

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 77 (1997)
Heft: 3

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: 19.01.2026

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

José Manuel López de Abiada

Für Mario von Cranach zum Geburtstag, in herzlicher Verbundenheit

WELTLITERATUR UND LITERARISCHER KANON

Die Dichter schaffen die literarischen Werke, doch die Kritiker bestimmen, was davon zum literarischen Kanon gehört. Die Aufgabe der Literaturkritik geht in der Tat über die reine Werkanalyse und Interpretation hinaus: Sie grenzt den Kanon ab und sichert seine Autorität, die sie abstützt auf der Tradition und auf Kriterien wie Originalität, bleibenden Wert und ästhetische Qualität.

Diese Aufgabe untersucht Harold Bloom in seinem Band «The Western Canon»¹. Es hat ein vielseitiges Echo ausgelöst. Wie seine früheren Werke wurde es Gegenstand absoluter Bewunderung oder strenger Kritik. Bloom, zur Zeit vielleicht der einflussreichste Kritiker in den USA, ist bekannt für seinen Hang zur Polemik. Er sieht im Ästhetischen das wichtigste Wertungskriterium und macht so den sozialen, politischen und geistesgeschichtlichen Aspekten der Literatur gewissermassen den Rang streitig.

Seit dem Erscheinen seines schon legendären Klassikers «The Anxiety of Influence» (1973) gehört Bloom zur Avantgarde der Literaturkritik. Die breite Leserschaft erreichte er mit seinem brillanten Essay über den Ursprung der jüdischen Bibel, «The Book of J» (1990), worin er erklärte, dass die von den Exegeten einem anonymen Autor J zugeschriebenen Teile des alten Testaments wahrscheinlich aus der Feder einer gewissen Bathseba stammen, einer Prinzessin des Salomonischen Königshauses. Blooms nächstes Buch, «The American Religion» (1992), bestätigte sein Können auf dem heiklen Parkett der politischen Debatte.

«The Western Canon», sein jüngstes Werk, ist im Oktober 1994 erschienen. Wie zu erwarten war, entfachte es eine heftige Kontroverse und fand Eingang in die Bestsellerlisten, obwohl ein literaturwissenschaftliches Fachbuch normalerweise kaum je das Interesse des breiten Publikums erweckt. Liegt die Ursache für so viel Aufmerksamkeit etwa in Blooms Forde-

rung nach Anerkennung des ästhetischen Wertes der Literatur? Gewicht haben dürfte jedenfalls Blooms bedingungslose Verteidigung einer wesentlich humanistisch orientierten Lehre und Forschung sowie die alarmierte Warnung vor dem Verlust der Fähigkeit zu einer sorgfältigen Lektüre der Klassiker. Und gleichzeitig kritisiert Bloom heftig die von ihm so getaufte «Schule des Ressentiments» (The School of Resentment), welche sich seiner Ansicht nach aus Feministinnen, Marxisten, Lacanianern, Semiotikern, Vertretern des «New Historicism» und der Dekonstruktion zusammensetzt. Dieses vermeintlich apokalyptische Ungeheuer hat – so Bloom – den Weg zur qualitativen Bewertung eines literarischen Werks in Abhängigkeit von seinem ästhetischen Wert gänzlich versperrt. Diese «schreckliche Strömung» ist für ihn sogar noch schlimmer als der Multikulturalismus, und er ist besorgt über den grossen Einfluss, den sie auf die nordamerikanischen Universitäten ausübt. Gestützt auf «rassische, geschlechts- und klassengebundene Grundsätze», gibt der Multikulturalismus einer «Handvoll mittel-mässigen zentralafrikanischen, puertoricanischen, asiatischen, nordamerikanischen und Chicano-Schriftstellern den Vorrang (...), Autoren, die nur deshalb gelesen werden, weil sie verstockte feministische, afrozentristische oder homosexuelle Ideologen sind» (Quimera, Nr. 133, 1995, S. 14). Dieser Bemerkung könnte man entnehmen, dass sich Bloom grundsätzlich gegen den Multikulturalismus stellt. Dass es sich hierbei jedoch um eine Unterstellung handeln

¹ Harold Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace & Company, New York – San Diego – London 1994, 578 Seiten.

würde, beweist der Lieblings-satz des Buches: «*If multiculturalism meant Cervantes, who could quarrel with it?*» (S. 40)

Kurzum: Bloom fordert die Rückkehr zur Anerkennung der kanonischen Autoren und stellt sich jenen Kritikern und Theoretikern entgegen, die sich von den genannten Modeströmungen mitreißen lassen.

Zur Zeit von *Lessing*, *Diderot* oder der Gebrüder *Schlegel* war öffentliche Kritik am literarischen Werk noch nicht als kulturelle Notwendigkeit etabliert. Worauf beruht überhaupt diese Notwendigkeit oder, genauer gefragt, wie erklärt sich das öffentliche Interesse an der Literaturkritik?

Eine Erklärung liegt sicher darin, dass eine beträchtliche Anzahl der Leser eine Bestätigung ihres eigenen Urteils sucht und eine Orientierungshilfe bei der Auswahl der Lektüre ihres Geschmacks sowie eine Anregung ihres Interesses braucht. Weil die Literaturkritik so wichtige Aufgaben erfüllt, hat sie sicher ihre Daseinsberechtigung. So verstanden kann sie nämlich dem gewöhnlichen Leser ein Werk näherbringen und zu dessen besseren Verständnis beitragen.

Die Literaturtheorien hingegen entfernen sich immer mehr von diesen vermittelnden Grundanliegen und damit vom allgemeinen Publikum; sie bleiben nur der begrenzten Gruppe der Fachleute zugänglich. Als Beispiel dieser Art von Literaturkritik führt der bekannte Romancier *Stephen Vizinczey* *Derridas* dekonstruktivistische Schule an, deren Bücher er als Gipfel der «*akademischen Arroganz*» bezeichnet, weil sie dem literarischen Werk jeden innewohnenden Sinn absprechen.

