Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 76 (1996)
Heft: 12-1

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: 13.01.2026

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

Elsbeth Pulver

«Ein weites Feld» – Fontane und die deutsche Gegenwart

Eine Lektüre

Literaturkritik 1995, oder: der Fall Günter Grass. Wenn es eines Beweises bedürfte, dass der (nach George Steiner) primäre Bereich der Dichtung und der sekundäre der Kritik verfeindete und getrennte Brüder geworden sind – spätestens dieser Herbst hat ihn erbracht. Der Roman «Ein weites Feld» fand, gewiss, seine Rezeption, ob diese mit dem Buch etwas zu tun hat, bleibt fraglich. Selbstreferentiell kreist Kritik um sich selbst, eine Katze, die sich in den Schwanz beisst, ein gealterter Narziss an seinem Teich, darauf bedacht, dass das Auge der Welt ihn und sein Spiegelbild wahrnimmt.

Was hier folgt, ist keine Kritik der Kritik, sondern eine Lektüre. Die auf die alten Fragen nicht verzichtet: Worum geht es in dem Buch? Wie ist es gemacht? Wie sind die Motive verknüpft, und wohin wird man, nimmt man diese Verknüpfungen ernst, durch sie geführt? Wie bringt man erzählend Fontane und die deutsche Gegenwart (lies: Wende) zusammen? Denn, kein Zweifel: um beides geht es in diesem Buch (das Wort «Wenderoman» allerdings gehört für längere Zeit, vielleicht für immer auf Eis gelegt, es verstellt die Sicht). Wie schreibt man einen Fontane-Roman – ohne in den Stil der *biographie romancée* zu verfallen?

Der Einfall, der es Grass erlaubt, zu Fontane Nähe zu gewinnen und Distanz zu wahren, ist grossartig, ein Geniestreich. Er erfindet sich einen, der genau 100 Jahre nach Fontane, also 1919, und wie dieser in Neuruppin geboren wurde, und der von klein auf den märkischen Dichter bewunderte und schliesslich bis zur Identifikation in ihm lebte. Dieser Theo Wuttke avancierte in der DDR zum Vortragsredner im Dienste des kulturellen Erbes, er kannte seinen Fontane fast auswendig und wartete jeweils mit so treffenden Zitaten auf, *«dass er in dieser und jener Plauderrunde als Urheber auftreten konnte»*. Zwar weigert er sich, der Partei beizutreten und nimmt dafür einige Schikanen in Kauf, ein Dissident ist er aber nur von Fall zu Fall, vor allem deshalb, weil er seine oft in Zitaten versteckten Sticheleien gegen das Regime nicht lassen kann; so *«plaudert»* er sich in die *«Nähe des Hochverrats heran»*. Er zitiert aber Fontane nicht nur, sondern lebt dessen Leben nach, und sein Bewusstsein wird mit dem Alter immer durchlässiger, die Erinnerungen an zwei Lebensläufe, den gelebten, den gelesenen, vermischen sich, und mit ihnen schleppt er 150 Jahre deutscher Geschichte in die Gegenwart. Man nennt ihn «Fonty» – Kritiker haben bereits Pirouetten des Ärgers gedreht über diesen Namen, als sei ein Name das entscheidende literarische Kriterium! – und bewundert und belächelt ihn in der Nischenkultur der Ex-DDR. Ob Fonty oder Wuttke: Er ist eine Kunstfigur, aber kein blosses Konstrukt, sondern aus nachvollziehbarem Erleben geboren. Welcher Leser, welche Leserin hat es nicht erfahren, dass man plötzlich aus dem Werk eines Autors nicht mehr herauskommt, schliesslich anfängt, in dessen Sprache zu denken – bis man der eigenen Umgebung durch dauerndes Zitieren auf die Nerven fällt? So steckt in Theo Wuttke auch etwas von der Intensität des Lesens, dessen Evoka-

Günter Grass: Ein weites Feld. Roman. Steidl Verlag, Göttingen 1995.

tion desto mehr rührt, je seltener es geworden ist.

Wenn Grass in der «Blechtrommel» ein Kind kreierte, das mit drei Jahren sein Wachstum einstellt, wählt er in «Ein weites Feld» die Perspektive eines Mannes, der sich gleichsam weigert, ein anderer zu sein als der von ihm geliebte «Unsterbliche». Das ist seine Lebensrolle, er wird mehr und mehr ein Wiedergänger, in ihm aufersteht ein Fontane unserer Zeit, lebendiger Beweis, dass der in der Bildungswelt als unsterblich Gepriesene tatsächlich weiterlebt.

Weiterlebt: als einer, der nicht nur in seinen Romanen die deutsche Gesellschaft des ausgehenden Neunzehnten Jahrhunderts kritisch und liebevoll porträtierte (zum Entzücken auch des heutigen Bildungsbürgers), sondern der seinerseits geprägt ist von der deutschen Geschichte, zeitweise auch von deren Ideologie, und deshalb wie kaum ein anderer Autor geeignet, die Gegenwart zu erhellen – und zu verfremden. Die drei Kriege, die im 19.Jahrhundert zur deutschen Einigung – der ersten deutschen Einigung – führten, hat er als Kriegsberichterstatter begleitet. 12 Jahre seines Leben hat er an seine Kriegsbücher verwendet, verschwendet; er hat, relativ kritiklos, jene Kriege beobachtet und beschrieben, durch die eine *Bertha von Suttner* (und nicht nur sie) zur Pazifistin wurde; er hat *(«Und siehe da, zum drittenmal ziehen sie ein durch das grosse Portal»)* die siegreich heimkehrenden Truppen mit grossen Gedichten begrüsst, wenn sie durchs Brandenburger Tor marschierten, ohne zunächst die Gefahren und Fragwürdigkeiten der preussischen Machtpolitik zu durchschauen. Politisch war er in seinem langen Leben so etwas wie ein Wendehals, wechselte von revolutionären zu stockkonservativen Ansichten – und hatte für seine Anpassung freilich ein gutes Alibi, musste er doch mit seiner Journalisten-Feder die Familie durchbringen; kein Stipendium kam ihm zu Hilfe. Diese von der Geschichte eingefärbte Biographie ruft Grass in Erinnerung (und schreibt, ganz nebenbei, ein Buch, aus dem man viel lernen kann) – und lässt doch (und das muss ihm zuerst einer nachmachen) die Grösse und Menschlichkeit des späten Fontane vor changierendem Hintergrund um so klarer leuchten.

Wer die Menschen nicht ändern will, bringt, im Sinne der Aufklärung, die Welt nicht weiter; fehlte uns aber dieser Blick, das Wissen um die menschliche Schwäche, würde die Welt unmenschlich.

Die Fontane-Perspektive, die Grass wählt, ist also nicht einfach die richtige, und sie deckt sich – merke, Leser, was viele Kritiker nicht merkten – nicht einfach mit der des Autors. Dass es andere Arten der Wahrnehmung gibt, radikalere, wird angedeutet, oft an unauffälliger Stelle. *Käthe Kollwitz* (Wuttke wohnt an der Strasse ihres Namens) *«habe den Blick nicht abwenden können»,* wird einmal beiläufig gesagt. Fontane, der Unsterbliche, so gut wie sein Wiedergänger, können sehr wohl den Blick abwenden – das Dunkle wenigstens insofern wegschieben, als sie nicht davon reden. Und kurz vor seinem Tode lobt der alte Theo Wuttke einmal *Heinrich von Kleist,* mit dem Fontane sich zeitlebens schwer tat, lobt ihn als einen *«Preussen der besseren Sorte», «einen ungehorsamen (...) von dem man das strikte Nein, sogar den Tyrannenmord – aber den geglückten»* hätte lernen können. Dass diese Radikalität dem Fontaneschen Geist nicht gegeben war, versteht sich von selbst. Zu seinen, Fontanes und Fontys, kleinen Tugenden zähle die, *«den Menschen nicht ändern zu wollen»* wird gesagt. Ein wichtiger Nebensatz. Von einem, der die Menschen nicht ändern will, erzählt der Roman. Noch einmal: Es ist nicht die Haltung von Grass. Aber er respektiert sie tief. Wer die Menschen nicht ändern will, bringt, im Sinne der Aufklärung, die Welt nicht weiter; fehlte uns aber dieser Blick, das Wissen um die menschliche Schwäche, würde die Welt unmenschlich.

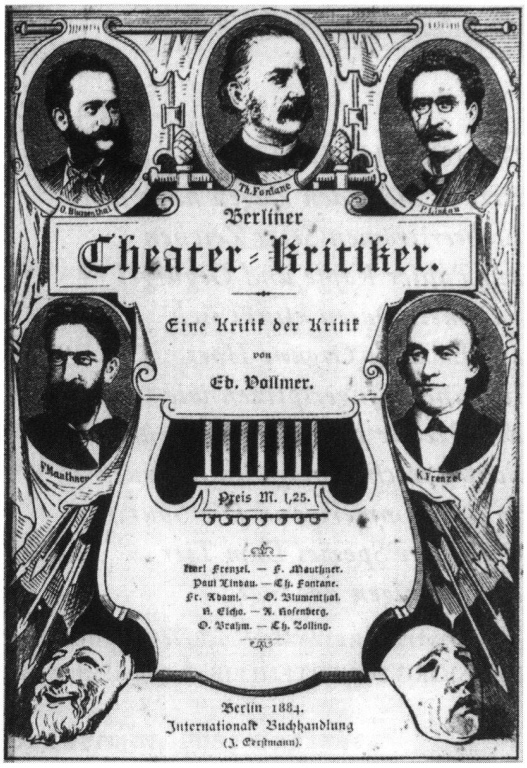
Anspielungen und Beziehungen

Dass auch Grass dem Thema «Stasi» in seinem Roman grosses Gewicht gibt, ist alles andere als originell, aber unvermeidlich. Aus einem Fontane/Fonty-Porträt allein, im leeren Raum, entsteht kein Roman, und gerade eine Fontane nachgebildete Figur braucht einen Gegenpart und Partner, in dem die gesellschaftlichen Instanzen, auch die als Gewissen internalisierten, Präsenz gewinnen. Das ist die Funktion des Spitzels Hoftaller, der Theo Wuttke so konsequent begleitet, als observiere er in ihm das ganze Geistesleben. So gut wie Fonty hat die Figur des Spitzels, die Grass entwirft, literarische Wurzeln: Sie wäre undenkbar ohne den 1986 erschienenen Roman «Tallhover» von *Hans Joa-*

chim Schädlich. Schädlich war es, der den Spitzel als eine überzeitlich-unsterbliche Figur kreierte, als einen, der unter jedem Regime aufersteht und in dem die Wandlung der Linken von der observierten zur observierenden Partei sichtbar gemacht werden kann. Doch hat Grass diese Figur geradezu auf den Kopf gestellt und entsprechend den Namen geändert: Sein Spitzel ist nicht nur ein Verfolger, der seine Objekte am liebsten alle einkerkern oder töten möchte, er ist zugleich ihr Freund und Helfer. Das ist nicht einfach eine Verharmlosung; mit dieser freundlich-tückischen Methode kann er sie am wirkungsvollsten unter Druck, am besten bei der Stange halten. *«Man weiss nie, hilft er – oder legt er ihn rein»,* beschreibt Frau Wuttke den Zustand einer permanenten Verunsicherung.

