Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 75 (1995)
Heft: 2

Rubrik: Kultur

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: 13.12.2025

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

Anton Krättli

Kritik – eine Form der Selbsterfahrung

Bei Anlass einer Geburtstagsfeier sagte ein Freund und Weggefährte in seiner Gratulationsrede, mir sei gelungen, was nur wenigen gelinge, nämlich in die Weltliteratur einzugehen und dort eine Figur zu werden, an der sich Myriaden von Lesern und sogar Leserinnen ergötzten, zudem eine Gestalt von nicht zu ermessender Nützlichkeit für künftige Verfasser von Dissertationen, kurz: Adam Nautilus Rauch, – und alles erst noch unter Vermeidung der Mühsal eigenen Schreibens, sondern sozusagen als Trittbrettfahrer eines Autors. Dies genau waren seine Worte. Man wird verstehen, dass der solcherart Angesprochene sich zwar bemühte, gute Miene zum doppelbödigen Scherz zu machen, aber dennoch den Stachel verspürte, der da in sein Selbstverständnis gebohrt wurde. Wie jeder andere in gleicher Weise Betroffene diente er *Hermann Burger* als Anstoss oder Anregung zur Figur eines der Gesprächspartner Brenners im Roman «Brunsleben», er geriet jedoch eher zu einer Karikatur als zu einem Porträt. Brenner, hinter dem sich der Autor versteckt, gefällt sich darin, den blutigen Laien in Sachen Literatur zu spielen, der blindgläubig den Weisheiten seines Kritikerfreundes zuhört. Und da dieser selbstsicher, offenbar kerngesund und ein Geniesser des schönen Lebens, Brenner aber ein ausgestossener, kränkelnder und gekränkter Mensch ist, verhalten sich die beiden zueinander nicht viel anders als der irgendwie bedeutend und reichlich konfus redende Herr Peeperkorn zum tuberkulösen Hans Castorp im «Zauberberg». Ein verständiger Leser wird in Rauch zwar eine Kunstfigur erkennen. Nur ist in seinem Fall, weil er als Kritiker und nicht als Schlossherr, Komponist oder Dichter im Roman vorkommt, der Ausdruck Trittbrettfahrer doppelt verfänglich. Noch ist es nicht lange her, dass ein hochberühmter Autor in der Dankrede, die er bei der Entgegennahme eines Literaturpreises hielt, die Literaturkritik als das rundum Sekundäre in die Ecke stellte und erklärte, da es ihm als Schriftsteller nicht an Selbstbewusstsein fehle, falle es ihm auch nicht schwer, den Autor als Arbeitgeber zu begreifen. Ohne ihn, meinte der Laureatus, gäbe es die Kritiker nicht, ohne sein vorliegendes Werk müssten sie sich ja selbst zerfleischen. Dergleichen Ansichten, weit verbreitet, sind so hanebüchen, dass man sich für *Günter Grass* fast ein wenig schämen muss.

Es gäbe Triftigeres zu sagen über den Zustand unseres Literaturbetriebs, etwa dass der Kritiker im altertümlichen und ehrwürdigen Sinne längst verdrängt worden ist von Moderatoren, Promotoren, Trendmachern, von «Zirkulationsagenten», wie *Enzensberger* sie nennt. Oder dass vereinzelt vielleicht noch Schriftsteller, die ausschliesslich über die Bücher anderer Schriftsteller schreiben, höchstens bei einer kleinen und eher konservativen Zeitschrift ihr Dasein fristen und für ihre gesammelten Essays längst keinen Verlag mehr finden. Aber im allgemeinen wird eben nicht differenziert. Man konnte es auch in der NZZ-Beilage über Autorschaft und Kritik feststellen, in der Schriftsteller – zum Teil in brillanten Beiträgen – weniger die Kritik als vielmehr den Literaturbetrieb als eine Art Feudalwesen mit höfischen Sitten beschrieben. Dass Günter Grass der erwähnten Rede wider die Kritik kurzerhand den Titel «Über das Sekundäre aus primärer Sicht» gab, trägt ebenfalls wenig zur Begriffsklärung bei und zementiert alte Missverständnisse. Was ich hier vorlegen möchte, ist aber nicht ein Korreferat dazu, ganz als wollte ich seiner anmassenden Darstellung eine ebenso anmassende Replik über das Primäre aus sekundärer Sicht engegenhalten. Ich will vielmehr versuchen, die eigenständige Position der Kritik zu skizzieren, wie ich sie sehe, und gleichzeitig die von Schriftstellern und ihren Verehrern gehegte Meinung

Anton Krättli, Literaturkritiker und langjähriger Kulturredaktor der «Schweizer Monatshefte», erhielt am 29. Oktober 1994 den Aargauer Literaturpreis. Seine Dankrede wird hier in gekürzter Fassung abgedruckt.

zu widerlegen, der Kritiker sei ihr Feind, ein Geist, der stets verneint, ein ewiger Mäkler und Beckmesser, den schon die Dichter des achtzehnten Jahrhunderts als den Verneiner der Schöpfung, ja als den Satan selbst gesehen haben.

Die beiden Seiten der gläsernen Wand

Ganz so rigoros springt Hermann Arbogast Brenner, der seine Kindheit im Stumpenland erzählen will, mit seinem Kritikerfreund nicht um. Aber wenn er, das alter ego seines Erfinders, den schriftstellernden Laien spielt, macht er den selbstsicheren Adam Nautilus zur komischen Figur. Und an entscheidender Stelle lässt Brenner seine Maske fallen und erklärt nun seinerseits den Kritiker zum Ignoranten. Der habe ja bloss mit Wertungsproblemen zu kämpfen, wobei er erst noch mit einer Messlatte hantiere, deren Skala er gar nicht kennen könne. Zwischen den Schreibern und ihren Kritikern stehe eine undurchdringliche Wand. Im pluralis maiestatis ruft er aus: *«Aufhorchen könnten wir erst dann, wenn uns Adam Nautilus Rauch mit Hermann Arbogast Brenner vergleichen würde.»* Er behauptet, die Schreiber hätten es, vor dem leeren Blatt Papier gestaltend, immer mit der Lösung einer Gleichung mit drei Unbekannten zu tun, dem Plot X, dem ausgewählten Material Y und der definitiven Form Z, während der Beurteiler mit einer Variablen auskomme, nämlich mit U, seinem Eindruck und Urteil. Brenner schliesst mit den Worten: *«Der Zweikampf mit einem Buch, wie das Lesen gern heldenhaft genannt wird, beschränkt sich darauf, U aus X, Y und Z abzuleiten, beispielsweise: die Form ist dem Plot nicht angemessen oder Y gleich: er hat Z verschenkt.»*

Da ist einiges schief geraten, zum Beispiel wenn Brenner meint, relevant sei ein kritisches Urteil nur, wenn es den Autor mit seinen ihm eigenen Kriterien messe. Immerhin scheint er zu ahnen, dass da zwei Kontinente aufeinanderstossen und eine Grenze, eine undurchdringliche Wand die Schriftsteller von denjenigen trennt, die ihre Werke nicht einfach lesen, sondern dazu Stellung beziehen. Leider gewährt der Romancier dem Kritiker Adam Nautilus Rauch keine Gelegenheit zur Widerrede. Ich bitte daher darum, seine Sache hier vertreten zu dürfen. Die Aufgabe der Kritik, würde er vermutlich sagen, ist meiner Meinung nach nicht, den Schriftstellern bei ihren gestalterischen Problemen über die Schulter zu schauen und dann zu prüfen, ob die Lösung der Gleichung mit den drei Unbekannten stimme. Ob einer unter Qualen und Zweifeln sein Werk mühsam zu einem guten Ende gebracht habe, ob es ihm in einem glücklichen Augenblick zugefallen sei, zählt zu den Entstehungsbedingungen, die sich auf Stil, Komposition und Gestalt eines literarischen Textes auswirken mögen. Der Kritiker wird sie zur Kenntnis nehmen und objektiv darüber informieren. Weil er den Autor ernst nimmt, wird er sich auch darüber ins Bild setzen, welche Aufgabe sich der Urheber gestellt und welche Mittel und Techniken er zu ihrer Lösung angewandt hat. Was aber (da muss ich mich in meinem eigenen Namen einschalten) den Zweikampf mit einem Buch betrifft, so ist das eine von Hermann Arbogast Brenner sehr zu Unrecht abwertend formulierte Anspielung auf eine Umschreibung kritischer Lektüre und Rechenschaft, die auf *Adam Heinrich Müller* zurückgeht, den Freund *Heinrich von Kleists,* der von 1779 bis 1829 gelebt hat. 1968 gab ich in der Reihe «Klassiker der Kritik» bei Artemis ausgewählte Texte dieses von der Literaturgeschichte etwas stiefmütterlich behandelten Mannes heraus, und Hermann Burger, damals mit dem Gedichtband «Rauchsignale» eben erst im gleichen Verlag hervorgetreten, verfolgte die Arbeit an der Edition und würdigte sie nach ihrem Erscheinen im Aargauer Tagblatt. Bei Müller nun findet sich – in den Vorlesungen über die deutsche Literatur und Wissenschaft – auch ein Abschnitt über kritische und historische Betrachtungsweise. Es geht darum, dass die Kritik, die an Mustern und Regeln misst, abzulösen sei von einer neuen Sichtweise, die den historischen Wandel anerkennt und einräumt, dass sich Kunstwerke nicht an unveränderlichen Regeln messen lassen. Gut oder schlecht erscheinen sie in dieser Sichtweise nicht darum, weil sie mit starren Gesetzen entweder übereinstimmen oder aber diese Gesetze verletzen, sondern inwiefern sie in Beziehung auf ein grösseres Ganzes, ein höchstes, alle übrigen Güter umfassendes Gut stehen. In diesem Zusammenhang fällt dann bei Müller der Satz: *«Eine wahre Rezension ist die Geschichte unsres Kampfes mit*