Wie der Leser vielleicht schon vermutet, ist das provozierende Buch von Harold Bloom als Kritik an der dekonstruktivistischen Schule konzipiert. Es richtet sich ausdrücklich an ein gebildetes und mehr an der Literatur selbst als an Literaturtheorie interessiertes Leserpublikum. Nicht von ungefähr haben gerade die Literaturkritiker und Theoretiker massiven Widerspruch erhoben.

Überraschenderweise gilt die Mehrzahl der Einwände nicht Blooms theoretischen Überlegungen, auch nicht seiner Zusammenstellung der kanonisierenden Elemente. Sie richten sich auch nicht gegen die 21 Essays über die 26 herausragendsten Autoren, sondern gegen den Anhang.

.....

Dominierende
Figur und
unbestreitbares
Zentrum des
westlichen
Kanons der
Neuzeit ist
für Bloom
Shakespeare.

.....

2 Giambattista Vico:
*Principi di una Scienza
Nuova intorno alla
natura delle nazioni*,
1725 (erste Fassung);
1744 (def. Fassung).

Dort wartet Bloom nämlich mit einer Auswahl von etwas mehr als 750 Autoren und rund 1500 kanonwürdigen Titeln auf. Hier finden Blooms Gegner Nahrung für ihre Kritik. Wie bei jeder anthologischen Auswahl fehlen für die einen wichtige Autoren oder Titel, und für die anderen sind viele überflüssig.

Der Kanon

Es ist nicht möglich, in einer knappen Zusammenfassung alle Elemente in Blooms Konzept des literarischen Kanons vorzustellen. Eines davon nennt er selbst die «Theorie des Einflusses». Gemeint ist die Vermutung, dass sich alle grossen Schriftsteller mit gewissen literarischen Vorbildern auseinandergesetzt haben. Daraus schliesst er, dass es die grossen Schriftsteller und nicht kulturelle oder politische Gremien sind, welche den Kanon begründen. Zu den unerlässlichen kanonischen Kriterien gehören, wie gesagt, Originalität, Vitalität und die ästhetische Dimension eines Textes, der mehrfach neu lesbar sein muss.

Dominierende Figur und unbestreitbares Zentrum des westlichen Kanons der Neuzeit ist für Bloom *Shakespeare*: «*Shakespeare is the Canon*», heisst es immer wieder. Unmittelbar danach folgen *Dante* und *Cervantes*, mit einigem Abstand *Tolstoi*, *Chaucer* und *Montaigne*, dann *Milton*, *Goethe*, *Ibsen*, *Joyce* und *Beckett*. Für Bloom aber ist Shakespeare der kanonische Orientierungspunkt der westlichen Kultur schlechthin, von grösserer Bedeutung als *Plato*, *Aristoteles*, *Kant* und *Hegel* zusammen. Alle anderen Autoren werden in Abhängigkeit von ihm, das heisst als seine Vorläufer oder Nachfolger beleuchtet. Wenn es darum geht, die allerbedeutendsten westlichen Werke auszuwählen, zögert Bloom nicht und nennt, nebst den Tragödien Shakespeares, den «*Quijote*» von *Cervantes*, die «*Divina Comedia*», *Miltons* «*Paradise Lost*», die «*Thora*», die Evangelien und *Homers* Epen.

Bloom orientiert sich ferner an der «Neuen Wissenschaft» von *Vico*² und seiner Darstellung der historischen Zyklen. Danach wird die Literatur in vier Zeitalter eingeteilt: ein theokratisches, ein aristokratisches, ein demokratisches und ein «chaotisches».

Während Bloom das erste Zeitalter aufgrund seiner zeitlichen Distanz beiseite lässt, beginnt das zweite seiner Ansicht nach mit Dante (1265–1321) und Chaucer (1340–1400). Auf diesen beiden Autoren als Fundament errichtet Bloom die zwei Hauptpfeiler seines kanonischen Tempels: Shakespeare und Cervantes. Andere wichtige Autoren der aristokratischen Epoche sind Montaigne, *Molière*, Milton und Goethe.

Das demokratische Zeitalter entspricht hauptsächlich dem 19. Jahrhundert. Es wird angeführt von *Whitman* als Leitfigur des amerikanischen Kanons, sodann von *Wordsworth*, *Jane Austen*, *Dickens*, *George Eliot* als englische Vertreter, *Tolstoi* und *Ibsen* als europäische Exponenten. Meldet sich da nicht Widerspruch, angesichts des Fehlens etwa von *Novalis*, *Flaubert*, *Dostojewski*, *Baudelaire* und *Hölderlin*?

Das «chaotische» Zeitalter schliesslich beginnt im wesentlichen mit dem 20. Jahrhundert. Hierhin gehören als überragende Autoren *Freud*, *Proust*, *Joyce*, *Kafka* und *Virginia Woolf*. (*Conrad*, *Henry James* und *Musil* sind seiner Meinung nach weniger relevant.) Es folgen der Argentinier *Borges*, der Chilene *Neruda*, der Ire Beckett und der Portugiese *Pessoa*. Gewiss dürfen all diese Namen nicht fehlen, doch hätte nicht auch der Kolumbianer *García Márquez* zu den Kanonwürdigen spanischer Sprache gehört?

Bloom selbst wertet sein Buch als Summe seiner literaturkritischen Tätigkeit, denn er hat darin versucht, seiner Auffassung von Literatur einen grösseren Zusammenhang und mehr Dichte zu verleihen. In 26 zumeist geglückten Essays porträtiert er die für ihn wichtigsten Autoren seit dem 14. Jh., um damit zusätzlich die verschiedenen «nationalen Kanones» zu veranschaulichen. Die Hälfte davon betrifft Werke englischer Sprache; je drei Autoren schrieben auf Spanisch, Französisch oder Deutsch, während das Italienische, Portugiesische, Norwegische und Russische je einmal vertreten sind.