Das Faszinierendste aber sind in diesem Roman nicht die Figuren, sondern das Netz von Beziehungen und Anspielungen, das im Bewusstsein Theo Wuttkes entsteht. Keine der Figuren von Grass ist unabhängig von der Romanwelt Fontanes zu verstehen; in dieser untergründigen Verbindung, nicht in der Plastizität, liegt ihr Reiz. Schon allein die Namen – man weiss, wie sorgfältig der Autor, nämlich Fontane, sie gewählt – evozieren die unvergleichliche Atmosphäre des Werks. Das Hoppenmarieken, der Graf Holm, der Polizeirat Reiff, Corinna Schmidt und Mathilde Möhring, Lene Nimptsch und Botho von Rienäcker, die kleine Agnes mit den roten Socken, die Poggenpuhl-Töchter und Pastor Lorenzen, sie alle bringen ihre Lebensluft mit sich; sie stehen für die Vielfalt der Fontaneschen Menschen, die allesamt mehr oder weniger geprägt und gefesselt sind durch die gesellschaftlichen Mächte, sich anpassen und unterordnen, und doch einen Rest Freiheit retten, etwas wie Würde bewahren. Und gerade durch dieses Gemisch von Gebundenheit und Anpassung und unverwechselbarer Individualität erhellt ihre blosse Erwähnung auch die DDR-Realität. Deren Struktur und Regime war gewiss schlimmer, als Grass es darstellt (und das, vermuten ausgewiesene Kenner der Szene, ist des Pudels Kern, will sagen, der Anlass der Aggressionen gegen das Buch; der Grund der sich literarisch gebenden Kritik ist ein politischer: nil nisi male über die Ex-DDR!), doch ihm gelingt,

Theodor Fontane arbeitete in Berlin als Theaterkritiker für die Vossische Zeitung. Auch Theodor Fontane muss sich eine «Kritik der Kritik» gefallen lassen. Doch er griff einmal mehr seinerseits an: «Meine Berechtigung zu meinem Metier ruht auf einem, was mir der Himmel mit in die Wiege gelegt hat: Feinfühligkeit künstlerischen Dingen gegenüber. An diese meine Eigenschaft hab' ich einen festen Glauben. Hätt' ich ihn nicht, so legte ich heute noch meine Feder als Kritiker nieder....»



Die Ausreiseversuche des Theo Wuttke haben eine eigenartige Parallele in einer preussischen Lesebuchgeschichte.

eine Ahnung von der Situation der einzelnen Menschen zu vermitteln, die dort leben mussten und schlecht und recht über die Runden kamen.

Wegtauchen wie die Haubentaucher

Es geschieht wenig in diesem Buch – und kaum etwas, das von der Hauptfigur angeregt würde; denn beide, Fontane wie sein Wiedergänger, gehören zu den ewigen Beobachtern und Spaziergängern; notfalls gehen sie auf dem Teppich im Studierzimmer auf und ab. Nur zweimal entwickelt Theo Wuttke eigene Initiative, fasst er einen Entschluss: Er unternimmt zweimal einen Flucht- oder Ausreiseversuch – und scheitert zweimal. Erst zuletzt gelingt die Ausreise; aber er braucht eine Fluchthelferin dazu.

Wegzutauchen, wie die Haubentaucher, das ist, schon im ersten Teil, sein dringender Wunsch, wenn er – eine der schönsten, eine poetische Passage – nach dem Fall der Mauer wieder im Tiergarten auf einer Bank sitzt und die Wasservögel beobachtet. Sich entziehen, nicht nur den privaten Bindungen einer einengenden Ehe, sondern der ganzen deutschen Geschichte zweier Jahrhunderte *(«Alles sagt mir: nichts wie raus aus dem Land, in dem für alle Zeit Buchenwalde nahe bei Weimar liegt, das nicht mehr meines ist oder sein darf»);* Ausreisen als ein radikales Weggehen, letztlich

GEDICHT

GEHORSAM HINTER seinem Fenster
sitzt er Sieht den Zügen nach den
Lichterströmen Setzt Zeichen
auf Papier Köpfe und Gegurgel
Sammelt Daten klinkt sich
ein Er zählt Organe Hört
in seinen Fingerspitzen wie
die Ozeane rollen gegens Land
Schlag nach Schlag Ein Abdruck
in der Zimmerwand Die Spur Ein
Relief der Spezies Dem Tier
dem einzigen das lügt

HANSJÖRG SCHERTENLEIB

ein Die-Welt-Verlassen. Die letzte Reise Wuttkes führt indirekt in den Tod, und endlich kommt auch der Unsterbliche zur Ruhe.

Der (zumeist vereitelte) Flucht- oder Ausreiseversuch: Das ist – erinnern wir uns! – ein Kardinalthema der alten DDR und ihrer Literatur, und ist, weniger offensichtlich, auch ein preussisches Thema. Oder sollte man sagen: ein preussisches Tabu?

Die Ausreiseversuche des Theo Wuttke haben eine eigenartige Parallele in einer preussischen Lesebuchgeschichte, die wie ein verstecktes Leitmotiv durch den Roman geht: Es ist *die* Geschichte *des Leutnants Katte,* der, ein Freund des Kronprinzen, des nachmaligen *Friedrich des Grossen,* diesem bei einem Fluchtversuch behilflich war. Als die Sache entdeckt wurde, fiel Katte der Staatsraison zum Opfer: Er wurde hingerichtet, während der Kronprinz überlebte – aber, um Härte und Gehorsam zu lernen, der Hinrichtung seines Freundes beiwohnen musste. Fontane hat die Geschichte für die «Wanderungen durch die Mark Brandenburg» recherchiert und nacherzählt und hat – man liest's nicht gern! – den Hinrichtungsbefehl für richtig erklärt. Dieser Text – ein paar scheinbar unwichtige Seiten im Werk des Unsterblichen – beschäftigt und stört seinen Wiedergänger von Anfang an, er will ihn umgestaltet sehen, und zwar so, dass nicht, wie in der Überlieferung üblich, Friedrich II., sondern der Leutnant Katte, der Fluchthelfer, als Hauptfigur, ja als Held dargestellt würde. Dieser Gedanke öffnet neue Perspektiven, utopische Möglichkeiten, wie die deutsche Geschichte hätte ablaufen können. Friedrich II. hätte dann weiter Flöte gespielt, wäre nicht der Grosse geworden, die Härte und Kulturlosigkeit des Soldatenkönigs hätte keine Nachfolge gefunden!

Zu solchen Gedanken kommt man, wenn man sich den unauffälligen Motivverknüpfungen überlässt. Und wenn die obligate Frage auftaucht, ob Grass wirklich einen wichtigen (um Himmels Willen nicht *den*) Roman zur deutschen Geschichte geschrieben habe, dann muss man mehr als bei den expliziten Sätzen bei solchen halbverborgenen Motiven ansetzen. Bei aller Redundanz: Die Schlüsselstellen sind gerade in diesem Roman gut versteckt! Grass macht die Figur des Wiedergängers nicht einfach zur Kopie Fontanes, sondern entwickelt, bei aller Verehrung, auch eine Korrektur des Urbilds, treibt dessen Nachfolger kurz vor dem Tod in die Auflehnung gegen jene Ordnungsinstanzen, denen gerade die schönsten Romanfiguren des Unsterblichen ihren Tribut zahlen mussten: manchmal im Tod und manchmal «nur» im Verzicht auf Glück.

In diesem Zusammenhang bekommen jene Passagen Sinn, in denen Grass die Biographie Wuttkes von der seines Vorbilds wegführt, ihm eine neue Leichtigkeit schenkt und sogar etwas wie Glück. Zum Beispiel, wenn Fonty mit seiner Enkelin auf dem Rummelplatz Achterbahn fährt und nicht genug bekommen kann. Da sehen wir die junge Effi vor uns, die Lieblingsfigur Fontanes, wie sie im elterlichen Garten leidenschaftlich schaukelt und dabei das reinste Glück ihres Lebens erfährt. Schaukeln, Achterbahn fahren: Sich – beinahe – aus der Schwerkraft der Erde lösen, wieder in sie zurückkehren; zum Fliegen ansetzen. Die Anspielung auf den Tod ist nicht zu übersehen. Und es bleibt zu ergänzen – und damit könnte die Interpretation unter anderem Akzent neu beginnen –, dass «Ein weites Feld» auch als ein Buch über Altern und Sterben gelesen werden müsste. Eines der ganz seltenen, das diese Themen mit Humor behandelt. ✦

Gekürzte und leicht überarbeitete Fassung eines Textes, der, geschrieben im August 1995, in der Nummer 5, Oktober 1995, der «ZeitSchrift» (vormals «Reformatio») erschienen ist.

Margrit Verena Zinggeler

Der Arzt als Schriftsteller – die Schriftstellerin als Patientin

Der wohl brillanteste Schweizer Schriftsteller und Arzt Walter Vogt (1927–1988), Verfasser des Romans «Schizogorsk» (1977), konstatierte: «Der Begriff der Schizophrenie wurde 1908 von Eugen Bleuler in Zürich eingeführt. Es kann kein Zufall sein, dass die Schizophrenie in der Schweiz, und innerhalb der Schweiz in Zürich, begründet wurde.[1]»

Dieser Behauptung zufolge ist das Spaltungsirresein ein schweizerisches Leiden, gar ein zürcherisches Phänomen. Gibt es eine schweizerische Krankheit, weil die Schweiz selbst so vielfältig gespalten und gegliedert ist? – Vier Landessprachen und -kulturen, 26 Kantone und Halbkantone, über 3000 Gemeinden und eine bunte Palette von politischen Parteien auf einer Fläche der Grösse des US-Staates New Jersey.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erkannte der wohl erste schreibende Schweizer Arzt *Theophrast Bombast von Hohenheim,* bekannt als Naturheiler und gar Vagabund *Paracelsus,* folgendes:

«Fleissig ist ein Aufmerkung zu haben auf die Geist der Menschen, dieweil ihr zween seind, die ihm angeboren anliegen. Denn nach dem Geist des Lebens soll ein Mensch ein Mensch sein, und nicht nach dem Geist Limbi leben, der aus ihm ein unvernünftige Creator macht[2].»

Paracelsus versteht das gespaltene Wesen der Menschen als Mikrokosmos, das nur durch die Kraft der Natur mit Vernunft leben und den Einflüssen des Makrokosmos mit Verstand standhalten kann[3]. Natur, Vernunft und Verstand sind Eigenschaften, die als besonders schweizerisch gelten. Paracelsus erwähnt immer wieder seine Schweizer Heimat und das Schicksal der Eidgenossen in einer Zeit des Kultur- und Sittenverfalls, wo die Pest und Syphilis wütete, aber auch Religionskriege und Hexenverfolgungen unzählige Opfer forderten. Ein Vergleich mit der heutigen Zeit, da Krebs, Drogenkonsum und Aids in analoger Weise Volkskrankheiten sind, ist naheliegend.