«Eine wahre Rezension ist die Geschichte unsres Kampfes mit einem Buche, deren Resultat aber notwendig die Aufnahme dieses neuen Bürgers in dem Staate unsrer Literatur sein muss.»

einem Buche, deren Resultat aber notwendig die Aufnahme dieses neuen Bürgers in dem Staate unsrer Literatur sein muss.» Diese Umschreibung kritischer Auseinandersetzung mit Neuerscheinungen der Literatur, genauer gesagt ihr erster Teil, sagte mir zu, ich führte sie in Diskussionen über meine Tätigkeit ins Feld und verteidigte sie, weil sie auf eine knappe Formel bringt, dass das Fachmännische, die literaturwissenschaftlichen Kriterien und Methoden, die Sensibilität für die Besonderheiten eines literarischen Textes zwar unerlässliche Voraussetzungen meines Métiers sind, aber dennoch nicht die entscheidenden. Er kann sich als Kritiker nicht hinter diesem Arsenal aus Literaturtheorie verschanzen. Er steht auf der anderen Seite jener gläsernen Wand, von der Brenner spricht, und wenn er all seine Fachkenntnisse und seine Sensibilität für einen Text spielen lässt, so ist er immer auch ein Mensch, der in der älteren und jüngeren Tradition verwurzelt ist, ein mündiger Leser, der die Literatur leidenschaftlich liebt und der beim Lesen nicht einfach philologische Wissenschaft oder Interpretation im Sinn hat, sondern Austausch und Auseinandersetzung und schliesslich die Entscheidung über gut oder schlecht.

Er ist da oft unsicher, voller Zweifel, er prüft sich selbst, indem er die Geschichte seines Kampfes mit einem Text protokolliert. Aber es gehört zu seiner Wahrheitsliebe, dass er sich keine Ausflüchte gestattet. Er erarbeitet sich eine selbstverantwortete Stellungnahme, die natürlich von derjenigen anderer Kritiker abweichen kann. Dass er der Versuchung widersteht, sich vorgegebenen Meinungen und Urteilen anzupassen, die – was im kulturellen Bereich je länger je mehr zu beobachten ist – als massgebende Urteile gleichzeitig oder sogar noch vor dem Erscheinen eines Buches oder vor der Uraufführung eines Theaterstücks verbreitet werden, sondern zu seiner eigenen Antwort steht, ist die moralische Pflicht eines jeden, der sich am Disput beteiligt.

Imitationen einer Wahrheit

Was nun aber Adam Heinrich Müller die Einbürgerung im Staat der etablierten Literatur nennt, muss in unserer höchst unübersichtlichen Gegenwart allerdings befremdlich klingen, weil ein imaginärer Staat dieser Art glattweg geleugnet wird oder weil jedenfalls kein Konsens über seine Beschaffenheit und Verfassung besteht. Und doch würde ich anstelle von Adam Nautilus Rauch sagen, selbst wenn uns ein Schriftsteller beweisen könnte, dass ihm die Lösung der «Gleichung mit den drei Unbekannten» geglückt ist, gälte der Satz noch immer, gut und schlecht erscheine ein einzelnes Werk immer nur in Beziehung auf ein Ganzes. Denn auch wenn dieses Ganze heute kaum noch einer allgemeinen und umfassenden Übereinkunft entspricht, kann der Kritiker – als Einzelner wie als Partner einer Gesprächsgemeinschaft – seine eigene Geschichte, seine Erfahrungen mit Büchern und seine Vergleichsmöglichkeiten weder ausschliessen noch soll er versuchen, es zu tun. Sein Urteil ist selbstverständlich nicht die ganze und schon gar nicht die einzige Wahrheit über den Gegenstand, aber es ist seine Wahrheit, und eine andere hat er nicht.

Auch wenn dieses Ganze heute kaum noch einer allgemeinen und umfassenden Übereinkunft entspricht, kann der Kritiker seine eigene Geschichte, weder ausschliessen noch soll er versuchen, es zu tun.

Sten Nadolny gesteht einmal, er habe in der ersten Wut über einen Verriss gesagt: *«Wir Autoren sind das Gebirge, auf dem die Kritiker herumklettern und die Ärmchen schwenken, um auf sich aufmerksam zu machen.»* Aber dann habe er sich überlegt, dass der Kritiker die Sache wahrscheinlich anders sehe, nämlich etwa so:

«Das Gebirge gibt es, aber es besteht aus mehreren tausend Jahren menschlichen Bewusstseins, aus Wissen, Geschichte, Tradition, aus der Hinterlassenschaft der toten Dichter.» Auf diesem Gebirge, meint Nadolny, nachdem seine erste Wut über den Verriss verflogen ist, stehe der Kritiker, und wenn er auf sich aufmerksam mache, indem er die Ärmchen schwenke, so sei es zumeist darum, weil er einem noch sehr kleinen, aber schon sehr guten Autor noch ein freies Plätzchen erobern möchte; vielleicht sieht er sich auch veranlasst, schlechtere Autoren daran zu hindern, den guten den Platz streitig zu machen.

Das kann ich bestätigen und hinzufügen, dass ich die beglückendsten Momente meiner Arbeit erlebe, wenn sich erweist, dass ich eine Entdeckung gemacht habe. Skepsis und Zweifel mahnen mich zwar zur Vorsicht. Es kommt nicht selten vor, dass ein Erstlingswerk enthusiastisch begrüsst und überschätzt wird.

Wer nun – nicht bloss gelegentlich oder aus Gefälligkeit – öffentlich ja und nein sagt zum literarischen Schaffen der Gegenwart, ist manchen Gefahren ausgesetzt, von denen das Risiko, dass er sich Feinde schafft, noch die kleinste ist. Wie eigentlich rechtfertigt er sein Tun vor sich selbst? Was treibt ihn dazu, vervielfältigt über gedruckte und elektronische Medien kritische Urteile abzugeben?

«Kritik als geistige Lebensform»

Es geht ihm in der Tat um Wahrheit, und es geht ihm auch darum, allenfalls zirkulierende Unwahrheiten zu bekämpfen. Natürlich weiss er, dass es sich dabei um Aussagen handelt, die niemals die gleiche Evidenz haben können wie mathematische Lösungen oder logische Schlüsse. Man kann den literarischen Text zwar analysieren, kann seine Syntax, seinen Wortschatz, seinen Rhythmus beschreiben. Aber wenn ich mich diesem Text nicht als Dialogpartner stelle, bleibt die entscheidende Frage offen. Beuge ich mich diesem Text, lehne ich mich gegen ihn auf? Und warum denn tue ich das eine oder das andere? Warum fesselt er mich oder warum lässt er mich kalt? Da besteht natürlich die Gefahr der Selbstüberschätzung, und sie ist dann besonders gross, wenn dem Kritiker von aussen Macht zukommt, etwa durch die Grösse und Verbreitung des Mediums, für das er arbeitet. Er sollte sich als Gesprächspartner begreifen, nicht als Kanzelredner. Kritik führt mich zwangsläufig zu Erfahrungen über mich selbst. Man kann nicht über andere schreiben, ohne gleichzeitig über sich selbst zu schreiben. Die Subjektivität meiner Antwort ist dann am stärksten, wenn ich bewundere. Weil mir Literatur nicht einfach ein angenehmer Zeitvertreib ist, sondern eine Aufforderung zur selbstverantworteten Stellungnahme, der ich nicht ausweichen kann, kommt es immer aufs neue zu dem Kräftemessen, das Adam Heinrich Müller seinen Kampf mit einem Buch genannt hat, nicht aus einem Geist der Verneinung heraus. Das Buch und seinen Verfasser ernst zu nehmen, ihn nicht fahrlässig oder gar absichtlich zu missdeuten, ist die selbstverständliche Voraussetzung jedes Dialogs, der sich zwischen dem Text und mir ergibt. Da sich meine Stellungnahme in der Öffentlichkeit vollzieht, der auch das besprochene Buch zugänglich ist, habe ich mit meinem Namen und meiner Reputation dafür einzustehen. Aber Kritik als geistige Lebensform – wie *Thomas Mann* in seiner Rede über *Lessing* sagt – zwingt denjenigen, der sie für sich gewählt hat, zur *«Reizbarkeit gegen die Zeit, die Welt, das Schlechte, Dumme, Niederträchtige und Geistwidrige in ihr»*. Ich darf beifügen: sie zwingt ihn ab und zu auch zur Polemik gegen Heuchelei und Angeberei, Übel, die im Kulturleben gar nicht so selten anzutreffen sind.