Bloom gibt unverhohlen zu, dass die Idee eines literarischen Kanons elitär ist. Wenn er eingestandenermassen auf Objektivität verzichtet, so tut er es im Sinne eines polemischen und wehmütigen Plädoyers gegen das Vergessen und zugunsten eines unvoreingenommenen Lesens. Blooms

.....

Bloom gibt
unverhohlen zu,
dass die Idee
eines litera-
rischen Kanons
elitär ist.

.....

Aus dem Spanischen
von Dominique Schärer

Buch gehört deshalb trotz seines Umfangs zur Kategorie des literarischen Manifests.

Das Phänomen der Zeitgebundenheit eines Kanons ist bekannt. Man denke zum Beispiel nur an die verschiedenen Erscheinungsformen des literarischen Klassizismus nach der europäischen Renaissance, als man sich bei der Bewertung eines Werkes auf ein Modell stützte, welches vermeintlich aus den aristotelischen Theorien der Antike entstanden war. In der Romantik hingegen galten die Originalität und die Übertretung bestehender Normen als die höchsten literarischen Werte. Während des positivistischen Historizismus des letzten Jahrhunderts wiederum bestand das Hauptanliegen eines Werkes grösstenteils in der künstlerischen Nachbildung oder Widerspiegelung einer (sozialen, wirtschaftlichen und physiologischen) Realität.

Nicht zu vergessen ist auch die Tatsache, dass erst *Kant* die Kunst und die Moral als zwei unabhängige Konzepte definierte. Vorher hatte das Fehlen ästhetischer Kriterien viel zu oft dazu geführt, dass Kunst allein im Lichte moralischer Gebote beurteilt wurde, so dass religiös konforme, aber literarisch unbedeutende Werke überschwenglich gelobt und erst durch das Wirken der Zeit aus dem Kanon der wichtigen Werke ausgeschlossen wurden. Es gibt keinen bleibenden Wertemassstab. Trotzdem erkennen wir intuitiv, dass es so etwas wie die «künstlerische Erhabenheit» gibt und dass sich diese auf allgemeingültige ästhetische Werte stützt.

Gerade mit dieser Einsicht hätte Bloom den Versuch wagen können, jene in den abendländischen Literaturen beobachtbaren allgemeingültigen, also anthropologischen Konstanten zu untersuchen. Denn was zu einem Kanon geführt hat, muss ja eine ästhetische Wertelehre sein. Bloom jedoch hat diesen Versuch gar nicht unternommen, weil er sich von der trügerischen Idee einer Weltliteratur leiten liess, wie sie Goethe als Summe der wirkungsfähigen Nationalliteraturen der westlichen Kultur formulierte. Diese klassische Idee musste Utopie bleiben. Denn eines ist sicher: Die literarische Fülle einer jeden der europäischen Kultursprachen ist schlicht erdrückend. Sie übersteigt sogar die Grenzen und Möglichkeiten eines erfahrenen Teams, ganz sicher die eines einzelnen Mannes, selbst wenn er Harold Bloom heisst. ♦

Beatrice Eichmann-Leutenegger

«...SO VOLL VON LEBEN IM STERBEN SEIN –»

Ein Band wiederaufgelegter Gedichte der Lyrikerin Maria Lutz-Gantenbein

In beinahe fünfzig Jahren des Schaffens ist ein lyrisches Werk entstanden, das gegen 1500 Gedichte umfasst; ein Viertel ist in Buchform erschienen. Maria Lutz-Gantenbeins Fall war klar: Sie konnte nur Lyrik schreiben, wie sie zu Beginn der achtziger Jahre auf dem Fragebogen einer Schulklasse vermerkt hat.

Das heisst nicht, dass sie sich nicht auch an Prosastücke herangewagt hätte – zwischen 1939 und 1951 entstanden immerhin 42 kleinere Prosaarbeiten –, aber sie erkannte rasch, dass die lyrische Notiz, in ihrer Verknappung und Konzentration, die ihr gemässe Ausdrucksform sein sollte. In künstlerischer Klugheit wandte sie fortan ihre Energie einzig dieser Gattung zu.

Thomas Dütsch, Germanist, Pädagoge und Autor, präsentiert dem heutigen Leser Leben und Werk *Maria Lutz-Gantenbeins*. Auf eigene Initiative hin hat er den sehr gut erschlossenen Nachlass in der Zürcher Zentralbibliothek gesichtet und aus den zu Lebzeiten der Autorin erschienenen Einzelbänden wie auch aus nachgelassenen Gedichten einen Band zusammengestellt. Unter dem Titel «Mohnglut», einem Schlüsselwort dieser poetischen Landschaft, weist die Publikation erneut auf die 1986 verstorbene Lyrikerin hin: auf ihr Werk, welches «*die Ökonomie der leisen Töne*» beherrscht, auf die Frau und Künstlerin, die Vitalität und Melancholie in sich vereinigte und diese Spannung aus- und durchhielt. So an einer Scheidelinie lebend, akzeptierte sie aber auch Entgrenzung und Verwirrung, Ungeborgenheit und den jähen Absturz nach den Höhenflügen. Im zweiten Gedichtband etwa, «Aus Monden reift das Jahr» (1947), spricht sie von der «Zerrissenheit»:

*Ich falle aus dem Leben,
ich falle aus der Welt,
und keiner kann mich heben
und neues Wunder geben,
weil alles stürzt und fällt.*

*Du hüllest meine Kammer
ganz in Zerrissenheit.
Nun trage ich den Jammer
aus schmerzensäuerter Kammer
hin durch die wunde Zeit.*

