosophischen Spiel mit den Wirklichkeiten des kalten Krieges, den Möglichkeiten totaler Überwachung und der Beziehung und Gesprächspartnerschaft zwischen dem Mann und der Frau, ist dabei von grosser Bedeutung. «*Die Frau im roten Mantel bin ich*», beginnt Charlotte Kerr ihre Aufzeichnungen über die Zeit, in der sie mit Dürrenmatt gelebt, ihn filisch porträtiert, mit ihm über seine Arbeit diskutiert hat. Nicht ohne Bedenken wird man sich diesem Bekenntnisbuch nähern. Aber die Bedenken lösen sich auf. Keine Indiskretion, keine Sensationen und keine Spekulation auf leichten Erfolg mit Enthüllungen liegen hier vor, sondern der Rechenschaftsbericht einer intelligenten und kreativen Frau, die den an Visionen und kreativen Einfällen unerschöpflichen Dürrenmatt aus nächster Nähe erlebt und sich in ihrer Eigenständigkeit behauptet. Das Buch enthält viele Faksimiles von Dürrenmatts drolligen Liebesbriefen, die meisten in Versen. Auch dies ist keine Verletzung der Intimität, sondern Rechenschaft, Dokumentation einer ungewöhnlichen menschlichen Beziehung (R. Piper Verlag, München 1992).

Errata

Im Artikel des Mai-Heftes, «Columbus and after – oder überhaupt» von Renato Berger, Seite 379, 1. Abschnitt rechts, muss es heissen: Peter **Hassler** (nicht Haller).

Es ist vom Buch, der gedruckten Dissertation dieses Autors die Rede: Menschenopfer bei den Azteken? Eine quellen- und ideologiekritische Studie, Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX, Abt. Ethnologie, Band 30, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1992.