Aber vielleicht sollte man den Vorgang eher als ein Kräftemessen auf geistiger Ebene, als eine Disputation sehen.

So ungefähr würde ich, in Vertretung von Adam Nautilus Rauch, auf die Rede Brenners von der Gleichung mit den drei Unbekannten antworten und vor allem auf die zu Unrecht abschätzig formulierte Bemerkung, Lesen werde gern heldenhaft als Zweikampf mit einem Buch bezeichnet. Aber vielleicht sollte man den Vorgang eher als ein Kräftemessen auf geistiger Ebene, als eine Disputation sehen. Mir ist immer merkwürdig vorgekommen, dass viele Schriftsteller meinen,. der Kritiker sei ein Störenfried und Plagegeist von Beruf. So verpönt zum Beispiel *Carl Spitteler* in seinem Aufsatz über «Kunstfron und Kunstgenuss» alles Reden über Kunstwerke und versteigt sich zu der Behauptung, zu allen Zeiten sei die jugendliche Empfänglichkeit urteilsfähiger gewesen als die eingehendste Gelehrsamkeit. Wortwörtlich fordert er *«eine bescheidene, selbstvergessene Hingabe ans Kunstwerk»* und hält offenbar gar nicht für möglich, dass auch der belesene Kenner seine Sensibilität und Empfänglichkeit bewahrt haben könnte. Auch wenn die Abneigung gegen die sogenannten «Meta-Texte», gegen das «Rezensentenunwesen» und den «Journalismus» verständlich sein mag, ist doch die Utopie, von der *George Steiner* in seinem 1990 erschienenen Werk «Von realer Gegenwart» träumt, dem Geist der Kritik vollkommen fremd und sogar mit Fug verdächtig. George Steiner träumt von einer Stadt, aus der – im Gegensatz zu Platons Vorschlag – nicht die Dichter, sondern die Kritiker verbannt sein sollen. Es soll da nur noch Primäres und nichts Sekundäres mehr geben. Im Nachwort zu diesem gelehrten Werk, an dem Carl Spitteler wahrscheinlich seine Freude hätte, ist – unter dem Titel «Der Aufstand gegen die sekundäre Welt» – der Schriftsteller *Botho Strauss* zu

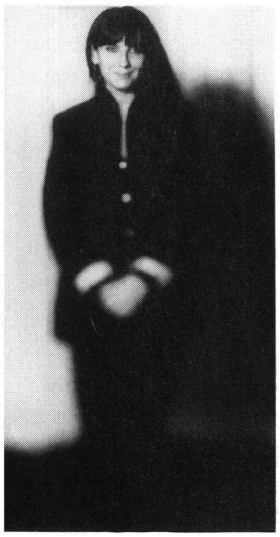
vernehmen, der eine Stadt ausschliesslich der Künste jubelnd begrüsst, in der es nur noch Kunstwerke und deren Empfänger, nur noch Künstler und Amateure, wie er sagt, geben soll und in der jedes Gerede «über», jeder Kommentar (mit Ausnahme des rein philologischen) verboten sein sollen. Da heisst es doch tatsächlich: *«In diesen Mauern wird es nun unumgänglich, dass der Leser, Hörer, Betrachter einberufen steht in die Verantwortung gegenüber dem Kunstwerk und seiner unmittelbaren Wirkung, seinem Mysterium.»* Stumme Verehrung also, eine unio mystica mit dem Kunstwerk wird gefordert. Ich halte dagegen: Gerade die Verantwortung gegenüber Kunst und Literatur macht den Zweifel unerlässlich und Kritik dringend notwendig, wenn die Kultur nicht zur Feierstunde und zur frommen Andacht verkommen soll. Die Literaturproduktion jeder Epoche besteht nicht nur aus Kunstwerken, wenn man darunter nicht einfach alles und jedes verstehen will, was an der Buchmesse als Belletristik angeboten wird, und falls hier gar mit der Idee gespielt werden sollte, den kritischen Geist mundtot zu machen, erschreckt mich allein die Nähe solcher Gedankenspiele zu dem, was die Nazis ebenso wie die Stalinisten der Kritik verordnet haben: die totale und gewaltsame Unterdrückung.

Direkte Wirkung des Wortes

Aber gut, ich stelle mir vor, in den Zeiten, in denen es noch keine schriftlich überlieferte Kultur gab und die Barden ihre Gesänge den Zuhörern selbst vortrugen, gab es so etwas wie die unmittelbare Wirkung der Dichtung. Auch noch der Tragödiendichter, dessen Drama vor versammelter Bürgerschaft uraufgeführt wurde, durfte auf die direkte Wirkung seines Wortes im grossen Zuschauerrund zählen. Zu bedenken wäre dann aber, dass da vor geladener Bürgerschaft auch ein Wettkampf stattfand und nur einer der konkurrierenden Tragöden den Sieg davontrug. Ich zweifle nicht daran, dass sich nicht nur die Archonten als Preisrichter, sondern die Zuschauer insgesamt über die Frage ereiferten, wem der Lorbeer gebühre, und ich hätte mich an diesen Auseinandersetzungen leidenschaftlich beteiligt, wäre ich ihr Zeitgenosse gewesen. Sie kommen dem Ideal nahe, dass der Umgang mit Kunst den Austausch von Eindrücken, Erfahrungen und Urteilen bedingt, dass also über Stärken und Schwächen des Gebotenen gestritten wird und aus dem Wettstreit der Meinungen dann zum Beispiel Sophokles als Sieger hervorginge. Mir kommt es so vor, als habe sich die Unmittelbarkeit der Wirkung bis heute im Theater noch am ehesten erhalten. Zustimmung oder Verweigerung im Zuschauerraum sind spürbar, und *Giorgio Strehler* spricht mit Fug von der *«chorischen Funktion»* des Publikums im Theater. Er bezieht sich damit auf Erfahrungen, die er und seine Tourneetruppe machten, als sie im Piccolo Teatro zum ständigen Ensemble mit festem Spielort wurden. Da erst begann die Dialektik zwischen Bühne und Parkett zu spielen, da erst kam es zur Begegnung zwischen Schauspielern und Zuschauern auf der Ebene des Spiels. Dass sie nicht zum Ritual verkomme, nicht blosse Routine und Gesellschaftsspiel, sondern Ausdruck einer starken und lebendigen Kultur sei, dazu soll unser kritisches Gewissen beitragen.

Zustimmung oder Verweigerung im Zuschauerraum sind spürbar, und Giorgio Strehler spricht mit Fug von der «chorischen Funktion» des Publikums im Theater.

In diesem Sinne jedenfalls habe ich meinen Auftrag verstanden, dem ich über vier Jahrzehnte nachgekommen bin, als Zeitungsmann zuerst und dann als Kulturredaktor der «Schweizer Monatshefte», einer Zeitschrift, die den an ihr wirkenden Literatur- und Theaterkritiker sicher nicht in Versuchung führte, Machtgefühle zu entwickeln. Dieser Zeitschrift habe ich die meisten meiner kritischen Arbeiten anvertraut. Einige davon haben auch den Weg in den Buchhandel gefunden, in Sammel- und Materialienbänden zur Literatur. Durch die «Schweizer Monatshefte» bin ich mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern in Kontakt gekommen, die mir Proben aus ihrem aktuellen Schaffen zum Abdruck überliessen. Es haben sich daraus, wie auch aus der Zusammenarbeit mit Kolleginnen und Kollegen, die ihre Beiträge in der Zeitschrift publizierten, freundschaftliche Beziehungen ergeben, die mein Leben reich gemacht haben. Es ist eine lange Epoche, auf die ich jetzt zurückblicke, eine Zeit der Selbsterfahrung. Mit Verwunderung und Staunen erinnere ich mich an längst vergangene Erstbegegnungen mit Werken der Literatur und des Theaters, die vor Jahrzehnten neu waren und heute zum gesicherten Bestand gehören, die also eingebürgert sind, wie Adam Heinrich Müller sagen würde. ✦



Sophie Calle

Michael Wirth

Anwesende Abwesenheit

«L'absence» – die Pariser Konzeptkünstlerin Sophie Calle «stellt» im Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne gestohlene und verbrannte Bilder «aus».