Schwermut, böse Gedanken

Die Krankheit, die als schweizerisch bezeichnet werden könnte, ist gekennzeichnet durch traurige, schwermütige, böse Gedanken, ein allgemeines Verzagen in Hoffnungslosigkeit und Verzweifeln, hervorgerufen durch das ubiquitäre Gespaltensein. Genau darin sah Paracelsus den Nährboden, in dem sich mörderische Seuchen und das Verderben ausbreiten können. Für Paracelsus ist der Leib an sich vollkommen. Was ihn krank macht, sind stets Einflüsse geistiger Unharmonien, bei krankhafter Vererbung die Einflüsse des astralischen Makrokosmos oder durch Gifte, aber auch besonders durch Korruption.

«Denn, Gift ist einem jedlichen Krankheit Anfang, und durch das Gift werden alle Krankheiten, Leib und Wund, nichts entschlossen... Alsdann folgt Corruptio: Das ist darnach ein Muter aller Krankheiten... denn Corruptio vergiftet den Leib...» (Hans Kayser, Hrsg., Schriften Theophrasts von Hohenheim, genannt Paracelsus, 1921, S. 168 und 174).

Der korrupte, vergiftete Mensch, der sich selbst und die Welt zerstört, ist für Walter Vogt, den Arzt und Schriftsteller, das zentrale Thema. Aids, der Zerfall des menschlichen Immunsystems ist für ihn eine *«Chiffre der Endzeit»* (Bemerkung von *Christine Holliger,* Mitarbeiterin der Gesamtausgabe Walter Vogts, Bd. 9, in

«Editorische Notiz», S. 326) und Thema in seinem Theaterstück «Die Betroffenen». Hier lässt der Schriftsteller die Schwulen selbst zu Worte kommen, die ein Doppelleben führen müssen. Einer meint, *«ich komme mir allerdings nicht verdoppelt vor, eher halbiert – Ganz haben die beiden Stellen nicht zusammengepasst»*[4]. (Doris Halter und Kurt Salchi [Hrsg.], in: «Die Betroffenen», S. 304). Die Betroffenen, sie alle warteten auf das Virus als identifikatorische Begleiterscheinung ihres Andersseins, ihres Gespaltenseins:

«Als ich zum erstenmal einen kennenlernte, mit einem positiven Test, der hat das Virus, und er wusste es – ich habe mich in ihn verliebt, in seinen Tod, ich wollte mit ihm schlafen, unbedingt, (...) ich wollte mich mit seinem Virus anstecken.» («Die Betroffenen», S. 272).

Der Schriftsteller ist aber auch Arzt in Vogts Hörspiel «Inquisition», eingeleitet durch folgende Erklärung: *«Ein Mann, eine Frau. Der Mann ruhig, die Frau erregt (...) Die Inquisition verleugnet ihre Herkunft nicht (meiner Meinung nach die Schweiz). Es handelt sich um das Gespräch eines Arztes mit einer Patientin in einer Nervenklinik,...»* («Die Betroffenen», S. 116). Er zwingt sie zu Worten und beweist mit ihren Worten, dass sie krank ist.

Möchte Walter Vogt mit seinen Worten beweisen, dass die Schweiz krank ist? Warum schreiben Ärzte in der Schweiz? Ist Schreiben für sie Symptom einer Krankheit oder therapeutische Antwort? *Eduard Kloter,* Präsident der «Association Suisse des Ecrivains Médecins», meint: *«... (wir) schreiben doch stark eigenbezogen oder aus der ärztlichen Begegnung heraus, auch dem ärztlichen Weltbild entsprechend (mitweltbewusst-ökologisch denkend, die meisten»)* (Brief von Eduard Kloter vom 26. Januar 1994 an die Verfasserin dieses Aufsatzes). Walter Vogt gesteht, dass er gespalten *und* verdoppelt ist durch seine beiden Berufe. *«Als Schriftsteller bin ich verpflichtet zu reden, als Arzt bin ich verpflichtet zu schweigen»* (Walter Vogt in einem Interview mit *Arnold Sigrist*). Also schreiben sie, die Ärzte!

Im 18. Jahrhundert schon gab es in der Schweiz eine «Helvetischen Gesellschaft correspondierender Wundärzte»[5], gegründet 1788 ganz im Sinne der Aufklärung vom Zürcher Arzt und Chorherrn *Johann Heinrich Rahm,* der sich für eine Loslösung der Naturwissenschaft von der Theologie einsetzte. Heute existiert seit 1958 ein Verband Schweizer Schriftstellerärzte, ASEM (Association Suisse des Ecrivains Médecins), der seit 1982 jährlich Arbeiten von 10 bis 15 Mitgliedern in einem *Almanach* herausgibt. Nur zwei schreibende Schweizer Ärztinnen, *Hilde Shmerling* und *Françoise Verrey Bass* aus der Romandie veröffentlichen darin Gedichte. Hilde Shmerlings Worte drücken Angst vor der Weltvernichtung und hoffnungsvolles Suchen nach Lebenswert mit symbolträchtigen Worten aus:

Für Paracelsus ist der Leib an sich vollkommen. Was ihn krank macht, sind stets Einflüsse geistiger Unharmonien.

Spitz
glimmt das Wort im Auge
stemmt
Brett vor den Kopf
rammt
Kirchturm
in welken Himmel
sticht
Finger
beweist meine
Dummheit
turmhoch ins
Bodenlose
entschwebt meine schwellende Angst
in den blechernen Himmel
wo rund
ohne Wort
ohne Antwort
der Sonnenball
stiert
auf dem gleissenden
weissen schweigenden
flachen Grund ich
schlage
den Kopf an den Himmel
bis mir das Sehen
vergeht.[6]

Erlittenes Dasein

Beim Recherchieren nach weiteren schreibenden Schweizer Ärztinnen habe ich vor allem autobiographische Berichte von deutschen Ärztinnen gefunden[7]. Jedoch stiess ich auf ein umfangreiches Buch einer seit den vierziger Jahren frei arbeitenden Appenzeller Hebamme, *Ottilia Grubenmann,* die in «200 Praxisfällen»[8] (so der Titel des Buches) faszinierend von ihrer langjährigen Tätigkeit mit Leben weiter-

gebenden Frauen, aber unmündigen Patientinnen im Schweizer Staat, berichtet.

Obwohl es keinen Verband «Schreibender Schweizer Patientinnen» gibt, kann die Geschichte von Schweizer Schriftstellerinnen unter dem Gesichtspunkt eines erlittenen Daseins und unterdrückter Literatur verfasst werden. Die Germanistinnen *Doris Stump* und *Sabine Kubli* fanden, dass es in der Schweiz alleine von 1895 bis 1939 300 Schriftstellerinnen gab und im 18. Jahrhundert weitere 200[9]. Warum kennen wir sie nicht? Warum schrieben und schreiben so viele Frauen in der Schweiz? Was für Patientinnen waren sie; an was litten sie?

In *Maja Beutlers* Roman und Patientinnenbericht «Fuss fassen» steht *«Schreiben fängt dort an, wo Reden aufhört.*[10]*»* Maja Beutler (geb. 1936) verarbeitet schriftstellerisch mit subjektiver Authentizität das Element des Patientin-Seins im Raume Schweiz auf verschiedenen Ebenen. Die Protagonistin in «Fuss fassen», an Krebs erkrankt, vom Krebs operiert, durch Krebs metastasiert, erzählt Geschichten, die beim Nachdenken über die Krankheit und das tägliche Leben mit ihrer Familie entstehen. Unterbrochen werden die einzelnen Kapitel, in denen sich ein allegorisches Phantom, die Junge, breitmacht, durch datierte medizinische Krankenberichte. Objektiv wird die Protagonistin gezwungen, sich mit der Krankheit zu identifizieren, subjektiv opponiert sie mit dem Spiegelbild *«der Jungen»*, die zum Katalysator der Narration, der Therapie mit Worten einer *«Vatersprache»* wird. *«Vatersprache»* ist der Titel eines Kapitels. Durch den kranken und toten Vater findet die Erzählerin Worte für ihren Sohn, endlich eine Muttersprache, die in einem Brief an ihn über seine Geburt und ihr Muttersein berichtet. Erst durch die Krankheit kann sie sich abspalten von der Rolle der Leben Gebenden und sich selbst Leben geben. Durch die Bekanntschaft mit dem italienischen Krebskranken Pedroni entdeckt sie, *«... keine Angst, nur die Welt ist krank, aber ich, ich bin gesund,... Reden Sie, Pedroni, reden Sie, ich bin nicht die Welt, ich bin das andere und muss ein Stück dazugewinnen (...) nein, ich hoffe nicht, ich bin gesund, ich kann es beweisen, nach der Formel ‹ich beweise es ja›. Wer am kränksten ist, hofft am meisten, also hoffe ich gar nicht, dann bin ich am gesündesten (...) wer am kränksten ist, hofft am meisten...» «Ich nehme mir ein ganz neues Leben (...), ich halte nichts mehr zurück.»* Sie schreibt sich frei. Schreiben ist Therapie für ihr Gespaltensein im kranken Körper und endlich gesunden, weiblichen Geist.

Ein Experiment mit Identität und ein Resultat von «Alkaloiden, sanften Opiaten», die, wie wir wissen, auch für Walter Vogt das Schreiben tatsächlich zur Obsession werden liessen.