Verborgener Spiegel

Immer aber weiss die Maria Lutz-Gantenbein dieser frühen Schaffensjahre: «*Ich falle und sinke, / ich dürste und trinke / des Lebens zu viel...*» Diese Lebensintensität wird ihr bis ins hohe Alter anhaften: Mit über achtzig Jahren schreibt sie Liebesgedichte voller «Mohnglut», frei von jeder Peinlichkeit, dafür voll schöner Natürlichkeit. Sie richteten sich an einen weitaus jüngeren Mann, einen in Deutschland lebenden und schreibenden Arzt iranischer Abstammung, dem sie in Meersburg begegnet. Der Ort erscheint vor dem biografischen Hintergrund nicht zufällig, denn seit jeher hat Maria Lutz-Gantenbein für *Annette von Droste-Hülshoff* ihre Verehrung bezeugt. Und wie diese gegenüber dem jüngeren *Levin Schücking* erkennen musste, «*Lebt wohl, es kann nicht anders sein*», so mündet auch die Liebe der Zürcher Dichterin in Schweigen, in Abschied und Verzicht. In einem nachgelassenen Gedicht spricht sie davon:

*Dein Schweigen
Seitdem du schweigst
wachsen Luftwurzeln
in den barmherzigen
Himmel
Seitdem du schweigst
strauchle ich
auf der Fährte zum
Glück*

Maria Lutz-Gantenbein,
*Mohnglut. Gedichte
1938–1986. Heraus-
gegeben und mit einem
Nachwort versehen von
Thomas Dütsch. – pendo,
Zürich 1996, 226 S.*

*Ohne Gnade
ist solches Schweigen
und alle Gebete der Welt
vermögen nicht
dich zu erweichen*

*Denn du bist
harter Stein*

Nicht selten erinnern gerade die Liebesgedichte von Maria Lutz-Gantenbein an die Sprache, den Duktus und Rhythmus der *Rose Ausländer*. Wenn diese in einem ihrer bekanntesten Gedichte, «Von Welt zu Welt», mit dem geliebten Du «*Zwiesprach im Karfunkelzelt*» hält, so findet sich bei Maria Lutz-Gantenbein eine verwandte Imagination: «...wenn der Traum eines / schlaftrunkenen Vogels / die Stille durchbricht / und der Goldlackduft / aus meinem Garten / ins Zimmer steigt... // dann halte ich / Zwiesprache / mit dir.» Bei beiden Autorinnen spricht die reine Sprache der Sehnsucht. Sie überschreitet die Grenzen, aber sie wirft auch jeglichen Besitz ab, denn sie ist nichts als eine poetische Grösse. Dennoch bezieht gerade Maria Lutz-Gantenbein aus ihr eine Kraft, die man staunend anerkennen möchte. Ihre Trauerspur, der sie zeitlebens nachgegangen ist, erstarrt auch im Alter nicht in resignativer Wehmut, sondern lässt noch einmal den wilden Schmerz zu. Diese Dichtung verschliesst sich nicht – weder gegenüber der Angst noch dem Feueratem des Lebens. «Mohnglut» bündelt alles: das Leben wie den Tod, den seligen Schlaf wie die angespannte Aufmerksamkeit.

In einem sehr informativen, liebevoll geschriebenen Nachwort präsentiert Thomas Dütsch die Autorin und ihr Werk im zeitlichen und individuellen Umfeld. Zu Beginn dieser Vita leuchtet ein exotisches Faktum auf: die Geburt als Tochter eines Missionarsehepaars in Kamerun. Da die Familie bereits 1905 mit der dreijährigen Tochter in die Schweiz, nach Chur, zurückkehrt, erwächst aus diesem Umstand kaum eine konkrete Erinnerung, die sich später im Werk niedergeschlagen hätte; dennoch stützt er vielleicht den Hang der Autorin zum antibourgeoisen Gestus, ihre Freude an Farben und Düften, wobei sie natürlich mit solchen Attitüden immer auch dem Image der «Missionarstochter» entkommen wollte.

Maria Lutz-Gantenbein
(1902–1986).
© Bernhard Moosbrugger,
pendo-Verlag.



.....

*Diese Dichtung
verschliesst
sich nicht –
weder gegenüber
der Angst noch
dem Feueratem
des Lebens.*

.....

Maria Lutz-Gantenbein bildet sich zur Fremdsprachenlehrerin aus und heiratet 1928 den Appenzeller Buchhändler *Friederich Lutz*, mit dem sie nach Bern umzieht. Doch bereits 1932, nach der Geburt der Tochter *Regina Maria*, erfolgt der Umzug an die Ankenweid 34 in Zürich-Leimbach, wo sie bis zu ihrem Tod wohnen wird. Nach einer seelischen Krise gelingt 1938 der Durchbruch zum Schreiben; es entstehen die ersten Gedichte und Prosaversuche. Seit 1944, da sie den ersten Gedichtband, «*Gefährten der Stille*», veröffentlicht, folgen in regelmässigen Abständen weitere Lyriktitel nach.

Nach 1957, dem Erscheinungsjahr von «*Sommer ohne Glut*», stellt sich eine längere Publikationspause ein. Erst eine Lesung an der Zürcher Paulus-Akademie holt Maria Lutz-Gantenbein 1974 gleichsam wieder in die Öffentlichkeit zurück. Preise und Anerkennungen sowie die neue Heimat ihrer Gedichte beim pendo-verlag festigen ihre literarische Präsenz. 1986 stirbt die Autorin nach schwerer Krankheit in ihrem Haus in Zürich-Leimbach. Posthum erscheint im Herbst des Todesjahres ihr letzter Gedichtband «*Zeit der ungesäuerten Brote*», dessen Manuskript sie noch selbst für den Druck bereinigt hat.