Zerstörung und Diebstahl allgemein anerkannter Kunstwerke lösen heute, in einer Zeit mit ausgeprägten musealen Tendenzen und einer sich in melancholischen Rückwendungen wieder etablierenden kanonisierenden Ästhetik, grosse Verunsicherung und Trauer aus. Gegen eine derartige Ausgrenzung von Kunst in den Bereich des Unersetzlichen, des ewigen Wertes wenden sich junge Konzeptkünstlerinnen und -künstler seit den sechziger Jahren und entziehen deshalb ihre Werke bewusst musealer Vereinnahmung.

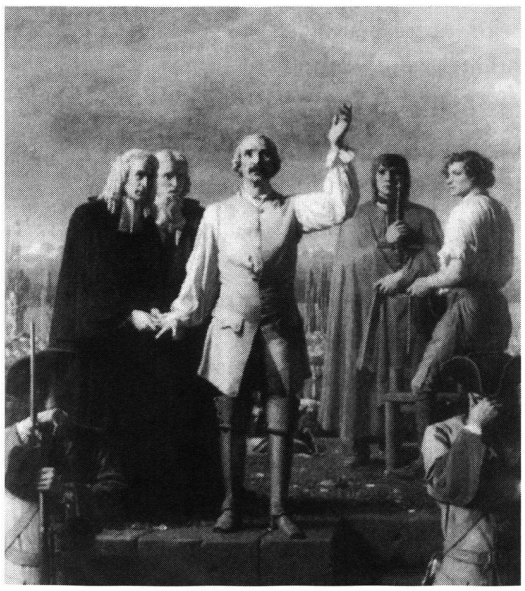
Die in den USA lebende Französin *Sophie Calle* verzichtet für ihre Ausstellungen zwar nicht ganz auf die Unterstützung durch die Institution «Museum», doch legt sie Wert darauf, dass ihre konzeptionellen Werke im Kontext perma-

Par une belle journée, dans une lumière très claire de montagne on va décapiter un homme. Il lève les yeux vers le ciel. C'est l'effort même vers la disparition. Je ne peux pas en dire plus ♦ Je trouvais ce tableau pompeux. C'était un Gleyre, une œuvre locale, mais on n'en a jamais fait un tabac. La preuve, il était à l'écart, mal éclairé. Sa chance, c'est d'avoir brûlé. Il faut qu'une chose s'absente pour nous faire courir. Comme James Dean qui s'est tué en voiture, ça nous a évité de le voir gras et alcoolique ♦ C'était un tableau extrêmement calme. On ne croise pas un regard. Chacun est à sa place et tient son rôle. Toute la scène se passe sur l'échafaud. On voit le major Davel, vêtu d'une chemise blanche, d'un gilet beige et de bottes brunes, haranguant la foule venue assister à son exécution. Il apparaît résigné et courageux, c'est un mystique. Il est encadré par le bourreau, son aide, les pasteurs. Il est surveillé par deux soldats. Il me semble que j'aperçois des peupliers et quelqu'un qui grimpe dans l'un des arbres. Les couleurs c'était surtout du brun ♦ C'était un tableau léché, dessiné, un tableau de commande réalisé en 1846. La scène est figée. Les acteurs d'un fait historique sont posés là, les uns à côté des autres. Je comparerais leurs regards à ceux d'individus qui ont été fortuitement entassés dans un ascenseur. Ils sont bien obligés de regarder mais ils essaient de dire : « N'ayez crainte, je ne vous vois pas. » Davel a un côté Jeanne d'Arc. Il rentre dans l'Histoire. Deux ecclésiastiques en noir lui donnent les derniers sacrements. Le bourreau serre sous son manteau rouge l'épée du supplice. Son assistant tient une corde entre les mains. Au bas de l'échafaud on a une foule étonnante de gens hébétés venus ici au spectacle pour assister à l'exécution de leur héros par des officiants eux-mêmes Vaudois. Un père soulève son gamin pour qu'il puisse voir. Cette cérémonie masochiste est mise en scène magnifiquement, sans pudeur. Pendant dix ans je l'ai vu quasiment chaque jour. J'avais avec lui un lien de familiarité ♦ C'est un tableau d'apparence parfaitement académique, d'une facture pré-photographique, en clairs-obscurs et en glacis. A l'inverse de la scène édifiante du devant, le fond est la partie la plus moderne du tableau. C'est un paysage traité d'une manière très luministe ♦ C'était un grand format, plus de deux mètres sur deux, avec un énorme cadre doré. Le major est sur un truc surélevé, avec la main en l'air. Il implore le ciel. Et puis il y a deux prêtres ou des juges, enfin des gars en robe noire et le bourreau avec la hache, en rouge si mes souvenirs sont bons. Il a été détruit par un visiteur en 1980. Tout a brûlé sauf un soldat qui se cache les yeux comme s'il ne voulait pas voir ce qui se passe ♦ C'était un tableau assez pompier qui ne me touchait pas particulièrement. Je me souviens qu'il était dans le corridor, près du bassin aux poissons rouges. Il me semble qu'il était très coloré. Davel a une belle moustache, il porte une veste rouge et un chapeau noir. L'horizon est très bas, le ciel immense. Est-ce qu'il y a un cheval ? Je n'en suis pas certain. Il y a un morceau qui reste, c'est le fameux soldat qui est en bas, à droite. Il pleure ♦ On m'a montré ce tableau parce que c'est une page d'histoire vaudoise. Le major Davel nous aurait sauvés par sa mort de la présence des Bernois mais pour moi il évoquait surtout les livres d'école ♦ Davel monte sur l'échafaud, il lève le bras. Le bourreau détourne la tête. Les pasteurs expriment leur tristesse au premier plan. Un soldat se cache la face pour pleurer. Entre les jambes du major on voit la foule. En fait de paysage, il me semble que l'on voit surtout le ciel, quelques arbres dans le fond et la rive du lac. C'était une peinture assez quelconque, elle ne cassait pas des briques ♦ C'était le tableau le plus lourd du musée. Je participais au déplacement de l'œuvre chaque fois qu'on désirait l'exposer, alors la première chose qui me vient à l'esprit quand je pense à ce tableau c'est son poids. Au niveau des émotions il m'aurait plutôt fait sourire ♦ Je passais devant lui à neuf heures, à midi et le soir. Je l'aimais bien parce que je distinguais les Dents du Midi exactement comme je les vois depuis chez moi. C'était bien fait. C'est moi qui ai ramassé ses cendres par terre. Je voulais faire un joli petit cercueil et les mettre dedans. C'est tout ce qui restait à part ce soldat qui pleure... A croire que ses larmes ont arrêté le feu.

Von Charles Gleyres Gemälde «Major Davel» blieb nach dem Brand nur der weinende Soldat in der unteren rechten Ecke des Bildes. Sophie Calle bat die Mitarbeiter des Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, ihre Erinnerungen an das Bild zu schildern, und photographierte den weinenden Soldaten. Das Photo «ergänzte» sie mit dem Abdruck der Erinnerungen. Anschliessend rahmte sie die sich aus Sätzen und Bildfragment zusammensetzende Fläche, die die gleiche Grösse hat wie Gleyres verlorenes Gemälde.