In den autobiographisch akzentuierten Texten von Walter Vogt und der Schweizer Schriftstellerin Maja Beutler finden wir nicht nur gespaltene Protagonisten, sondern auch eine dublizierte Inversion, wie ich diese Konstellation definiere. In Maja Beutlers Roman «Die Wortfalle» (Benziger, Zürich 1983) spricht die Schriftstellerin aus der Sicht des Arztes und Psychiaters Gandolfi, der mit einer Patientin, die ihre Identität hinter einem Vorhang versteckt, Gespräche führt, die ironischerweise vorwiegend ihn analysieren. Die Frau wird für ihn Bild und begehrtes Sinnbild der Frau eines Kollegen. In Wahrheit ist es seine eigene Frau, die ihn durch ihr tatsächliches Wesen so täuschen kann. Er erkennt sich nicht im Bild, das sie von ihrem Mann mit seinen *«zwei Gesichtern»* beschreibt. *«Aber immer sehe ich nur eine Hälfte von ihm und mache mir daraus ein Gesicht. Und wenn ich plötzlich die andere Hälfte sehe, mach ich mir ein zweites Gesicht.»*

Erfahrungen sind Körpererfahrungen

Walter Vogt ist von der Vorstellung der Geschlechterrollen geradezu besessen. Im Buch «Maskenzwang» umrahmt er seinen Text mit folgendem Anfangs- und Endepigramm:

DIE FRAU IST EINE PHANTASIE
DES MANNES
DER MANN
EINE MASKE DER FRAU
DER MANN IST EINE PHANTASIE
DER FRAU
DIE FRAU
EINE MASKE DES MANNES

Walter Vogt ist Schriftstellerin in «Die Erzählerin». *«Als Schriftstellerin bin ich von vornherein beziehungsgestört. Wer es nicht ist, fängt ja wohl gar nie mit Schreiben an.» Sie* schreibt *«die Geschichte eines Mannes (...), der von einem bestimmten Augenblick an weiss, was er im Innersten*

immer gewusst hat: Er ist eine Frau». Der Preis für ihre Art zu schreiben ist Krankheit: *«Eines Tages werde ich Lähmungen aufweisen, die von Hirnblutungen herrühren, die wiederum durch die Medikamente, Pillen, Tabletten, auch Spritzen hervorgerufen sein werden, die Drogen, die ich brauche, um zu schreiben.»* Dabei hat sie aus therapeutischen Gründen, wie die meisten Frauen, während ihrer Schwangerschaft angefangen zu schreiben: *«Die Schwangerschaft lief ab, an meinem Körper, an mir, das Kind wuchs in mir, auf Kosten meiner Substanz – dagegen schrieb ich an, um mich nicht völlig an das wachsende, wuchernde Leben zu verlieren (...)».* Dabei kann sich der Arzt, der Autor Walter Vogt, nicht hinter den Worten verbergen, wenn die alternde Schriftstellerin die inzestuöse Liebe zu einem Jüngling beschreibt. Erfahrungen sind stets Körpererfahrungen, und die Veränderung des Körpers, des Frauenkörpers, während der Schwangerschaft, wird medizinisch genau beschrieben. Jede Geschichte in «Maskenzwang» ist schizophren, ein Experiment mit Identität und ein Resultat von *«Alkaloiden, sanften Opiaten»*, die, wie wir wissen, auch für Walter Vogt das Schreiben tatsächlich zur Obsession werden liessen.

Schreiben ist Obsession für den Arzt, Therapie für die Schriftstellerin. In beiden Fällen sind ihre Texte Ausdruck des tiefen Gespaltenseins der Menschen in der Schweiz. Der Riss geht mitten durch das Land, das durch die Alpen aufgefaltet und zerstückelt ist. Es ist in immer wiederholende binäre Oppositionen aufgespalten: in welsch und germanisch, in weiblich und männlich, in fremd und inländisch, gesund und krank. Nun sind es aber gerade diese nationalen und essentiellen Oppositionen, die zwischen Tradition und Postmoderne textuelle Innovationen in der Schweizer Literatur frei machen[11], und die Hass-Liebe der Schweizer Schriftsteller ihrer Heimat gegenüber macht Kräfte für therapeutisches Schreiben frei. Paracelsus schon meinte:

«Ens Spiritualis, Wirkung des Neids und Hass. Daraufhin nit sollet Arzney brauchen als auf natürlich Krankheiten, sondern ihr sollt den Geist arzneyen, derselbis ist, der da krank liegt.»

Den Geist, nicht nur den Schweizer Geist, mit Texten *«arzneyen»*, das ist die ultimate Katharsis der Schweizer Literatur; jeder Literatur! Demzufolge wären die Schriftsteller und Schriftstellerinnen die wahren Heiler, weil sie soziale Symptome für die Leser aufzeichnen, die ihrerseits wiederum daran gesunden können. ✦

Den Geist, nicht nur den Schweizer Geist, mit Texten «arzneyen», das ist die ultimate Katharsis der Schweizer Literatur; jeder Literatur!

[1] Zitiert nach Klaus Pezold, Hannelore Prosche (Hrsg.), Geschichte der Deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert, Volk und Wissen, Berlin 1991, S. 269.

[2] Hans Kayser, Schriften Theophrastus von Hohenheim genannt Paracelsus, Insel Verlag, Leipzig 1921, S. 213.

[3] Pirmin Meier, Paracelsus, Arzt und Prophet, Ammann-Verlag, Zürich 1993. – Sergius Golowin, Paracelsus: Mediziner – Heiler – Philosoph, Goldmann-Taschenbuch, München 1993.

[4] Doris Halter und Kurt Salchi (Hrsg.), Walter Vogt, Die Betroffenen, Bd. 9, Verlag Nagel & Kimche, Zürich und Frauenfeld 1991–1995.

[5] Reiner Otto Hardegger, Helvetische Gesellschaft correspondierender Ärzte und Wundärzte, Juris Druck, Zürich 1987.

[6] Almanach 1992 der Schweizer Schriftstellerärzte und -ärztinnen (ASEM), «Duphar», Bern, S. 50.

[7] Unter anderen folgende Namen und Titel: Traude Schmitt, Die Frau als Patientin in der Allgemeinpraxis (Sperlgasse, Wien 1976); Hildegard Felder, Das Bild der Frau vom Frauenarzt (Ferber, Giessen 1988); Hannah Blum, Tagebuchnotizen einer Ärztin (Lambertus, Freiburg im Breisgau 1991); Edelgard Harbuch, Die junge Ärztin: Erlebnisse zwischen Mutterglück und einem Leben für den Nächsten (St. Johannis Druck Schweickhardt, Lahr-Dinglingen 1990); Kienle, Else, Frauen: Aus dem Tagebuch einer Ärztin (Schmetterling Verlag, Stuttgart 1989).

[8] Ottilia Grubenmann, 200 Praxisfälle, Appenzell, Hrsg. im Eigenverlag ohne Angabe des Jahres.

[9] Anne Marie Rasmusen, Women and Literature in German-Speaking Switzerland: Tendencies in the 1980s, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Vol. 29. 1989 (GA Rodopi, Amsterdam, Atlanta. 1989), 159–182. Die Bibliographie von Doris Stump, Maya Widmer, Regula Wyss und Sabine Kubli, Deutschsprachige Schriftstellerinnen in der Schweiz 1700–1945 wurde 1994 im Limmat Verlag Zürich veröffentlicht und stellt eine umfassende Bestandesaufnahme schreibender Frauen in der Schweiz dar. Siehe auch Doris Stump, Sie töten uns, nicht unsere Ideen. Meta von Salis-Marschleins 1855–1929. Schweizer Schriftstellerin und Frauenrechtskämpferin (Paed Media Genossenschaftsverlag, Thalwil, Zürich 1986).

[10] Maja Beutler, Fuss fassen, Zytglogge, Bern 1981.

[11] Ich denke z. B. an Peter Webers Der Wettermacher, Peter Fahrs Ego und Gomorrha, Marianne Ulrichs Das Requisit, oder an Texte von Gertrud Leutenegger, zu denen Peter Jakostra meint: «Die grossen Anreger der deutschsprachigen Literatur – das kann gar nicht oft genug gesagt werden – kommen aus der gesellschaftlich eher konservativen Schweiz». Peter Jakostra, Wasserhose überm Seeufer. Rezension von Komm ins Schiff von Gertrud Leutenegger, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, in: «Die Welt», 29. Oktober 1993.

Anton Krättli

Auf der Spur zu poetischer Existenz

Paul Nizon: «Die Innenseite des Mantels»

«Die Innenseite des Mantels» ist Teil eines über Jahrzehnte hin geführten Journals, keine literarische Komposition, sondern eine Auswahl aus unzähligen Notizen, auf die achtziger Jahre konzentriert, meist ganz spontane Niederschriften von Gedanken, Erlebnissen, Lektüreerfahrungen und Urteilen, die sich dem Verfasser jeweils im Augenblick aufdrängten, Impressionen vor allem aus Paris, der Stadt, in der sich der Schriftsteller aus der Schweiz niedergelassen hat.

Von *Nizons* eigenen Büchern, von «Canto» bis «Das Jahr der Liebe», von «Im Bauch des Wals» bis zu «Am Schreiben gehen» ist in dem neuen Buch ebenso die Rede wie von den Werken, die Nizon liest und bewundert, *Hemingway* zum Beispiel, mehr noch *Henry Miller,* den er seinen *«Deblockierungsanimator»* nennt. Um diesen Begriff der Deblockierung kreisen die Aufzeichnungen Nizons unablässig: um die Befreiung von Hemmungen, um die Freude darüber, wie «das Bürgerliche» von ihm abfällt schon in Rom, seiner schriftstellerischen Geburtsstadt. Die Aufzeichnungen erinnern in wiederholten Ansätzen an die Metamorphose, wie aus dem in bürgerlichen Traditionen aufgewachsenen Doktor der philosophischen Fakultät, dem Kunstkritiker und Ehemann Paul Nizon der Schriftsteller hervorgeht. Diese Neugeburt findet statt, indem sich der Autor vom Bekannten und Heimischen löst, sich aus der Schweiz verbannt, weil für ihn die Fremdheit Vorbedingung ist für die Vision, wie er sich ausdrückt. Er sucht das wahre Leben und muss sich darum aus den Konventionen, aus allem Vorgegebenen befreien. Das erstrebte Ziel ist die reine poetische Existenz.

Nun bestehen ja keinerlei Zweifel darüber, dass der Verfasser dieser Aufzeichnungen ein Schriftsteller ist und gewichtige, viel beachtete Bücher geschrieben hat. Er pflegt Umgang mit Kollegen, er schreibt seinem Verleger, er fährt, wenn er nicht in seinem Arbeitszimmer am Werk ist, auf Lesereisen, die ihn weit herumführen. Manchmal nimmt er auch kleinere Aufträge an, zum Beispiel den der Frauenzeitschrift «Annabelle/Femina», eine kleine Geschichte zu schreiben, die mit Frau und Mode und zudem mit Weihnachten zu tun hat. Zwar meint er, nachdem ihm dazu endlich etwas eingefallen und er den Auftrag ausgeführt hat, *«das Geschichterl»* – er hat es in sein Journal aufgenommen – werde wohl nicht zu seinen Meisterwerken zählen, aber hier sei immerhin wieder der formale Einfall der Auslöser gewesen. Er werde sich das notieren. Die Gelegenheitsarbeit, ein kleines *«Brotgeschäft»*, wirft bestätigende Erkenntnis über die Funktion der Einbildungskraft ab. Er braucht derartige Bestätigungen; denn zu seinem Schriftstellerdasein gehören auch Selbstzweifel, Unsicherheiten, ja die Angst, von den *«Heerscharen neuer literarischer Kämpen»* überrannt zu werden.

Ob er vom Flohmarkt nach Hause kommt, ob er planlos durch die Gassen und Strassen von Paris flaniert, ob er Frauenbekanntschaften rekapituliert, an einer Bartheke steht oder im Kaffeehaus sitzt, ob er – was häufig geschieht – seine Träume notiert, immer beobachtet er vor allem sich selbst, seine Disponiertheit zum Schreiben. Seit zwei Jahrzehnten lebt er nun in Paris, das seine Wahlheimat geworden ist. Seine Werke erscheinen immer auch in französischer Übersetzung, und längst gilt er den Franzosen nicht als Fremder, sondern eben als ein Autor der Gegenwart. Nizon erfährt in Paris und im französischen Kulturraum Zustimmung, man interessiert sich für ihn, er fühlt sich glücklich. Täglich fährt er mit der Metro,

Paul Nizon: Die Innenseite des Mantels. Journal. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

mit dem Bus aus seiner Wohnung in sein Schreibzimmer in einer Mansarde, aus dem zivilen Leben (er hat wieder geheiratet, hat einen kleinen Sohn) quer durch die Stadt in die Klause, in der er das Eremitendasein der Schreibperson lebt.