In den Pressereaktionen auf ihren Tod hin konnte man unter anderem lesen, mit Maria Lutz-Gantenbein sei die bedeutendste Lyrikerin der deutschsprachigen Schweiz gestorben. Mit Recht bleibt für Thomas Dütsch diese Meinung dahin gestellt. Solche Pauschalurteile und Superlative schaden meist eher der / dem Geehrten, als dass sie zum hilfreichen Verständnis beitragen. Zu bedenken ist vorerst, dass im gleichen Zeitraum wie Maria Lutz-Gantenbein Autorinnen wie *Silja Walter*, *Erika Burkart*, *Gertrud Wilker*, *Lilly Ronchetti*, *Magdalena Vogel* unter anderen die lyrische Landschaft durchmessen haben. Ferner kann Maria Lutz-Gantenbein nicht als innovative Lyrikerin gelten, und Innovation stellt immerhin ein wichtiges Ele-

.....

In der Versteh-
barkeit ihrer
Aussagen liegt
eine Qualität der
Maria Lutz-
Gantenbein als
Lyrikerin
verborgen, aber
diese Versteh-
barkeit markiert
zugleich eine
Grenze. Darüber
ist sie nicht
hinausgegangen.

.....

ment der sogenannten Bedeutung eines Autors, einer Autorin dar. Zwar hat sich ihr Werk im Laufe der Jahrzehnte formal gewandelt, doch lässt sich diese Entwicklung bei allen ernstzunehmenden Lyrikern und Lyrikerinnen, so auch bei den oben erwähnten, zweifellos ablesen. Den konventionellen Anfängen mit ihrer Verpflichtung dem Reim, dem Metrum und der Form gegenüber folgen Gebilde von grösserer Freiheit, grösserer Offenheit nach, die sich auch in der kühneren Bildsprache von der Frühzeit abheben. Diese Feststellung will nicht den Rang der Lyrikerin Maria Lutz-Gantenbein mindern – auch Thomas Dütsch verfährt in seiner Wertung mit der gebotenen Zurückhaltung –, sondern nur den Ort der Autorin näher einkreisen: jenen Punkt, der nicht ausserhalb und weit über den Zeitgefährten anzusiedeln ist, sondern mitten unter ihnen.

Die Frau, die immer mehr die festen Formen aufgebrochen und schliesslich zu grosser Gelöstheit gefunden hat, pflegte ein intensives Verhältnis zur Sprache. Es war ihr Ausdrucksinstrument schlechthin, das Gefäss für ihre Gedanken und Empfindungen. Die eine Sprache, den «weichen Duala-Laut» ihres Geburtslandes Kamerun, hatte sie zwar verloren – nur Relikte waren wie Strandgut zurückgeblieben; *ndolo* (die Liebe), *dipità* (die Hoffnung). Es waren vielleicht jene zwei Begriffe, die leitmotivisch das Leben von Maria Lutz-Gantenbein begleiten sollten. Doch gerade in der Liebe, die ihr gleichermassen Auf- und Untergang bedeutete, kam ihr auch die zweite Sprache abhanden. Im Lyrikband «Meine Trauer trag ich zum Gürteltier» steht das Gedicht:

Meine Worte

*Meine Worte
sind zu schwer
geworden
Sie fallen
von mir
wie Früchte vom Baum...*

*Jetzt irre ich
WORT-los
durch die Nächte
und kann dir*

*nimmer
sagen
dass du
mein Herzschlag bist –*

Maria Lutz-Gantenbeins Kreativität ist noch immer ein Potential, aus dem sie den Anstoss zum Weiterleben bezieht. Doch die liebende Frau leidet unter der Echolosigkeit, und unversehens fügt sich da Maria Lutz-Gantenbein in einen Erfahrungskreis ein, der so oft in der weiblichen Lyrik besprochen worden ist: von *Karoline von Günderrode* über *Gertrud Kolmar* bis hin zu *Sarah Kirsch*. Maria Lutz-Gantenbein wählt dafür aber nicht das hermetische Versteck, den kryptischen Ort, die kaum zu decodierende Verschlüsselung. Ihre Bilder bleiben einfach, luzid und einsichtig – in dieser Hinsicht vergleichbar mit jenen einer *Hilde Domin*. In der Verstehbarkeit ihrer Aussagen liegt eine Qualität der Maria Lutz-Gantenbein als Lyrikerin verborgen, aber diese Verstehbarkeit markiert zugleich eine Grenze. Darüber ist sie nicht hinausgegangen. Ihr Anliegen in der künstlerischen Reifezeit galt nicht vorab der Innovation ihrer Sprache, als vielmehr deren Bestand. Und damit deren Rettung, da sie doch beinahe in den «Labyrinthen der Liebe» verschwunden wäre. Und was blieb als «Wunsch» zurück – nach einem ebenso beglückenden wie anstrengenden Leben? Der posthume Band «Zeit der ungesäuerten Brote» schliesst mit einem Gedicht, das die zuvor beschworene «Eiszeit» nicht fort dauern lassen will, sondern noch einmal die wunderbare Vitalität dieser Frau trotz allem entdeckt:

Wunsch

*In Kanada
leuchten
die Ahornwälder
im Herbst
und brennen
furchtlos
in den Winter*

*So möchte ich
dem Tod
entgegen leuchten
so voll von Leben
im Sterben sein – ♦*

Für Hans-Jost

Marco Baschera,

geboren 1952, schloss 1981 an der Universität Zürich das Studium der Romanistik (Französisch und Italienisch) ab.

1987 promovierte er mit dem Buch «Das dramatische Denken», einer Studie zu Diderot und Kant (Carl Winter Verlag, Heidelberg 1989). Die Habilitation erfolgte ebenfalls an der Universität Zürich im Jahre 1995 mit einer Arbeit über die Theatralität in den Komödien Molières. Der vorliegende Beitrag entstand als Probevorlesung vor der Fakultät.