nenter Ausstellungen traditioneller kunsthistorischer Prägung gezeigt werden. Letztere zeigen kulturellen Besitzstand, enthüllen, was «ist», Sophie Calle stellt zur Schau, was nicht mehr ist, Gestohlenes, Verbranntes, aus mehreren Museen aus der ganzen Welt. In ihrer Ausstellung «L'absence», die noch bis zum 19. Februar im Musée cantonal des Beaux-Art in Lausanne zu sehen sein wird, bringt Sophie Calle die Abwesenheit des Kunstwerks selbst zur Aus- bzw. Darstellung. Die Künstlerin hat mündliche Erinnerungen an abhandengekommene Bilder, Keramiken und Plastiken von Menschen gesammelt, die das Werk täglich sahen, und aufgehängt, wie ein Bild gerahmt. Befragt wurden vor allem die Museumsangestellten der einzelnen Museen, für welche die Begegnung mit dem verlorenen Werk Routine war. Es ist nur ein scheinbarer Widerspruch innerhalb Sophie Calles Konzept einer kritischen Auseinandersetzung mit der Museumsarbeit unserer Zeit, dass dabei auch Trauer über den Verlust zur Sprache kommt. Denn diese Trauer ist nicht eine, die sich objektivierbar wissen möchte und die das Kunstwerk gleichsam unerreichbar werden lässt; vielmehr steht sie in einem Verhältnis mit der Lebenssituation der von Sophie Calle befragten Personen. So machte der Diebstahl von Rembrandts Gemälde «Dame und Herr in Schwarz» eine Museumsangestellte des Bostoner Museums Isabella Stewart Gardner, die ein Kind bekommen hatte, besonders betroffen, weil sie monatelang, wenn sie sich unbemerkt fühlte, Zwiesprache gehalten hatte mit dem schwarzgekleideten Paar, das, so glaubte sie, sein Kind verloren hatte. Als enttäuschend erweist sich allerdings die Sammlung von Erinnerungen an *Charles Gleyres* «Major Davel», der im Zentrum der Lausanner Ausstellung steht. Im Sommer 1980 war Gleyres berühmtes Gemälde aus dem Jahre 1846, das den aufständigen waadtländischen Offizier Major Davel 1723 kurz vor seiner Enthauptung durch die Berner Besatzer zeigt, im Musée cantonal des Beaux-Arts Opfer einer Brandstiftung geworden. Worauf es Sophie Calle ankommt: eine Gegenüberstellung gängiger Rezeptionen eines Bildes, in Schulbüchern, als Buchillustrationen und Postkarten etwa, mit einer ganz persönlichen, auch kindlichen, Sicht des Werkes leisten diese Voten nicht. Man bleibt im Anekdotischen: Ein Anwohner des Lausanner Stadtteils, in dem das im Palais de Rumine beheimatete Musée cantonal des Beaux-Arts liegt, sah häufig Charles Gleyres «Major Davel» als Kind im Treppenhaus des Museums, weil die Eltern mit ihm an Regentagen in das nahegelegene Museum gingen, um die ausgestopften Tiere in der zoologischen Ausstellung in dessen Obergeschoss zu besuchen:

«Was die Farben betrifft, so herrscht vor allem Braun vor. (...) Meine Eltern zeigten mir das Bild, weil auf ihm Major Davel zu sehen war, der die Berner aus dem Lande gejagt hat. Das Bild war für die waadtländische Geschichte wichtig. Ich erinnere mich auch an die Goldfische in den Wasserbecken im Treppenhaus und daran, dass ich immer das breite Treppengeländer heruntergerutscht bin.»



Charles Gleyre, Major Davel (vor dem Brand).

Die Inszenierung des Bilderhakens

Mit Kopien verlorener Bilder hat Sophie Calle nie gearbeitet. Für die von der Photographie her kommende Künstlerin sind nur diejenigen Museen interessant, die gestohlene Bilder nicht durch Kopien ersetzen. Calle setzt photographisch die unbenutzten Haken und die leere, weniger ausgebleichte Tapete an der Stelle in Szene, wo das Bild ehemals hing. Davor das Schild *«Chez Tortoni, late 1870, Edouard Manet, French, 1832–1883, stolen, March 18, 1990»*. Neben der in schwerfälligem, wohl auf die «Lourdeur» der Insti-

Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
Palais de Rumine – Place de la Riponne
Öffnungszeiten:
Dienstag bis Mittwoch: 11 Uhr bis 18 Uhr
Donnerstag: 11 Uhr bis 20 Uhr
Freitag bis Sonntag: 11 Uhr bis 17 Uhr
Montag geschlossen
Donnerstag, 9. Februar, 18.30 Uhr Führung durch die Ausstellung, Catherine Lepdor, Konservatorin des Museums, auf französisch

tution verweisen wollenden Rahmen hängenden Photographie des gestohlenen Manet-Bildes hängen dann die von Sophie Calle ausgewählten Aussagen zu dem Werk, in dessen Originalgrösse gerahmt. Leicht kommt dagegen der Titel «Last seen» daher – analog zur Unbedarftheit der meisten Kommentare zu den verschwundenen Werken –, den Sophie Calle den beiden Räumen gegeben hat, in denen gestohlene Klassiker auf dem Programm stehen. Die fünf Zeichnungen und sechs Gemälde, Werke von *Degas, Manet, Flinck, Rembrandt* und *Vermeer,* sowie eine Vase und ein napoleonischer Adler wurden im Museum Isabella Stewart Gardner in Boston gestohlen, einem ehemals herrschaftlichen Haus, dessen Besitzerin verfügte, nach ihrem Tode die Kunstschätze der Wohnräume in unveränderter Anordnung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Hier verändert Sophie Calle den Kontext der Perzeption der Kunstwerke. Während die Erinnerungen der Angestellten des Museums Gardner die Umgebung der luxuriös ausgestatteten Wohnräume sowie die dort angetroffene Vermischung kunsthistorischer Perioden miteinbeziehen, gehören die Lausanner Ausstellungsräume einem Museum an, dessen Ausstellungskriterien Stilrichtungen, Epochen und regionale Zugehörigkeiten sind.

Selbstkritik in Nischen

Im Lausanner Musée cantonal des Beaux-Arts verfügt Sophie Calle über vier kleine Räume, die im Verhältnis zu der Grossräumigkeit des Hauses wie kleine Nischen wirken – Nischen, in denen die Institution «Museum» von Sophie Calle zur Selbstkritik aufgefordert wird. Doch zeigt die Ausstellung auch einmal mehr die Grenzen der Möglichkeiten von Minimalismus und Konzeptkunst. Suchte man in Frankreich in den achtziger Jahren statt nach den radikalen Brüchen und Endpunkten Rückbezüge zu der Kunst der fünfziger Jahre in Amerika, zu *Newmann, Pollock, Rothko,* in deren Bildern etwas Unaussprechliches und Unartikulierbares aufgebrochen war, so versucht Sophie Calle das, was ihrer Meinung nach das Unbewusste ist, strategisch, aber unbeholfen einzusetzen. Ihre Bilder produzieren nicht einmal mehr Unausprechlichkeit, denn es gibt sie nicht mehr, sie sind gestohlen oder verbrannt. Statt dessen sind es die Betrachter abwesender Bilder, die, scheinbar *«einem psychischen Automatismus»* eines Jackson Pollock folgend, Sätze einer subjektiven Teilhabe am Bild produzieren. Angesichts des im Vergleich mit den USA bedeutsamen Psychologisierungsschubs, der die französische Konzeptkunst in den achtziger Jahren erfasste, steht Sophie Calle in Lausanne mit einem erstaunlich naiven, flachen Werk da; sie zieht es vor, die bereits abhanden gekommenen Kunstwerke aufs neue zu verstecken – unter der Decke nur selten substanzreicher Erinnerungen. ✦

SPLITTER

Träumen wir im wirklichen Leben nicht manchmal vom Versteckspiel? Es geht darum, nicht gut zu spielen. Man muss wissen, wann man sich entdecken lassen muss. Nicht zu früh und nicht zu spät.

Jean Baudrillard über Sophie Calle

Rüdiger Görner

Europäische Metamorphosen

Zu Peter Sloterdijks Versuch «Falls Europa erwacht»

Muss Europa wirklich zum «Seminar der Welt», zum «Modell» für andere werden. Sloterdijks jüngster Beitrag zur geistig-politischen Europa-Debatte zeigt die Grenzen des Versuchs, hinter geschichtlichen Prozessen Prinzipien zu sehen.

Das Nachdenken über Europa bewegt sich gegenwärtig zwischen Versuchen, den status quo innerhalb der Europäischen Union durch institutionelle Reformen und fortschreitende Integration zu konsolidieren beziehungsweise ihren Rahmen nach Osteuropa hin zu erweitern. Man schwankt, wie stets, zwischen Pragmatismus und Idealismus, zwischen Definitionen dessen, was «Kerneuropa» oder «Mitteleuropa», «Gesamteuropa» oder eben die Europäische Union sei oder sein solle. Die einen behaupten, die Katastrophe auf dem Balkan vor Augen, dass es sich die Europäische Union nicht länger leisten könne, ohne eine gemeinsame Aussen- und Sicherheitspolitik zu operieren. Andere meinen, dass die Schaffung einer Währungs- und Sozialunion Vorrang haben müsse. Intellektuelle monieren, dass diese Art des Europa-Diskurses die geistigen Grundlagen Europas verkümmern lasse. Auch hier finden sich zumindest zwei prinzipiell verschiedene Denkrichtungen: Die einen setzen auf weniger Integration und betonen die *«Kultur des Diversen»*, die schon für *Ossip Mandelstam* der Sinn des europäischen Bewusstseins gewesen war; die anderen suchen nach einem *«neuen Mythos» (George Steiner)*, wobei sie offen lassen, ob sie damit eine neue Renaissance anstreben oder einen radikal anderen Mythos-Entwurf meinen. Steiner deutete in seiner Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1994 an, dass er auf eine *«Verschmelzung»* aber auch eine weitere *«dialektische Wechselwirkung von Jüdisch-Christlichem und Griechisch-Römischem, von Athen und Jerusalem»* hoffe, auf das eine Haus, in dem das Heilige Abendmahl gefeiert und das platonische Symposion abgehalten werden könne[1].