Wider die Vertotung

Wer ihn auf diesem Weg antrifft, wird auf den ersten Blick erkennen, dass da ein Dichter unterwegs ist, ein Poet und Schriftsteller. In einem kleinen Aufsatz von *Peter Utz* zum Prosaband «Im Bauch des Wals», der in den «Schweizer Monatsheften» (Juni 1989) erschienen ist, steht zu lesen, Leitmotiv und Markenzeichen von Nizons Werk seien Mäntel, so am Anfang von «Stolz», wo es heisse, Stolz habe gern Mäntel getragen, den Mantel des Melancholikers, der ihn von der Aussenwelt isoliere. Der Mantel ist offensichtlich auch ein Requisit von Nizons Selbstdarstellung, wie man auf mancher Aufnahme erkennen kann, nicht einfach ein Regen- oder Wärmeschutz, sondern ein Poetengewand, und nicht selten trägt der Autor noch eine Schärpe wie eine Stola darübergeschlagen, als wolle er durch diese Äusserlichkeit etwas wie poetische Weihen signalisieren. Das Journal, über Jahrzehnte hin geführt und an Umfang um ein Vielfaches grösser als das veröffentlichte Buch, wendet sich nun der «Innenseite» dieses Mantels zu, gibt Einblick in das, was den einsamen und gegen aussen abgeschirmten Poeten antreibt, wonach er unterwegs ist. Schreiben, erklärt er, ist für ihn ein *«Amoklauf dagegen, dass das Leben nicht bloss diese Vertotung, diese Leichenberge und Totenschädelhügel hergeben sollte: dass es ein poetisches Leben, ein Poetenleben sein solle!»* Das Buch «Die Innenseite des Mantels» zeigt ihn dabei nicht am Ziel, sondern dokumentiert die Wegstrecke, auch Abwege und Leerläufe. Und nicht immer ist diese Sprachpartitur dem Gegenstand ebenbürtig. Dann wirkt, was Nizon hier zur Veröffentlichung ausgewählt hat, fast banal. Er habe ein starkes Glücksgefühl gehabt angesichts der römischen Bauten in Nîmes, sagt er zum Beispiel und fügt, nach einer begeisterten Erwähnung der auf korinthischen Säulen ruhenden zierlich schimmernden Tempel hinzu, der Sockel sei *«auch beachtlich, darum der Eindruck des Zierlichen seltsam»*. Beispiele dieser Art von kunsthistorischer Schriftstellerei erstaunen ein wenig. Nizon sagt in einer Nachbemerkung, er – und seine Mitarbeiterin *Maria Gazzetti* – hätten aus dem *«Kontinent Text»*, der ihnen vorlag, etwa ein Zehntel herausgefiltert. Längen, Unbeholfenheiten habe man versucht zu eliminieren, aber eine stilistische Bearbeitung sei nicht in Frage gekommen.

Immer beobachtet Nizon vor allem sich selbst, seine Disponiertheit zum Schreiben.

Wider die Vaterfigur

Als *Max Frisch* «Montauk» schrieb, stellte er seinem Text *Michel de Montaignes* Motto voran, dies sei ein aufrichtiges Buch, die reine Wahrheit und nur pro memoria geschrieben. Nizon, ohne das erst noch zu versichern, gibt sich in der Veröffentlichung seiner Aufzeichnungen ohne Vorbehalt preis und nimmt in Kauf, dass da auch Widersprüche und Schwächen ans Tageslicht kommen. Dass er nicht unterdrückte, was er über seinen Förderer Max Frisch geschrieben hat, könnte ihm übel ausgelegt werden, als ungerechtfertigte Pose eines Olympiers über einen andern oder einfach als schnöder Undank einem seiner Wegbereiter gegenüber. Ich rede von den paar Seiten über Nizons Verhältnis zu Frisch in der Zeit, als beide in Rom lebten, Frisch als arrivierter Autor und Dramatiker, Nizon als Stipendiat, ein Nichtberühmter, vielleicht mit Zukunft und jedenfalls nicht mit *«Verwaltungsdienst an eigenen Talenten»* geplagt. Nizon schreibt, Frisch habe ihm diese Freiheit von Zwängen des Ruhms geneidet. Er zeichnet ein Psychogramm des Erfolgreichen, der beim Geldausgeben ein schlechtes Gewissen hat, sich seines Reichtums schämt und sich überhaupt nicht wohl fühlt in seiner Haut; amüsant sei er immer nur mit einem Schuss Bitterkeit. *«Miesepetrig»* nennt er Max Frisch gar, immer zum Hadern mit sich selbst disponiert, dabei eben dennoch ein «Platzinhaber», der den jungen Kollegen zum Essen einlädt, aber einen säuerlichen Landwein wählt und Bratwurst mit Rösti bestellt, auch wenn der Eingeladene viel lieber ein Steak hätte und Frisch sich diese Ausgabe ja auch leisten könnte. Was über die «Vaterfigur» Max Frisch von jüngeren Autoren der deutschen Schweiz gesagt worden ist, erfährt hier befremdliche Re-

tuschen, und Nizon setzt in seinen spontanen Aufzeichnungen noch hinzu, dass er zu Frisch nichts zu sagen wüsste, was in eine Festschrift zum Siebzigsten passen könnte. Er glaubt beobachtet zu haben, wie sehr der ältere Kollege die Jungen beneidet, weil sie seiner Meinung nach gleich verwöhnt werden, während er es noch schwer hatte. Dabei schlug doch Frisch, sagt Nizon, wirklich die Gunst der Stunde, als der deutsche Sprachraum nach dem Krieg offen und sozusagen leer war, so dass seine Stimme gehört werden musste und sofort auch Beachtung fand. *«Frisch hadert mit seinem Glück»*, schreibt Nizon, und Frisch habe die Komik des Selbsthassers, der sich immer das Haar in der Suppe vorstelle und diese Suppe nur gut finde, wenn er es endlich herausgefischt habe. Von der Komik eines Mannes wird da geredet, der sich mit den Augen derer sehe, die er beneide, weil sie schöner, glücklicher und selbstverständlicher sein können.

Zu Lebzeiten von Max Frisch hätte Nizon das wahrscheinlich nicht veröffentlicht. Schliesslich hat er ihm nicht nur kollegiale Förderung, manchen Zustupf, manche Einladung zum Essen und die Einführung in literarische Kreise zu danken, sondern vor allem die empfehlende Zusammenführung mit den Suhrkamp-Gewaltigen, die darauf seinen Erstlingsroman «Canto» herausbrachten. Und was die Festschrift zum Siebzigsten betrifft, so steht da natürlich ein braver Geburtstagsgruss von Paul Nizon drin: «Römische Reminiszenz, nein, Butterblumen für Max Frisch.» Was ist da nun aufrichtig, was ist schnöder Undank? Schriftsteller sind eitel, meist neiden sie den Berühmten den Ruhm, weil sie ihn für sich selbst beanspruchen. Der junge Paul Nizon in Rom war verständlicherweise allergisch gegen die Hofhaltung des berühmten Kollegen, der ihn und andere Jungautoren in seiner Umgebung huldvoll duldete wie der Herzog seine Pagen. So wenigstens mochte es ihm zuweilen vorkommen, wenn er auch in seinem Beitrag zur Festschrift tapfer schrieb, ihm sei Frisch nicht als Bemutterer, Besserwisser, Imponierer oder Aufschneider, nicht gönnerisch, sondern schlicht kollegial entgegengetreten. Was in ihm damals in Rom vorging, erhellt aus einer anderen Episode, die auch in den Aufzeichnungen steht. Nizon erzählt, wie er einmal zusammen mit *Volker Schlöndorff* und *Margaretha von Trotta* bei *Peter Hamm* eingeladen gewesen sei. Die Filmemacherin hatte soeben den Goldenen Löwen von Venedig gewonnen, Schlöndorff den ersten Preis in Cannes für seine Verfilmung der «Blechtrommel». Es ist ein stilvoller Abend mit ihnen, offenbar auch kein Hallauer in den Gläsern, und beim Abschied gibt Peter Hamm dem jungen Schriftsteller einen Dokumentationsband über *Robert Walser* mit. Da findet es Paul Nizon unerträglich, im Wissen um seine eigene dichterische Welt *«unterschätzt bis unerkannt unter diesen deutschen Berufsschreibern zu leben»*, und er fügt hinzu: *«so wie Robert Walser neben Hesse ein Clocharddasein führen musste, während jener ein Fürst und Nobelpreis-Träger und ein Weltgewissen und ein Platzinhaber war»*.

Der Mantel ist ein Requisit von Nizons Selbstdarstellung: ein Poetengewand.

Das Buch «Die Innenseite des Mantels» ist kein durchkomponiertes literarisches Werk, und wenn der Klappentext vorschlägt, es als «Urgestein» zu sehen, aus dem die literarischen Werke Nizons herausgeschlagen seien, so scheint mir das nicht bloss übertrieben, sondern schlicht falsch. Diese Aufzeichnungen sind Spurensicherung, spontane Notate, Blätter fürs Literaturarchiv, für die Nizon-Forschung meinetwegen. Es sind biographische Materialien, Bekenntnisse eines unsteten, unruhigen Suchers, der den Lebensplan verfolgt, eine poetische Existenz zu führen, allerdings nicht anstelle sinnlicher Gegenwart und Lebensfreude. Den Künstler und Schriftsteller Paul Nizon erfährt der Leser dieses Journals nur sporadisch; er halte sich zu diesem Behuf weiterhin an die Romane, an die Caprichos, auch an die Essays. ✦

SPLITTER

Der Mensch hat also zwei Wesen, es sind zwei Menschen in einem Leib, der eine ist direkt sichtbar, im anderen ist das Unsichtbare wirksam.

aus: Franz Rueb, Mythos Paracelsus, Quintessenz Verlag, Berlin, München 1995, S. 212

José Manuel López de Abiada
ist 1945 in Spanien geboren. 1979–1989 war er Lehrbeauftragter für spanische Sprache und Kultur an der ETH Zürich. Seit 1989 ist er Professor für spanische und lateinamerikanische Literatur an der Universität Bern. Autor mehrerer Bücher und zahlreicher Essays über spanische und lateinamerikanische Literatur. Zusammen mit Gustav Siebenmann hat er «Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts» (Reclam, Stuttgart 1985) herausgegeben.