DAS BUCH, DAS DEN AUTOR SCHAFFT

Betrachtungen zum Verhältnis von Autor und Buch
in den Essais von Michel de Montaigne

«Quand je dance, je dance; quand je dors, je dors.» Dies ist eines der geflügelten Worte aus den «Essais» von Michel de Montaigne, die sich in jeder Sprichwortsammlung finden lassen. Man zitiert dieses Wort wohl in der Absicht, die ungeteilte, durch keine Reflexion gestörte Hingabe eines Subjekts an eine Tätigkeit zu unterstreichen. Jede intellektuell reflexive Tätigkeit würde diese Hingabe nur stören.

Nun tanzt und schläft aber derjenige, der solche Sätze produziert, gerade nicht. Das Subjekt der Aussage deckt sich nicht mit dem Subjekt der beschriebenen Tätigkeit. Und eigenartigerweise ruft dieser Versuch, die unmittelbare Gegenwart einer Tätigkeit sprachlich auszudrücken, genau sein Gegenteil hervor, denn sie wiederholt sich: *«Quand je dance, je dance; quand je dors, je dors.»*

Die Wiederholung, und mit ihr die Zäsur, die sie zwischen tanzen und tanzen legt, hebt das Abgeschlossene dieser Tätigkeiten, das sie ausdrücken soll, wieder auf. Ebenso verdoppelt sich im sprachlichen Ausdruck das die Tätigkeit ausübende Subjekt. Die sprachliche Differenz zwischen den beiden Ich ermöglicht die Wiederholung, und diese erweckt dann doch wieder den *Eindruck* der Abgeschlossenheit. Das Medium der Sprache scheint diese Inkohärenz nicht beseitigen zu können, also nicht geeignet zu sein, die unmittelbare Hingabe eines Ich an eine nichtsprachliche Tätigkeit adäquat auszudrücken. Das einheitliche Subjekt der Handlung spaltet sich im sprachlichen Ausdruck.

Und wie steht es um das Ich, das denkt? Ich werde in der Folge dem geflügelten Wort seine Flügel stutzen und es wieder einfügen in den Kontext, aus welchem es im Sprichwörterbuch herausgerissen wurde. Es steht gegen Ende des letzten Kapitels – «De l'Expérience» – des 3. Buchs der «Essais». Montaigne diskutiert hier die Beziehung von Körper und Seele. Er schliesst direkt an diese eben zitierten Worte an und sagt:

«(...) voyre et quand je me promeine solitairement en un beau vergier, si mes pensées se sont entretenues des occurences estrangieres quelque partie du temps, quelque autre partie je les rameine à la promenade, au vergier, à la douceur de cette solitude et à moy.»¹

Montaigne beschreibt, was passiert, wenn er, in Gedanken versunken, durch einen schönen Obstgarten wandelt. Die Gedanken verselbständigen sich wie im Traume und beschäftigen sich mit irgendwelchen Dingen, fremden Dingen, wie es heisst. Das Subjekt unterbricht diese Tätigkeit und führt seine Gedanken zurück auf die konkrete Situation, in der es sich befindet, nämlich auf den Spaziergang im Obstgarten und schliesslich auf sich selbst. Das Ich, das denkt, geht demnach nicht vollständig im Denken auf. Vielmehr lässt es seinen Gedanken freien Lauf, führt sie aber wieder zurück als seine Gedanken, als die Gedanken eines Spaziergängers, der sich der Natur und des Alleinseins erfreut. Heteronomie und Autonomie bestimmen sowohl das Subjekt als auch seine Gedanken: *«quelque partie du temps»* sind seine Gedanken autonom, sie gehen mithin eigenständig den fremden Dingen nach, und *«quelque autre partie (du temps)»* übernimmt das Ich wieder die Führung und erinnert seine eigenen Gedanken daran, dass sie an einen Körper gebunden sind und, bitte sehr, die schöne Natur auch gebührend geniessen sollen.

Die Ähnlichkeit und Austauschbarkeit der beiden Zeitangaben *«quelque partie du temps»* und *«quelque autre partie»* verweisen auf die Unbestimmtheit dieses Wechsels.

¹ Les Essais de Michel de Montaigne, Pierre Villey (Hrsg.), 1922; überarbeitet von V.-L. Saulnier, PUF, Paris 1965, III, 13, p. 1107.

Das Subjekt erfährt beim Denken seine Andersheit und führt das Denken auf sein Anderes, das heisst auf den Körper, mit dem es verbunden ist, zurück. Diese Erfahrung der Andersheit am eigenen Denken und am eigenen Körper, das heisst die Andersheit des Andern, vermag jedoch keine dauerhafte Identität des Subjekts zu stiften.

Erkenne dich selbst

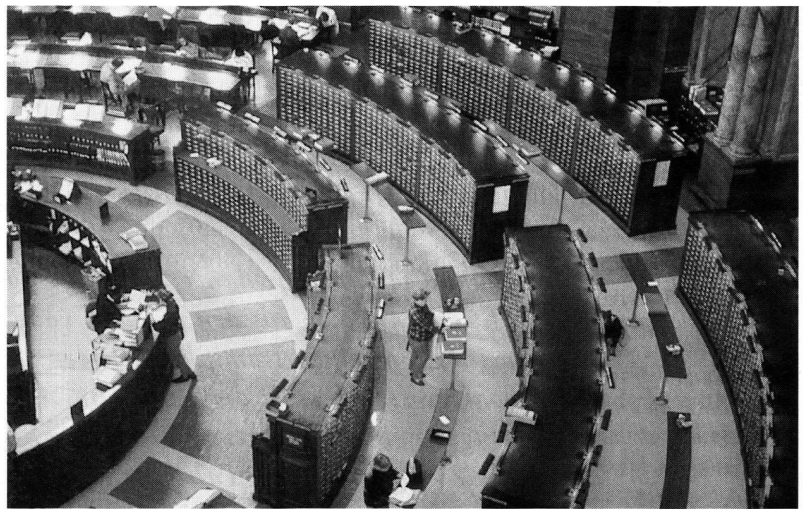
Im Gegensatz zu *Descartes* gibt es bei Montaigne keine prinzipielle Trennung der *res cogitans* von der *res extensa* und somit auch keine begriffliche Kontrolle über die Gedankenführung, also keine Ruhe und Gewissheit des denkenden Subjekts. Keine begriffliche Methodik, keine Systematik. Nur dieses beständige Hin und Her zwischen der Fremderfahrung und der momentanen Erfahrung des Selbst. Da die Rückführung der Gedanken auf das Selbst nur eine jeweils momentane Identität ergibt, entzieht sich das Ich immer wieder der begrifflichen Bestimmung.