Wer sich auf die europäische Kulturtradition besinnt, weiss jedoch auch, dass sie die Abgründe der Vernichtung in zwei Weltkriegen und der Shoa nicht verhindern konnten. Die Geschichte Europas im 20. Jahrhundert beweist in erschreckendem Masse, dass der Rückzug auf Mythos und Ideologie ebenso verhängnisvoll sein kann wie eine rein praxisorientierte Politik, die ihren geistig-kulturellen Hintergrund kritisch mitzubedenken vergisst.

Gab es bei den Gündervätern «karolingisierende Reflexe»?

«Falls Europa erwacht», und zwar aus dem Winterschlaf während der Zeit des kalten Krieges, falls es wirklich wieder zu sich selbst findet, meint *Peter Sloterdijk* in seinem jüngsten Beitrag zur geistig-politischen Europa-Debatte, habe es vor allem eine Aufgabe: den Mechanismus der, wie er sagt, *«Reichsübertragung»* zu durchbrechen. Damit wiederholt er, was auch Steiner angedeutet und *Rémi Bragues* ausführlicher analysiert hat, nämlich die Forderung an Europa, seine *«Imperium-Metamorphosen»* zu beenden[2]. Europa solle sich nicht länger am Modell des römisch-christlichen Reiches orientieren und insgeheim in Empire-Phantasien schwelgen. Auf den ersten Blick hat Sloterdijks These etwas Überzeugendes: *«Europa wird das Seminar sein, wo Menschen lernen, über das Imperium hinaus zu denken.»* Und weiter: *«Als multinationale Föderation muss Europa ein erstes erfolgreiches Modell für die fehlende Zwischengrösse zwischen den Nationalstaaten und den Organisationen*

1 George Steiner: «Sind unsere Kräfte erschöpft?» In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (Bilder und Zeiten) vom 27. August 1994.

2 Rémi Bragues: «Europa. La voie romaine». Paris 1992 (deutsch: «Europa – eine exzentrische Identität». Frankfurt am Main/New York 1993).

des United-Nations-Komplexes entwickeln. Dies ist das unumgängliche Thema einer künftigen europäischen politischen Philosophie.» Weiter wirft er *Schumann, Adenauer* und *de Gasperi «karolingisierende Reflexe»* vor, wobei Steiner noch über Sloterdijk hinausgegangen ist und nahegelegt hat, dass *«sich die Auslöschung der Juden in so grossen Teilen Europas als tragisch notwendiges Vorspiel zu diesem wiederbelebten Traum von einem römisch-christlichen Europa»* interpretieren lasse.

Das «europäische Haus» als makabres Theater. Entsprechend zweifelhaft ist für beide die Symbolik der *«Städte Europas»*. Selbst Brüssel habe sich, so Sloterdijk, als Fehlgriff erwiesen, denn *«längst fragt kein Mensch mehr danach, wie die Brüsseler Prunkarchitekturen mit der Ausbeutung des Kongo durch den belgischen König Leopold II. zusammenhängen»*. Künftig also keine Aachener Karls-Preise mehr, besser Dortmunder Ruhr-Preise; statt Strasbourg lieber Lille. Gewiss, dieses Moralisieren hat seine Berechtigung und ist Satz für Satz mit gewohnter Sloterdijkscher Gewitztheit formuliert. Nur: Europa lässt sich nun einmal nicht in Australien oder Neufundland neu gründen. Mit dem Zuviel an europäischer Geschichte haben wir uns vor Ort auseinanderzusetzen. Freilich: Muss, wie Sloterdijk behauptet, Europa wirklich zum *«Seminar der Welt»* werden, zum *«Modell»* für andere? Zeugt diese Vorstellung nicht auch wieder von unverdauten *«karolingisierenden»* Resten im Bereich weltpolitischer Didaktik?

Was an Sloterdijks Ansatz stört, ist diese allzu bemühte Suche nach dem einen Prinzip, das sich hinter dem geschichtlichen Prozess zu verbergen scheint. In seiner Studie «Eurotaoismus» (1989) sind es die *«politische Kinetik»*, das Prinzip Geschwindigkeit und die überrasante Beschleunigung der Lebensvorgänge gewesen, denen er das postmoderne Dasein unterworfen sah. Jetzt glaubt er ein noch umfassenderes, mit *Jaspers* gesagt, *«umgreifenderes»* Prinzip gefunden zu haben, eben die *translatio imperii,* die Vorstellung einer von Epoche zu Epoche mehr oder weniger auffällig versuchten *«Reichsübertragung»* in Europa. Je verallgemeinernder die Thesen, je dünner die Begründung. Wo zum Beispiel zeigt sich im Vertrag von Maastricht oder zuvor in der «Europäischen Akte» das Bestreben, die *«Reichsübertragung»* weiterzuführen? Etwa in der Absicht, eine *«immer engere Gemeinschaft»* zu bilden? Doch wohl kaum. Und so ausgeprägt römisch-katholisch will mir die Europäische Union auch nicht vorkommen. Was Sloterdijk zu berücksichtigen versäumt, ist die Tatsache, dass sich diese Union seit den Tagen der «Gründungsväter» selbst entscheidend gewandelt hat. Die mittelalterliche Reichsidee kann dabei nur noch Schimäre sein. ✦

Peter Sloterdijk: «Falls Europa erwacht. Gedanken zum Programm einer Weltmacht am Ende des Zeitalters ihrer politischen Absence». Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994.

SPLITTER

Es gibt eine Reihe von Dingen, bei denen die Idee allein ein geistiger Gewinn ist. Sollen die Menschen doch zum Beispiel Freundschaft, Genie, Freiheit verspotten, solange sie wollen – allein die Namen dieser gering geschätzten Werte sind besser als alles, was an ihre Stelle gesetzt werden könnte, und sie bleiben selbst vor dem gehässigsten Spott gegen sie gefeit.

WILLIAM HAZLITT

Beatrice Eichmann-Leutenegger,
1945 geboren, lic. phil. I, lebt mit ihrer Familie in Muri bei Bern, Tätigkeit als Literaturkritikerin und Referentin, veröffentlichte 1993 die Bild- und Text- Biographie zu Gertrud Kolmar (Jüdischer Verlag im Suhrkamp-Verlag). 1994 erschienen ihre Erzählungen «Verabredungen mit Männern» bei pendo, Zürich (darin enthalten die Erzählung «Intercity Mailand–Köln 1990», die sich einer verwirrten alten Frau, der Mutter der Ich-Erzählerin, zuwendet).

Ein unerschlossener Kontinent

Der alte Mensch in der jüngeren Schweizer Literatur

Die Demographie der Schweiz wird durch einen stark wachsenden Anteil alter Menschen geprägt. Werber und Marketingstrategen zeichnen Bilder idyllischen Alterns. Die jüngere Schweizer Literatur hingegen thematisiert die Bedrängnisse von Menschen, die um ihren Platz in der Gemeinschaft fürchten müssen.

Sind wir nicht einer Schizophrenie, einer Spaltung des Denkens unterworfen? Auf der einen Seite unternehmen wir alles, um unsere Lebenszeit zu verlängern; wir joggen mit verzerrten Gesichtszügen durch die Wälder und halten Cholesterin- und Blutdruckwerte heiliger als die zehn Gebote. Auf der anderen Seite fürchten wir wiederum das hohe Alter mit all seinen unabsehbaren Beeinträchtigungen. Nicht selten hört man gar von Suiziden, die Menschen zwischen sechzig und siebzig begangen haben, um dieser letzten, unbekannten Lebenszeit zu entfliehen. Soziologische Untersuchungen zeigen, dass ums Jahr 2020 ein noch weit höherer Prozentsatz als heute ins hohe Alter eintreten und dass dadurch der Anteil der Pflegebedürftigen weiter ansteigen wird. Es ist gerade diese Angst vor zunehmender Hilfsbedürftigkeit, die immer mehr Menschen umtreibt: die Angst auch vor dem Verlust an Eigenverantwortlichkeit, Kompetenz und geistiger Lebensqualität.