Aus Liebe sterben

Annäherung an García Márquez' Schreibkunst

Um es gleich zu sagen: Bei dem Roman «Von der Liebe und anderen Dämonen» handelt es sich erneut um ein gelungenes Werk. Es erschien im April 1994 gleichzeitig in vier einflussreichen Verlagen in Kolumbien, Spanien, Argentinien und Mexiko. Die Publikationsrechte für den kolumbianischen Verlag verband García Márquez mit strengen Bedingungen, um dem Raubkopienhandel vorzubeugen, der mit einigen seiner berühmtesten Titel in mehreren lateinamerikanischen Ländern betrieben wurde.

Die Leserschaft von García Márquez setzt sich aus allen sozialen Schichten zusammen. Den Erfolg seiner Bücher bezeugen folgende Beispiele: Die 400 000 Exemplare der kolumbianischen Erstausgabe von «Der General in seinem Labyrinth» (1989) waren innerhalb weniger Stunden vergriffen, und die Strassenjungen der Grossstädte Kolumbiens verkauften das Buch an Strassenampeln und Kiosken erfolgreicher als Kaugummis oder Zigaretten. Die genauen Verkaufszahlen des letzten Romans sind mir nicht bekannt, doch ist erwiesen, dass der kolumbianische Verlag eine Erstauflage von 200 000 Exemplaren lancierte und in den ersten 6 Monaten täglich 15 000 Stück auf den Markt brachte. Wir können demnach annehmen, dass allein hier gegen eine halbe Million Exemplare verkauft wurden. Für die übrigen Verlage dürfte dasselbe zutreffen. Ihre Editionen basieren auf einer Fassung, die in Spanien zusammengestellt, überarbeitet und anschliessend an die verschiedenen Verlagshäuser weitergeleitet wurde. Der Text wurde aufgrund des fast krankhaften Perfektionismus des Autors, der den Druckentwurf dreimal überarbeitete, mehrmals geändert.

Von einer dämonischen Liebe

Der Titel kündigt es schon an: Es geht um die Liebe – wie in anderen Werken des grossen kolumbianischen Autors. Aber in diesem Fall handelt es sich um eine schmerzliche und traurige Liebe, deren Reinheit und Leidenschaft durch die moralische Dekadenz des Umfeldes und dessen zum Teil diabolischen Gestalten bedroht wird. Es ist die Geschichte des zwölfjährigen Mädchens Sierva María de Todos los Angeles, einziges Kind eines senilen Herzogs aus Cartagena de Indias. Als es, begleitet von einer Mulattenmagd, Glöckchen für seine Geburtstagsfeier kaufen möchte, wird es auf dem Markt von einem tollwütigen Hund gebissen. Obschon Sierva María durch den Biss nicht angesteckt wird, halten ihre Angehörigen sie für vom Teufel besessen und beschliessen, sie in ein Kloster einzusperren, um ihr den vermeintlichen Dämon auszutreiben. Cayetano Delaura, ein 36jähriger spanischer Geistlicher, wird mit der aussichtslosen Aufgabe der Teufelsaustreibung betraut. Das Unvermeidliche geschieht: Der Geistliche und das Mädchen verstricken sich in das Netz einer aufkeimenden Leidenschaft, die durch den Eingriff der Inquisition und des Bischofs jedoch jäh gebrochen wird. Soweit in groben Zügen das Thema dieser Geschichte über Liebe, Aberglauben und Hass.

Die Handlung spielt in der Zeitspanne zwischen dem 7. Dezember und dem 29. Mai eines unbestimmten Jahres im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Der Schauplatz ist derselbe wie im vorangegangenen Liebesroman des Autors, «Die Liebe in den Zeiten der Cholera» (1985): Cartagena de Indias, am Karibischen Meer.

Wie stets bei García Márquez begegnen wir äusserst exzentrischen Figuren. Zunächst dem Mädchen Sierva María de Todos los Angeles. Es trägt eine herrliche, kupferrote Haarpracht, deren Länge die Folge eines Versprechens ihrer Sklavin Dominga de Adviento ist: Als es zu früh und mit der Nabelschnur um den Hals zur

Gabriel García Márquez: Von der Liebe und anderen Dämonen, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1994.

Welt kommt, gelobt die Sklavin ihren afrikanischen Heiligen, Sierva Marías Haar bis zur Hochzeitsnacht nicht zu schneiden, falls sie die Geburt überlebt.

Trotz ihrer Herkunft erlitt sie *«die Kindheit einer Ausgesetzten. Nachdem die Mutter ihr ein einziges Mal die Brust gegeben hatte, hasste sie das Kind und wollte es, aus Angst es zu töten, nicht bei sich behalten.»* Deshalb wurde Sierva María von der Amme Dominga de Adviento aufgezogen und einer Yoruba-Gottheit geweiht. Sie wuchs im Sklavenhof auf und *«lernte (...) tanzen, bevor sie sprechen konnte, lernte drei afrikanische Sprachen gleichzeitig, lernte auf nüchternen Magen Hahnenblut zu trinken und sich ungesehen und ungehört wie ein körperloses Wesen zwischen Christen zu bewegen»*. Durch ihr unsichtbares Dasein beunruhigt, hängte ihr die Rabenmutter *«ein Glöckchen ans Handgelenk, um nicht ihre Spur im Halbdunkel des Hauses zu verlieren»*.

Dann Cayetano Delaura: Der junge Geistliche ist Sohn einer Kreolin und eines Spaniers. Obwohl überzeugter Katholik, prangert er die Rechtgläubigkeit und das Sektierertum der Kirche seiner Zeit an. Seinem Bischof gegenüber verklagt er die Äbtissin des Klosters, wo Sierva María eingesperrt ist, mit folgenden Worten: *«Wenn jemand von allen Dämonen besessen ist, dann Josefa Miranda, (...) Dämonen des Grolls, der Intoleranz, der Dummheit. Sie ist abscheulich!»* Delaura, ehemaliger Schüler des Bischofs an dessen berühmtem Lehrstuhl für Theologie in Salamanca, ist nun Bibliothekar der Diözese und rechte Hand des Bischofs. Böse Zungen behaupten, er sei sein Sohn. Seine erste Begegnung mit Sierva María findet im Kloster Santa Clara statt.

«Das Mädchen lag rücklings auf dem Steinbett ohne Matratze, an Händen und Füssen mit Lederriemen gefesselt. Sie schien tot zu sein, doch in ihren Augen lag das Licht des Meeres. Delaura sah, und ein Zittern bemächtigte sich seines Körpers, dass sie seinem Traumbild aufs Haar glich, und er war in eisigen Schweiss gebadet. Er schloss die Augen und betete leise mit dem ganzen Gewicht seines Glaubens, und hatte danach die Beherrschung wiedergewonnen.

‹Auch wenn das arme Geschöpf von keinerlei Dämon besessen wäre›, sagte er, ‹diese Umgebung bietet sich förmlich dafür an›.»

Die Kunstgriffe des Fabulierens beruhen auf vier spezifischen Elementen: der hyperbolischen Übertreibung, der unverblümten Erotik, der sarkastischen Komik und der blühenden Phantasie.

Die nächste Figur ist Sierva Marías Vater Don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, zweiter Marqués von Casalduero. Ein degenerierter Herzog, der nur Lesen und Schreiben lernte, um die Liebesbriefe zu entziffern, welche ihm die verrückte Dulce Olivia auf Papierfaltern von der Terrasse des vis-à-vis liegenden Irrenhauses aus zuwirft. Erst spät wird er von Bernarda Cabrera, einer berechnenden Nymphomanin, auf der Hängematte um seine Unschuld gebracht.

Als letzte wichtige Person ist Judas Iscariote näher zu beleuchten, ein freigelassener Mestize von ungewöhnlicher physischer und sexueller Potenz, der ebenso leicht mit blossen Händen einen Kampfstier niederringt wie er jede Frau bespringt, die ihm über den Weg läuft. Bernarda Cabrera lernte den schönen und tollkühnen Judas in einer Jahrmarktshalle kennen, wo er nackt und ohne jeglichen Schutz gegen einen Stier kämpfte. Seither konnte sie ihn nicht mehr vergessen. Später sah sie ihn wieder auf einer Karnevals-Cumbiamba, wo er, umringt von Gaffern, mit der Meistbietenden tanzte: *«und man hatte ordnend eingreifen müssen, um den Ungestüm der Anwärterinnen zu dämpfen»*. Bernarda fragte ihn, wieviel er koste, und der Mulatte antwortete ihr, ohne den Tanz zu unterbrechen, *«einen halben Real»*. Sie berichtigte sogleich das Missverständnis und meinte *«fürs ganze Leben»*. Sie einigten sich auf 250 Goldpesos.

«Bernarda brachte ihn in einem Zimmer nah dem ihren unter, das dem Stallburschen gehört hatte, und wartete von der ersten Nacht an auf ihn, nackt und bei entriegelter Tür, dessen sicher, dass er uneingeladen kommen würde. Aber sie musste zwei Wochen lang warten und konnte wegen der Glut in ihrem Leib nicht in Frieden schlafen.»

Als sie ihn schon nicht mehr erwartete, im Nachthemd und hinter verriegelter Tür schlief, stieg Judas durchs Fenster ein:

«Sie wurde vom Ammoniakgeruch in der Luft geweckt. Sie hörte das Schnauben eines Minotaurus, der im Dunkeln nach ihr suchte, spürte die schwelende Hitze des Körpers auf sich, die räuberischen Hände, die ihr Nachthemd am Ausschnitt griffen und aufrissen, während er ihr ins Ohr keuchte: ‹Hure, Hure›. Seit dieser Nacht

wusste Bernarda, dass sie ihr Leben lang nichts anderes mehr machen wollte.»

Da die Geschäfte Bernardas gut liefen – sie handelte damals mit Mehl und Sklaven –, badete sie ihren Geliebten in Gold, bekleidete ihn mit *«Ketten, Ringen und Armreifen und liess ihm Diamanten in die Zähne einsetzen»*. Kurz danach aber glaubte Bernarda *«sterben zu müssen, als sie merkte, dass er mit allen schlief, die ihm über den Weg liefen, doch schliesslich begnügte sie sich mit dem, was übrigblieb»*.

Später wird Judas vor den Augen Bernardas von drei Ruderern erschlagen, gegen die er wegen eines Streits beim Kartenspiel mit blossen Händen antrat.

Schlackenloses Erzählen

Bis hier der Versuch, in groben Zügen die Hauptpersonen zu charakterisieren. Wie man wohl weiss, gehört nebst seiner ausserordentlichen Erfindungsgabe die unverwechselbare Form García Márquez zu den Merkmalen seiner Werke, die am meisten zu seinem Erfolg beitragen. Die Kunstgriffe seines Fabulierens beruhen auf vier spezifischen Elementen: der hyperbolischen Übertreibung, der unverblümten Erotik, der sarkastischen Komik und der blühenden Phantasie. Wenn wir nun «Hundert Jahre Einsamkeit» mit dem neuen Roman vergleichen, fällt sofort die Mässigung auf. Wir bemerken die systematische Abschaffung der üppigen Adjektive, der gewagten Metaphern und der lyrischen Passagen, die seine früheren Romane auszeichnen. In seinem jüngsten Roman, einem Buch von bescheidenem Umfang (knappe 200 Seiten), diktiert und bestimmt das Geschehen allein den Stil.