Prägnante Aussagen Montaignes zu dieser Unstabilität finden sich vor allem in der «Apologie de Raimond Sebond» und können mit der Entdeckung des Pyrrhonismus durch Montaigne in Verbindung gebracht werden. Montaigne hatte die 1562 von *Henri Etienne* ins Lateinische übertragenen «Hypotyposen» des *Sextus Empiricus* gelesen und daraus einen radikalen Skeptizismus abgeleitet. So heisst es etwa gegen Ende der «Apologie» hin:

«*Finalement, il n'y a aucune constante existence, ny de nostre estre, ny de celuy des objects. Et nous, et nostre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant et roulant sans cesse. Ainsi il ne se peut establir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé estans en continuelle mutation et branle.*» (II, 12, p. 601)

Beide, sowohl das urteilende Subjekt als auch der Gegenstand des Urteils, die Welt, beben und verändern sich laufend. Damit steht Montaigne aber keineswegs alleine da in der Renaissance. Das Interesse an der Bewegung, an den Metamorphosen, den Monstren, an der Dynamik der «*natura naturans*» war bekanntlich stark verbreitet im 16. Jahrhundert.

Die Grunderfahrung Montaignes und vieler seiner Zeitgenossen war somit, dass



«Library of Congress»,
USA 1987. Photo:
Christian Scholz.

der Versuch, die Natur zu ergründen, ein eitles Unterfangen des Menschen sei, eines leeren und bedürftigen Wesens, das sich anmasse, das Universum umfassend zu verstehen: «*tu es le scrutateur sans connoissance, le magistrat sans jurisdiction et apres tout le badin de la farce*», schreibt Montaigne im Kapitel «La Vanité» (III, 9, p. 1001). Diesem Forscher ohne Erkenntnis, diesem Richter ohne Gerichtsbarkeit ruft nun Montaigne zu: Erkenne dich selbst, wende den Verstand und deinen Willen auf dich selbst zurück.

Diese delphische und sokratische Wende zeichnet den Skeptizismus Montaignes aus. In der Selbstzuwendung schaltet Montaigne die Schrift als eine Art von Stabilisator zwischen ihn und sich selbst.

«*C'est toujours vanité pour toy, dedans et dehors, mais elle est moins vanité quand elle est moins estendue*», sagt Montaigne im selben 9. Kapitel des 3. Buchs. Wir werden unser Wesen nie ganz erkennen können, weil ja immer wir es sind, die uns erkennen; aber wir können die Täuschungen einigermaßen unter Kontrolle halten, wenn wir uns uns selbst zuwenden.

Der Begriff der Kontrolle tritt in den «Essais» verschiedentlich in diesem Sinne auf. So schreibt Montaigne im 17. Kapitel des 2. Buchs:

«*Chacun regarde devant soy; moy je regarde dedans moy: je n'ay affaire qu'à moy, je me considere sans cesse, je me contrerolle, je me gouste.*» (II, 17, p. 657)

«Kontrolle», das Wort, stammt aus dem Mittellatein: ein «*contrarotulus*» war ein doppelt geführtes Register, das erlaubte, Eintragungen der einen Liste jeweils in der andern zu überprüfen. Vergessen wir

nicht, Montaigne war Jurist. Er war zweimal Bürgermeister von Bordeaux und somit mit der Welt der Registerführung vertraut. Und so führte er auch über sein Leben ein *«registre de durée»*, nicht etwa in der Absicht eines *Augustinus* oder eines *Rousseau*, öffentlich Bekenntnis abzulegen, sondern vielmehr, um dem beständigen Wechsel der Dinge, der alle Erkenntnis, auch die Selbsterkenntnis, wie Wasser zwischen den Fingern zerrinnen lässt, etwas entgegenzuhalten. Der Skeptizismus Montaignes ist demnach nicht bodenlos. Wie Descartes gewinnt auch er eine Gewissheit durch den extremen Zweifel. Aber seine Form von Gewissheit bleibt dem Zweifel weiterhin verhaftet. Dem *«Cogito»* des Descartes stellt sich das *«Que sais-je»* Montaignes entgegen.

Montaigne setzt die Schrift mit ihrer fixierenden Gewalt ein, um sein Denken und sein Leben zu kontrollieren. Denn wer schreibt, liest zugleich, was er schreibt und kann somit Kontrolle führen. Aber wer vergleicht die beiden Register? Wer oder was verbindet Leser und Schreiber? Auf diese Fragen kann es für Montaigne keine prinzipielle Antwort geben. Die unbestimmte Differenz zwischen dem schreibenden Subjekt und dem schriftlich fixierten, das heisst die Möglichkeit, als Leser immer wieder anders auf das einmal Geschriebene zurückzukommen, ist ihm Gewähr genug, nicht mit einem nur momentanen Bewusstsein jegliche Kontrolle über sich selbst zu verlieren. Durch die Schrift erfährt das Subjekt sich selbst als ein jeweils anderes. Es probiert sich selbst aus. Dadurch wird das Buch für Montaigne zu einem eigentlichen Erfahrungsinstrument und nicht einfach zu einem Ort, wo bereits gemachte Erfahrungen schriftlich fixiert werden.