Während langer Zeit galt die letzte Lebensphase des Menschen als Hort der Abgeklärtheit, der Weisheit und einer reichen Erfahrung. Bisweilen rückte dieser Zustand, sowohl in den literarischen Gestaltungen wie auch in den Zeugnissen der bildenden Kunst, gar in die Nähe der Idylle. Doch seit einiger Zeit ist gerade innerhalb der Literatur ein Aspekt in den Vordergrund gerückt, der zuvor entweder mit einem Tabu belegt oder schlicht nicht wahrgenommen worden war: Das hohe Alter ist auch hier zum Vorhof dumpfer Bedrängnisse geworden. Damit widerspiegeln die einzelnen Romane, Erzählungen und auch Gedichte nur den Bedeutungswandel, der durch die verlängerte Lebenszeit der Bevölkerung hochindustrialisierter Länder wie der Schweiz eingeleitet worden ist. Das veränderte Altersbild der literarischen Texte setzt sich somit etwa dem noch immer verklärten Altersporträt jener Werbung entgegen, die für «Seniorenresidenzen von gehobenem Anspruch», für Seniorenreisen und -universitäten eintritt. Dagegen wäre eigentlich nichts einzuwenden, wenn hier nicht wieder eine Vorstellung vermittelt würde, welche nur eine kleine und höchst exklusive Altersrealität einfängt. Denn das Alter ist anders und anderswo, kämpft vielfach mit finanziellen Schwierigkeiten, mit der Reduktion der Kräfte, mit Isolation und Hilflosigkeit.

«Mutters Mutter» – ein intaktes Beziehungsmuster

Natürlich war der alte Mensch innerhalb der Literatur schon immer gegenwärtig. Allein die erfüllenden Beziehungen zwischen Grosseltern und Enkeln ergäben eine lange Liste von Buchtiteln. Eine Bereicherung hat die Generationenthematik vor allem in den siebziger Jahren erfahren, als – angeregt durch die Sachbuchdiskussion – die Mutter-Tochter-Problematik ins Blickfeld geriet; dabei wandte sich die Aufmerksamkeit der Schreibenden vor allem auch der Mutter als alternder Frau zu. *Gabriele Wohmanns* «Ausflug mit der Mutter» (1976) galt schon damals als herausragendes Beispiel. Die Autorin umschrieb hier u. a. jenen Tatbestand, der auch in den Muttergedichten der *Nelly Sachs, Gertrud Wilker* oder *Erika Burkart* anwesend ist – die Umkehrung der Rollen nämlich: *«Jetzt muss sie behütet werden, auch belehrt, angewiesen, und das war doch früher einmal ich, in welcher Vor-*

zeit war denn sie es, die mir geholfen hat...» Nelly Sachs spricht davon, dass sie nun *«Mutters Mutter»* geworden sei, und solche Erkenntnisse erfüllen die beteiligten Töchter mit irritierender Wehmut.

Dennoch scheint dieses Beziehungsmuster intakt zu sein. Es wird nicht hinterfragt, nicht bezweifelt, nicht angegriffen. Ganz anders verfährt – und vielleicht überhaupt erstmals – die waadtländische Schriftstellerin *Alice Rivaz* (1901), die 1979 mit dem Roman «Jette ton pain» eine Mutter-Tochter-Beziehung und damit ein Altersporträt von kritischem Realismus zeichnet; der Roman liegt seit 1994 unter dem Titel «Schlaflose Nacht» dank der vorzüglichen Übertragung durch *Markus Hediger* auch in deutscher Sprache vor. Er weist unverkennbar autobiografische Züge auf und stellt in den Mittelpunkt die 56jährige Christine Grave, die in der Stadt Genf arbeitet, ihre Energien aber auf die Zeit nach der Pensionierung richtet, die einer einzigen und wahren Beschäftigung gelten wird: dem Schreiben, das bis dahin immer unterdrückt werden musste. Doch dieser Plan wird durch den Einzug der alternden Mutter in die Wohnung der Tochter vernichtet; Freiraum und Freizeit der jüngeren Frau werden immer mehr beschnitten, zumal die sich verschlimmernde Arthrosekrankheit der Mutter Tag und Nacht die Aufmerksamkeit der Tochter verlangt. Gerade die beängstigenden Nachtstunden bilden auch den Hintergrund des ersten Romanteils, während der zweite Teil den Tod der Mutter ins Zentrum rückt. Alice Rivaz legt einen Text von grosser Intensität und Eindringlichkeit vor, der die Technik der assoziativen Überwucherungen mit Kunstverstand einsetzt. Christine selbst agiert dabei als Mensch von emotionaler Zerrissenheit, zwischen Auflehnung und Ergebung, zwischen der Anhänglichkeit an die Mutter und verzeifelter Rebellion gegen deren Diktat. Dieses Buch legt eine Realität bloss, die exakt in dieser Ambivalenz der Gefühle präsent ist und die Generation der betreuenden Töchter besetzt hält.

Verschlossene Seelen öffnen

1985 erscheint von *Verena Wyss* der Roman «Versiegelte Zeit», welcher eine Situation einfängt, die in so manch anderem Text wiederkehren wird: die alte Frau im Altersheim. Noch ist die Ich-Erzählerin rüstig; in ihren Aufzeichnungen beschreibt sie den Heimalltag, die täglichen Ereignisse, Besuche und auch die kleinen scharfen Intrigen. Sie versucht, in all diesen Ungereimtheiten zu bestehen, so etwas wie Würde zu bewahren. Doch handelt dieses Buch noch von anderem, das sich nicht so leicht auf den Nenner bringen lässt: von der wachsenden Vereinsamung, von der sich verändernden Wahrnehmung. Was ist Wirklichkeit, was Traum oder Imagination, Wahn und Einbildung? Auch werden die Grenzen zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft aufgebrochen. Verena Wyss versucht hier eine Innenschau, die später etwa auch die deutsche Autorin *Herrad Schenk* in ihrem vorzüglichen Buch «Am Ende» (1994) entwerfen wird, indem sie sich in die Bildwelten alter Menschen subtil eindenkt. Hier wie bei Verena Wyss erfordert ein solch schreibender Standpunkt ein hohes Mass an Einfühlung. Dennoch weist gerade der Roman «Versiegelte Zeit» darauf hin, dass die Seelenlandschaft des alten Menschen immer auch eine weitgehend verschlossene Domäne sein wird: versiegelt und verrätselt.

Das einfache Erzählmuster zeigt auf, welch kostbares Gut die individuelle Würde für den alten Menschen ist.

Die Einsamkeit, welche für den einzelnen trotz der Heimgemeinschaft quälend besteht, ist auch das Thema von *Helen Stark-Towlsons* Buch «Anna und Goliath». Doch wird sie aufgebrochen durch eine sachte Beziehung, welche sich zwischen Anna Maurer und dem Gärtner Jakob anbahnt. Sie erinnert in ihrer stärkenden Wirkung an den deutschen Kinofilm «Lina Braake» (1974) von *Bernhard Sinkel.* In beiden Fällen muss sich das alte Paar gegen die Gesellschaft und vor allem auch gegen die übrigen Altersheim-Insassen durchsetzen, denen Liebe im Alter unstatthaft erscheint. Helen Stark-Towlson beschreibt die Begegnung in einer schlichten, behutsamen Sprache, nah der Wirklichkeit entlang. Das Buch eröffnet Einsichten in eine Du-Beziehung des hohen Alters, die von gegenseitiger Achtung und Rücksicht getragen wird und in ihren ethischen Wertvorstellungen exemplarisch für zwischenmenschliche Beziehungen aller Lebensstufen sein könnte.

Im Alter dominieren die Frauen, denn sie stellen aufgrund ihrer höheren Lebens-

erwartung die Mehrheit dar. Es ist deshalb auch schon die Frage aufgeworfen worden, ob wir eine «feministische Gerontologie» brauchen. *François Höpflinger* hat kürzlich ein Forschungsdossier des Nationalen Forschungsprogramms 32 veröffentlicht (Seismo Verlag, Zürich 1994), das sich dem Thema «Frauen im Alter – Alter der Frauen» stellt. Auch in den Alters- und Pflegeheimen überwiegen die weiblichen Pensionäre, und wie Helen Stark-Towlson rückt auch *Heinrich Wiesner* eine Frau namens Anna, eine Neunzigjährige, ins Zentrum. Auch sie fühlt sich *«in der Fremde»*. Das Heim bedeutet für sie Emigration, Entwurzelung, Entmündigung. Fünf Wochen nach der Einlieferung durch ihren Sohn Hans flieht sie nach Hause zurück – eine rebellische Greisin. Oder eine «würdige Greisin», wie ihr der Autor attestiert. Doch der herannahende Winter mit seiner Kälte zeigt Anna deutlich ihre Grenzen auf. Sie entschliesst sich, ins Altersheim zurückzukehren – diesmal aus eigenem Antrieb und nicht fremdbestimmt. Das einfache Erzählmuster zeigt auf, welch kostbares Gut die individuelle Würde für den alten Menschen ist.