Wir erkennen dies an der Formel, die García Márquez seiner Identifikationsfigur in den Mund legt. Abrenuncio sagt einmal: *«Je transparenter das Geschriebene, um so deutlicher die Poesie.»* In der Tat ist «Von der Liebe und anderen Dämonen» ein zugleich transparentes und poetisches Buch. Eine Transparenz, die auf der Nüchternheit des neuen Stils beruht. Solche Sparsamkeit war angebracht, weil die Geschichte der Sierva María eine lineare Geschichte geringen Umfangs ist und weil der Roman äusserst streng konzipiert ist. Dies bedeutet allerdings nicht, dass der Text mit leichter Hand geschrieben wurde.

Die Personen werden mit einer Glasur überzogen, die zwar ihrem äusseren Profil Glanz und Schönheit verleiht, ihnen aber gleichzeitig die ausreichende Tiefe, den inneren Reichtum vorenthält.

Im Gegenteil: Der Autor selbst hat mehrere Male bekannt, dass es nicht weniger als 11 Versionen gibt, 7 davon auf Computer und 4 in Form von Druckproben. Das Resultat ist schlicht verblüffend: «Von der Liebe und anderen Dämonen» ist eine Sprachsymphonie, ein Fest und Wettstreit von Wörtern, eine «Orgie» und eine öffentliche Liebeserklärung an die Sprache. Eine Sprache, die mit Archaismen, Regionalismen und Lokalismen aus der kolumbianischen Karibik vollgespickt ist, wobei der Beizug solcher Wörter nicht aus Pedanterie oder stilistischer Willkür erfolgte. Archaismen und Lokalismen sind so verteilt, dass auch diejenigen, die sie nicht verstehen, den Kern der Aussage erfassen können.

Indes, gerade diese Sprachmagie, diese sprachliche Brillanz birgt auch gewisse Gefahren. Die Personen werden so in einen fabulösen Nimbus gehüllt, gewissermassen mit einer Glasur überzogen, die zwar ihrem äusseren Profil Glanz und Schönheit verleiht, ihnen aber gleichzeitig die ausreichende Tiefe, den inneren Reichtum vorenthält.

Ein Meister des Metiers

Zum Schluss möchte ich nochmals auf die meisterhafte Komposition des Romans zurückkommen. Wir erfahren zwar schon im ersten Abschnitt des ersten Kapitels von jenen Elementen, die den märchenhaften Fortgang der Geschichte bedingen, doch zuvor gibt ein Prolog Kenntnis von einem märchenhaften Erlebnis des Autors, welches den Leser auf eine Spur bringt, die ihn bis zum Ende der Erzählung nicht mehr loslässt. Im Oktober 1949 schickt der Chefredaktor der Zeitung, bei welcher der zukünftige Romancier seine Lehrzeit als Reporter verbringt, den jungen Journalisten aus, um über den Abbruch eines Klosters zu berichten. Dort ist man gerade dabei, alte Gräber auszuheben. Das Bild der zerfallenen Särge scheint die Arbeiter kaum zu bewegen, dem Autor aber bleiben die Knochenhügel, die aus den staubigen Resten von Kleidungsstücken und Haaren aussortiert worden sind, für immer ins Gedächtnis eingeprägt. Auf den Gedenktafeln figurieren unter anderem die Namen des Vizekönigs von Peru und seiner geheimen Geliebten sowie diejenigen des

Bischofs Don Toribio de Cáceres y Virtudes, der Äbtissin Josefa Miranda und des zweiten Marqués de Casalduero. Es handelt sich also genau um jenen Bischof, der sich im Roman der angeblich Besessenen annimmt, um jene Äbtissin des Klosters und um jenen Marqués, der seine Tochter ins Kloster verbannt hatte. Die grösste Überraschung erlebt der Reporter, als die Arbeiter die Grabplatte bei der dritten Mauernische des Hauptaltars zerschlagen:

«Der Grabstein sprang beim ersten Schlag mit der Hacke in Stücke, und aus der Öffnung ergoss sich, leuchtend kupferfarben, eine lebendige Haarflut. (...) auf dem gemauerten, vom Salpeter zerfressenen Gedenkstein war nur ein Name ohne Nachnamen lesbar: Sierva María de Todos los Angeles. Auf dem Boden ausgebreitet mass die herrliche Haarmähne zweiundzwanzig Meter und elf Zentimeter.»

Dieses «reale» Erlebnis gehört einmal mehr zu den zahllosen Geschichten, die García Márquez als Kind von seiner Grossmutter hörte. Aus ihr schuf García Márquez dank seiner unerschöpflichen Vorstellungskraft das nun vorliegende Werk: Der Autor hat also eine alte Legende wiederbelebt und sie in eine konkrete historische Zeitspanne eingebettet, welche nahe der nordamerikanischen Unabhängigkeitserklärung und der Französischen Revolution liegen muss. Diese historische Kontextualisierung bildet die andere Seite oder besser gesagt, das verborgene Gesicht der Erzählung. Die romantische Prägung der Handlung, ihre vielschichtige, vom Aberglauben und von Dämonen geprägte Atmosphäre bestätigen es. Aberglauben und Fanatismus setzen eine Spirale in Bewegung, die letztlich zu dem traurigen Ende des schönen Mädchens führt, kurz vor dem Triumph der Aufklärung. Doch nirgends ist in diesem Buch eine doktrinäre oder parteiische Haltung auszumachen. Im Gegenteil: García Márquez gelingt es, mit grossem Einfühlungsvermögen auch jenen Figuren Leben einzuhauchen, die ihm eigentlich zuwider sind. Seine Sympathien sind trotzdem deutlich erkennbar: Etwa für den beispielhaften Rationalisten, den jüdisch-portugiesischen Arzt Abrenuncio de Sa Pereira, der für die Verkörperung des Antidogmatismus steht. Er stellt Individuum und Leben über jegliche andere Wertvorstellungen und glaubt nur an die im gesunden Menschenverstand verankerte Wissenschaft. Zudem ist er Besitzer der reichsten Bibliothek der Umgebung, die sowohl alte wie auch neueste Werke umfasst, darunter das Gesamtwerk *Voltaires.*

García Márquez gelingt es, mit grossem Einfühlungsvermögen auch jenen Figuren Leben einzuhauchen, die ihm eigentlich zuwider sind.

Aus Rücksicht auf die Leser, die den Roman noch nicht kennen, zögere ich, den Ausgang der Geschichte zu verraten. Ich tue es dennoch, und zwar anhand einer Passage, die mir den Titel dieses Aufsatzes eingab. Der Satz ist im letzten Abschnitt des Buches zu finden, nachdem der Bischof persönlich *«mit einer für seinen Zustand und sein Alter unvorstellbaren Energie die Exorzismen»* durchgeführt, nachdem Sierva María, *«mit rasiertem Schädel und Zwangsjacke»* den unentwegten Beschwörungen des Prälaten mit unglaublicher Zähigkeit standgehalten hat und schliesslich an den Folgen der Unterernährung und an der Abwesenheit ihres Geliebten zerbricht:

«Am 29. Mai, ohne Kraft für mehr, träumte sie wieder von dem Fenster auf ein verschneites Feld, wo Cayetano Delaura nicht war und nie wieder sein würde. In ihrem Schoss lag eine Traube goldener Beeren, die kaum gegessen, wieder nachwuchsen. Aber dieses Mal pflückte sie die Beeren nicht einzeln, sondern jeweils zwei, und atmete kaum vor Verlangen, der Traube auch noch die letzte Beere abzugewinnen. Die Wächterin, die hereinkam, um Sierva María für die sechste Exorzismussitzung vorzubereiten, fand sie auf dem Bett, vor Liebe gestorben, mit strahlenden Augen und der Haut einer Neugeborenen. Die Haarstümpfe stiegen wie Bläschen aus dem rasierten Schädel auf, und man sah sie wachsen.»

García Márquez hat ein weiteres Mal seine überragenden erzählerischen Qualitäten unter Beweis gestellt – und zwar mit einem Stoff, der einem weniger erfahrenen Autor leicht in den Bereich des Kitsches hätte abgleiten können. «Von der Liebe und anderen Dämonen» zu schreiben, war ein Wagnis. Dennoch gehört der Roman zu seinen besten. ✦

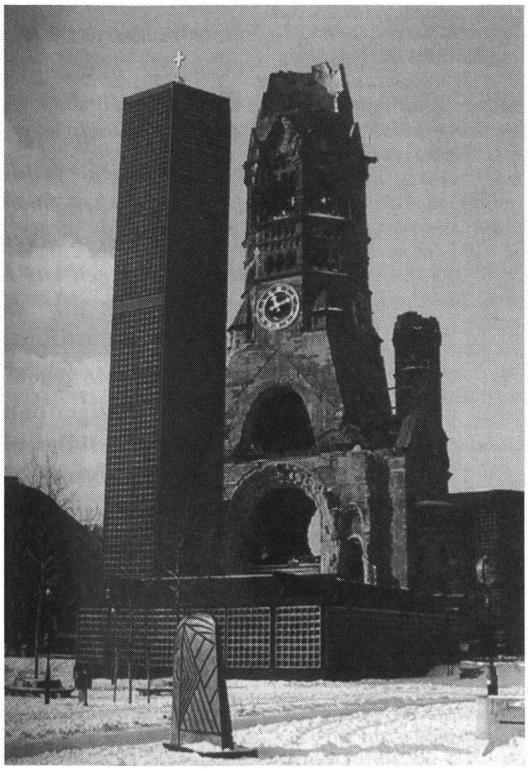
Michael Wirth

Den Teufelskreis durchbrochen

Yvette Z'Graggen öffnet in ihrem neuen Roman «Matthias Berg» noch einmal die Narben, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hat und die heute, 50 Jahre später, auch junge Menschen noch tragen.

Yvette Z'Graggen, Matthias Berg, Editions de l'Aire, Vevey 1995.

Die 25jährige Genferin Marie in Yvette Z'Graggens neuem Roman «Matthias Berg» ist ein spätes Opfer der unaufgearbeiteten nationalsozialistischen Vergangenheit ihrer Familie. Ihre deutsche Mutter Eva ist in den fünfziger Jahren als jeune fille au pair nach Genf gekommen, weil sie nach dem Tod ihrer Mutter Beate keine affektive Bindung mehr in Deutschland zu haben glaubte. Denn eine eigentümliche Solidarität des Hasses auf Matthias Berg, Evas Vater, hatte Mutter und Tochter geeint. Beate verdächtigte ihn, als Soldat in Russland an Kriegsverbrechen teilgenommen zu haben, während sie zu Hause in einer Widerstandgruppe von den Nazis Verfolgten half. Als Matthias 1948 aus russischer Kriegsgefangenschaft zurückkehrt, findet das Paar nicht mehr zueinander. Während Matthias mit einem grossen Arbeitseinsatz ein kleines Unternehmen aufbaut, um seiner Familie eine materielle Lebensgrundlage zu sichern, steigert sich Beates Verdacht in einen Verfolgungswahn, der in einem tödlichen Sprung aus dem Fenster sein Ende finden wird. Doch Eva ist ihrem Vater bereits vollständig entfremdet. Später, in Genf, wird die junge Frau ihrer Tochter Marie die Existenz des Grossvaters in Deutschland verschweigen. In Eva wandelt sich die Scham, einen Nazi als Vater zu haben, in einen unauflösbaren, zerstörerischen Selbsthass, der auch sie in den Selbstmord treiben wird. Das Wenige, das Marie über den Grossvater weiss, hat Bertrand, ihr Vater, erzählt. Marie spürt, dass der Grossvater der Teil ihrer Identität ist, den sie nicht kennt. Sie fährt nach Berlin und findet den greisen Matthias Berg unweit des Kurfürstendammes. Ihn aus der Entfernung beobachtend, gehen dem Mädchen die Stimmen einer ihre Zukunft belastenden Erinnerung durch den Kopf: Beates ins Krankhafte gesteigerter Hass, der sich in Eva fortsetzt und der auch von ihr, Marie, Besitz ergreifen sollte, wäre da nicht der Schweizer Vater gewesen, der Marie geholfen hat, den Teufelskreis zu durchbrechen.



Sinnbild von Schuld und Neubeginn in Berlin: Turmruine und Neubau der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.

Yvette Z'Graggen, im Krieg Mitarbeiterin des Internationalen Roten Kreuzes – unter diesem Eindruck veröffentlichte sie ihren ersten Roman «La Vie attendait» –, scheint, nicht zuletzt geleitet durch die Schreckensmeldungen aus Bosnien, mit «Matthias Berg» an ihre literarischen Anfänge zurückkehren zu wollen: Sie schreibt von den seelischen Spätschäden des Krieges, die bis in unsere Tage hinein wirken, vom Leiden auch der Deutschen, die Täter, aber auch Opfer, die ersten Opfer der Nationalsozialisten, waren. Yvette Z'Graggen stellt nicht mehr die Schuldfrage. Sie interessiert die Eigendynamik des Krieges, aus der es kein Entrinnen mehr gibt und

nimmt Berg nicht immer überzeugend in Schutz. Der war kein Mann des Widerstandes, auch keiner, der für Hitler gestimmt hat – ein literarisch nicht leicht zu zeichnender Typ. Nach der Katastrophe versuchte manch' einer in Deutschland vergebens, wie Beate und Matthias, mit dem eigenen Versagen, mit der Schuld fertig zu werden. Dabei verstrickte man sich unbewusst in neues Unrecht, in Unmenschlichkeiten, dieses Mal gegen die eigene Familie. Die Familie ist die Sphäre, in der die psychische Deformation der Menschen durch das totalitäre Regime Langzeitwirkung zeigt.

Yvette Z'Graggen gibt ihrem Roman einen unerwartet pathetischen und appellhaften Schluss. Nachdem sich Marie zu erkennen gegeben hat, lädt Matthias sie auf den nächsten Tag in seine Wohnung ein. Doch zu dieser Begegnung kommt es nicht mehr, denn Matthias wird in der Nacht vom Tod überrascht. Lena, Matthias' Lebensgefährtin, erzählt nun Marie die Geschichte eines Mannes, der zwar Soldat, aber kein Verbrecher war. Marie fährt in dem glücklichen Bewusstsein nach Genf zurück, dass Matthias liebte und geliebt wurde, von Beate, später von Lena. Der im Strudel der persönlichen Tragödien so unsäglich alleingelassene, verrohte Mensch kann überhaupt erst wieder ein Mensch werden, wenn die Liebe, die er beanspruchen darf, ihm bedingungslos zuteil wird. Marie verkörpert diese Hoffnung, ein Prinzip, das die Jugend zu ihrem Träger erwählt hat. ✦

GEDICHT

WEISSES RAUSCHEN

Zur Strecke gebracht während
der Fütterung der verbotenen
Von den Knochen gezogen die
Haut Begrüssungsworte murmelnd

Im Rippenkäfig findet sich der
rote Beutel der Fingerprint der
tickert wie das Pfotenkratzen
auf den Dielen vor dem Ausgang

Pause im Verkehr der Telephone
In der Schleife der Ideen
Riss durch Pläne Summt das
letzte Wort den ersten Ton

HANSJÖRG SCHERTENLEIB

Michael Wirth

«Von der Lust, Film wieder zu erleben»

Harald Szeemanns Kino-Ausstellung in Zürich

«100 Jahre Kinobiscum»: Die 7. Kunst auf der Suche nach den 6 Anderen.» – Harald Szeemann ist im Zürcher Kunsthaus wahrhaft eine Jahrhundertausstellung gelungen. Eine Ausstellung, in der Licht und Begehbarkeit, das den traditionellen Ausstellungskonzepten Eigene, eine vielfache Dimension erhält. In der Dunkelheit stehend blickt man in das Licht, das alle Künste in sich aufgenommen zu haben scheint. *«Das Gleiten von einer Kunst zur anderen ist der poetische Ansatz ... der 8. Kunst»* (Harald Szeemann). Nichts ist für diese Ausstellung wichtiger, als ihre auf den zweiten Blick konventionellen Voraussetzungen. Die Kunst der Architektur gewährt ihre Begehbarkeit, durch die bestimmt wird, in welchen Räumen projiziert und in welchen durch die Projektionsräume ausgesparten Teilen im Licht Kunst oder andere zwei und dreidimensionale Objekte gezeigt werden können.

Eine Ausstellung der Masse, der Kunst, welche die Massen faszinierte. Weltfilmkultur der letzten 100 Jahre in Ausschnitten. Wer auch nur einen Bruchteil von ihr sehen möchte – leider, aus verständlichen Gründen, nur in Videoformat – der wird wohl bis zum 25. Februar 1996 mehrmals ins Zürcher Kunsthaus gehen müssen: Szeemanns Strategie gegen das schnelle flüchtige Schauen, das er andererseits durch den Ausschnitt begünstigt. Struktur gebend ist, was die Kamera 100 Jahre lang festgehalten hat. Liebe, Hass, die Tugenden und die Laster, Helden und Antihelden, Komik, Angst und Schrecken, Musik, Eros, Werbung und Propaganda. Daneben: Bildtechniken, Kameraführung, der technische Fortschritt, der ästhetische Wandel und derjenige der visuellen Perzeption des Menschen, die Kreativität von Regisseuren, Autoren, Kameraleuten und Schauspielern. Einmal mehr ist eine Szeemann-Ausstellung Reaktion auf die Zeit – Plädoyer für das Medium Film, in Zeiten der «Intolerance» für das Neue im Film, das nicht aus den grossen Filmindustrien kommt, sondern neue «Ethik» verkörpert, die des Russen *Tarkovsky,* des Griechen *Angelopoulus,* des Inders *Ray,* des Iraners *Kiarostami* zum Beispiel (bis 25. Februar 1996). ✦

SPLITTER

Paris, Dienstag, den 25. (Oktober 1960)

Mein lieber Louis,

Zazie hat mich verblüfft; es ist ein wahnsinnig ehrgeiziger und ungeheuer mutiger Film. Ich hätte bestimmt mehr und häufiger gelacht, aber oft haben mich die technischen Tricks, die Nahaufnahmen vor bewegtem Hintergrund usw. einfach überwältigt. Meine Lieblingseinstellung? Die weinende Albertine. Mein Lieblingsschauspieler? Die phantastische Catherine Demongeot. Meine Lieblingsszene? Die Ankunft der Milizsoldaten mit den dicken Köpfen.

François Truffaut an Louis Malle, aus: François Truffaut, Briefe 1945–1984, Wilhelm Heyne Verlag, München 1994, S. 194

AGENDA

Ausstellung

Mit Turban und Fahne

Kunstmuseum Basel, St. Alban-Graben 16, Tel. 061/271 08 28, Dienstag bis Sonntag 10–17 Uhr, bis 11. Februar.

Das im Jahre 1914 zusammen mit der Sammlung Hans Von der Mühll dem Kunstmuseum Basel geschenkte Gemälde «Die Begegnung von David und Abigail» des Dordrechter Malers Aelbert Cuyp (1620–1691) wurde seit mehreren Jahrzehnten der Öffentlichkeit nicht mehr präsentiert. Die innerhalb der letzten Monate erfolgte Restaurierung ist willkommener Anlass, das Bild nun im Rahmen einer kleinen Studioausstellung zu zeigen. Eine Untersuchung hatte ergeben, dass das Werk partienweise übermalt war. Nach Abnahme dieser Übermalungen kam, vollkommen erhalten, die ursprüngliche Malerei zum Vorschein. Mit Recht kann man daher von einer Wiederentdeckung sprechen: Unbeeinträchtigt durch spätere, einem gewandelten Kunstgeschmack geschuldete Verfälschungen ist der Blick des Betrachters nun wieder frei für die ursprünglichen Intentionen des Künstlers.

Ausstellung

Marcel Brion, les chambres de l'imaginaire. Parcours d'un Européen

Exposition au Musée historique, 4 pl. de la cathédrale, Lausanne, tél. 021/312 13 68, jusqu'au 25 février 1996.

Ecrivain et académicien français (1895–1984), Marcel Brion, homme de *civilisation,* a tenté, dans un esprit humaniste influencé par la Renaissance italienne et par Goethe, de rassembler et surtout de faire dialoguer les figures protéiformes de la culture. Spécialiste du romantisme allemand, musicologue sensible, critique d'art curieux, critique littéraire défenseur des littératures européennes, Marcel Brion est aussi romancier. L'exposition, organisée pour le centenaire de la naissance de l'écrivain et à l'occasion de l'ouverture de sa bibliothèque personnelle au Conservatoire de Lausanne, explore les aspects cachés de sa création romanesque.
Les chambres de l'imaginaire rappellent l'espace clos de la demeure, celle de la maison d'enfance, du château classique ou de la villa italienne. La chambre ne constitue-t-elle pas le cadre privilégié de l'écriture? La chambre replie l'univers sur lui-même avant de permettre sa dilatation dans l'imagination. L'exposition, dans un espace labyrinthique, ouvre des portes ou des fenêtres sur les univers possibles entrevus dans la création romanesque de Marcel Brion. Dans sa bibliothèque, vaste lieu de travail, Marcel Brion s'entourait d'objets chers: photographies de forêts et de montagnes, roches colorées ou fossiles, peintures, livres partout déposés. La collection d'objets et les nombreuses références littéraires constituent ainsi un répertoire d'archives où s'inscrit une mémoire culturelle vivante, à la fois personnelle et universelle. Les objets abondent dans l'œuvre de Marcel Brion, formant une collection singulière, investissant l'espace du texte comme celui d'une cabinet de curiosités. Quotidiens ou rares, le plus souvent anciens, ils servent de mémoire, permettant le retour des récits oubliés dans le présent. Les objets présentés dans l'exposition n'ont pas appartenu à l'écrivain; ils sont des repères, des suggestions, des clés ouvrant les portes de son imaginaire.