Literatur als Ort der Rebellion gegen das Heimleben

Doch es gibt in der Schweizer Literatur nicht nur aufmüpfige Greisinnen, sondern auch trotzige Greise – vitale Kerle trotz der äusseren Hilfsbedürftigkeit. *Erhard von Büren* präsentiert in seinem Erstlingsroman «Abdankung» den Steinhauer Alois Haller, der seit zwölf Jahren bereits im Altersheim lebt. Noch ist er ungebärdig in seinen Reden und Monologen, noch bindet ihn die handwerkliche Arbeit ans Leben; Schnaps, Kaffee und Zigarre halten ihn bei «grimmig zufriedener» Laune. Aber im Moment, da ihn die Krankheit mit all ihren Ausläufern packt, kriecht er immer mehr in die Einsilbigkeit zurück. Sein langsames, unaufhaltsames Sterben setzt ein.

Die einen sprechen von «Einlieferung» ins Heim, andere gar von «Verschleppung». Der alte Rufer im Stapfenacker führt dieses Wort im Mund, wenn Tochter Annegret *«nur das Beste»* für den kränkelnden Vater will. Auch er ist ein rebellischer Greis, diese kantige Figur aus *Alexander Heimanns* Roman «Wolfszeit». Rufer fürchtet mit der «Verschleppung» den Verlust seiner Selbständigkeit und damit seiner Identität. Er entwickelt eine rege Phantasie, um die Angehörigen über seinen wahren physischen Zustand hinwegzutäuschen und damit das Gespenst «Altersheim» zu bannen. Begriffe wie soziale Betreuung, welche die Tochter und andere Wohlmeinende so beflissen verwenden, entpuppen sich hier als Tarnwörter von zwiespältigem Charakter. Doch unweigerlich bricht für Rufer die «Wolfszeit» an. Er wird ihr auf seine ureigene Art entrinnen. Sein Charakterporträt eines trotzigen alten Mannes erinnert indessen an den Schuster, die Hauptfigur im Schweizer Film «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» (1976) von *Kurt Gloor*. François Höpflinger hat in der erwähnten Untersuchung festgestellt, dass das Vereinsamungsrisiko bei Männern im Alter höher liegt als bei Frauen. Diese nämlich haben schon immer weit mehr intime Freundschaften gepflegt, während Männer zu Kollegenschaften in Beruf oder öffentlichem Amt tendieren. Solche Bezie-

Und wenn gar der alte Mensch im Zeichen einer Demenz Züge von Kindlichkeit aufweist, so hat man rasch zum Bild des Kindes gegriffen, dem der alte Mensch entspreche.

Die erwähnten Bücher
- Gabriele Wohmann, «Ausflug mit der Mutter». Roman. Luchterhand Verlag: Darmstadt und Neuwied 1976
- Alice Rivaz, «Schlaflose Nacht». Roman (französisches Original: Jette ton pain, 1979). Lenos Verlag: Basel 1994
- Verena Wyss, «Versiegelte Zeit». Roman. Verlag Nagel & Kimche AG: Zürich 1985
- Herrad Schenk, «Am Ende». Roman. Verlag Kiepenheuer & Witsch: Köln 1994
- Helen Stark-Towlson, «Anna und Goliath. Menschen im Altersheim». Zytglogge Verlag: Bern 1986
- Heinrich Wiesner, «Die würdige Greisin». Lenos Verlag: Basel 1992
- Erhard von Büren, «Abdankung». Ein Bericht. Zytglogge Verlag: Bern 1989
- Alexander Heimann, «Wolfszeit». Roman. Cosmos Verlag: Muri bei Bern 1993

Einige weitere Titel zum Themenkreis
- Walter Oberer, «Die Pensionierung». Ein Bericht. Edition Hans Erpf: Bern/München 1990
- Heinrich Kuhn, «Schatz und Muus». Erzählung. Lenos Pocket 1. Lenos Verlag: Basel 1986
- Helen Meier, «Das Haus am See». Geschichten. Ammann Verlag AG: Zürich 1987
- Laure Wyss, «Das rote Haus». Roman. Verlag Huber: Frauenfeld 1982
- Stefanie Job, «Im Vorhof». Roman. Edition Hans Erpf: Bern/München 1990

hungen indessen finden meist mit der Pensionierung ihr Ende und begleiten die Männer nicht mehr auf ihrem Rückzug ins Privatleben.

Der Überblick ist keineswegs vollständig; manch anderer Titel wäre zu nennen, manches Buch zu erwähnen, das zumindest in einem Teilbereich das Thema des hohen Alters aufgreift. Wie aber vom Alter sprechen, wie diesen wenig erforschten Kontinent umreissen? Eine Merkwürdigkeit fällt auf: Gemeinsam ist den drei Autoren Helen Stark-Towlson, Erhard von Büren und Heinrich Wiesner eine lakonische Sprache, eine Kunst der Schlichtheit. Grossartige Gefühle werden ausgeblendet, dafür sparsame Gesten, behutsame Regungen eingesetzt. Alles verpflichtet sich der Verhaltenheit, tritt in den Innenraum der Seele zurück. Hier liegt noch immer ein verschwiegenes Reich begraben, der Kosmos alter Menschen. Gern hat man angenommen, im hohen Alter schliesse sich der Lebenskreis. Und wenn gar der alte Mensch im Zeichen einer Demenz Züge von Kindlichkeit aufweist, so hat man rasch zum Bild des Kindes gegriffen, dem der alte Mensch entspreche. Eigentlich müsste man sich dieser Vorstellung vehement widersetzen, denn immer birgt der alte Mensch eine Summe an gelebter und durchschmerzter Erfahrung in sich, die niemals mit dem ungeprägten Habitus des Kindes verglichen werden kann. Vielleicht ist es eben so, dass der alte Mensch nicht zum Kindsein zurückkehrt – auch wenn in seinen Reden so oft die Frühphase beschworen wird und weitaus plastischer dasteht als weniger weit zurückliegende Lebensabschnitte –, sondern dass er fortwandert, immer weiter weg von uns, an einen Ort, wo wir ihn nicht mehr einzuholen vermögen. Es sind die unerforschten Landstriche vor dem Tor des Todes. ✦

Ian Anüll, o. T. (Landschaft). 1992, Stempeldruck mit Wasserfarbe und Aquarell, 14 x 8 cm. Graphische Sammlung der ETH Zürich. Anüll, geb. 1948, ist Maler, Objektkünstler und Dichter. Er lebt und arbeitet in Zürich und Genf.

TITELBILD

Fencheldruck

Die Eigentümlichkeit gedruckter Kunst liegt in der Aufteilung des Herstellungsvorgangs in mindestens zwei unumgängliche Phasen: einerseits die Zubereitung der Druckplatte und andererseits das eigentliche Drucken. Das Ergebnis, der Druck, ist das von einer Oberfläche auf eine andere übertragene, seitenvertauschte Bild. Eine vertraute Form eines Drucks ist ein Kartoffelstempeldruck. *Ian Anüll* hat die Druckform für seine Komposition ohne Titel aus einem Fenchelknollen geschnitten: Das Abenteuer an diesem rudimentären drucktechnischen Unternehmen war das Experimentieren mit dem ästhetischen Eigenwert des Materials und mit der heiklen Prozedur des Abklatschens. Ob der Künstler der natürlichen Vorgabe der Fenchelstruktur nachgibt oder ihr widerspricht – der Zufall behält ein Mitspracherecht. Hier ergeben dieselben Einzelformen, versetzt und verdreht, mehrere Male neben- und ineinander gestempelt und auch abgerollt, eine Ähnlichkeit mit ganz anderen Naturformen: Sehen wir nicht Berggipfel und ewiges Eis unter luftigem Himmelblau?

Anülls Fencheldruck ist ein Unikat, ein Experimentaldruck, keine Druckgraphik im üblichen Sinn. Das traditionelle Verständnis vom Bilddruck als Technik zur Vervielfältigung zählt hier nicht mehr. Des Künstlers Neugier ist nach einmaligem Abdruck gestillt. Anülls Materialien sind Fundstücke – natürliche oder aus der Welt des Konsums, der Massenmedien und der Kunst. Seine Arbeiten auf Papier: Zeichnungen, Aquarelle, Collagen, Druckgraphik. ✦

Eva Korazija