Einziges Thema seiner Untersuchungen ist er selbst: *«Je suis moy-mesmes la matiere de mon livre»*, wie es im berühmten Vorwort an den Leser heisst. Dabei gehe es ihm nicht um eine Art von Memoiren, in welchen seine Taten aufgelistet wären: *«Ce ne sont mes gestes que j'écris, c'est moy.»* (II, 6, p. 379). Und weiter sagt er: *«Je peins principalement mes cogitations, subject informe, qui ne peut tomber en production ouvrager.»* Folglich schildere er vornehmlich sein Denken, einen ungestalteten Gegenstand, der nicht in Werktätigkeit

umgesetzt werden könne. Wie alles in der Welt bebt und schwankt also auch dieser Gegenstand. So sagt Montaigne zu Beginn des Kapitels *«Du Repentir»* von seinem Selbst:

«Je ne puis assurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage: non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure.» (III, 2, p. 805)

Montaigne ist also darauf bedacht, mobile Strukturen zu schaffen, die diesem beständigen Wechsel aller Dinge und seiner selbst gerecht werden können. Das Buch sollte ebenso flexibel werden wie sein Gegenstand, denn: *«tout ce qui branle, ne tombe pas.»* Montaigne schreibt den unstillen Wandel, der eine endgültige Erkenntnis seiner selbst immer wieder verunmöglicht, seinem Buch ein. Dabei versucht er aber gerade nicht, den «schönen» Augenblick festzuhalten, sondern die zeitliche Erfahrung der Diskontinuität in der Konstruktion des Buchs nachzuahmen. Er vollzieht eine Art von *dynamischer Mimesis* am Gegenstand des Buchs, das heisst an sich selbst, als Subjekt der Aussage. Dadurch aber ist der Gegenstand des Buchs nicht gegeben, sondern entsteht erst *beim Schreiben*. Der eigentliche Gegenstand der *«Essais»*, das heisst der Selbstdarstellung Montaignes, ist die Entstehung dieses Selbst beim Schreiben.

Entscheidend bei dieser Selbstzuwendung des Subjekts ist, dass sie sich erst in intensiver Auseinandersetzung mit der antiken Tradition entwickelt hat. Montaigne war durchtränkt von antikem Wissen. Seine grossen Vorbilder waren *Platon*, *Plutarch*, *Seneca*, *Vergil* und, vor allem, *Lukrez*. Die möglichst getreue Abbildung der Wirklichkeit – und darum ging es dem Humanisten Montaigne letztlich – konnte sich nur anhand der Modelle der Antike vollziehen. Montaigne betont verschiedentlich seinen imitativen Umgang mit antiken Texten: *«Or j'ay une condition singeresse et imitatrice, (...) de mes premieres essays, aucuns puent un peu à l'estranger.»* (III, 5, p. 875). Diese Form von *Imitatio* wurde von ihm aber auch als Gefahr erkannt, denn in der Kompilation antiker

Dem *«Cogito»*
des Descartes
stellt sich das
«Que sais-je»
Montaignes
entgegen.

Die Entstehung
des modernen
Subjekts: Immer
wieder verwendet
Montaigne in
diesem Zusam-
menhang die
Metapher des
Verdauens.

Textstellen droht das eigene Subjekt sich zu verflüchtigen.

Die Entstehung des modernen Subjekts, sozusagen auf der Schwelle zur Neuzeit, führt über die Verarbeitung der antiken Modelle, die aber zugleich eine Ablösung von ihnen darstellt. Immer wieder verwendet Montaigne in diesem Zusammenhang die Metapher des Verdauens. Die Inszenierung der *Imitatio*, das heisst die vielen Zitate antiker Autoren in den «Essais», trägt also zur Entstehung dieser *dynamischen Mimesis* bei, bei welcher der Autor sich selbst als Subjekt der Aussage zuwendet, wobei, wie wir gesehen haben, sich dadurch sein Selbst erst im Schreibakt bildet.

Dabei stellt sich die Frage, wer wen hervorbringt, der Autor das Buch, oder das Buch den Autor. Montaigne selbst lässt die Beantwortung dieser Frage in der Schwebe. Im Kapitel «Du Démentir» sagt er diesbezüglich:

«*Me peignant pour autry, je me suis peint en moy de couleurs plus nettes que n'estoyent les miennes premières. Je n'ay pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre, membre de ma vie; non d'une occupation et fin tierce et estrangere comme tous autres livres.*» (II, 18, p. 665)

Das Buch und der Tod

Montaigne ist sich des aussergewöhnlichen Status' seines Buchs bewusst. Es ist untrennbar mit ihm verbunden, «consubstantiell», vom selben Fleisch und Blut, Teil seines Lebens, organische Materie. Wer bei den «Essais» somit die Autorschaft übernimmt, ist zumindest fraglich. Sie stellen denn vor allem auch *diese* Frage dar, denn der Titel des Buchs verweist nicht, wie man immer wieder irrtümlicherweise annimmt, auf die Sammlung verschiedener, in sich abgeschlossener «Essays». Montaigne hatte nie an eine Veröffentlichung einzelner Abschnitte aus seinem Buch gedacht. In den vier Ausgaben, die zu seinen Lebzeiten erschienen, waren die einzelnen Kapitel jeweils ohne Abschnitte gedruckt. Dadurch wollte Montaigne wohl zum Ausdruck bringen, dass es sich um *einen* Körper handelt: «*Mon livre est toujours un.*» (III, 9, p. 964). «Essai» ist bei Montaigne noch keine Gattungsbezeichnung. Sie wird es erst ein paar Jahre später

bei *Francis Bacon*. Für Montaigne bedeutete das Wort «essai» vor allem jenes tastende Ausprobieren des schreibenden Subjekts mit sich selbst anhand irgendwelcher Gegenstände oder früherer Textstellen, auf die es lesend jeweils Bezug nehmen kann. Dies erklärt, wieso das Buch mit dem Tod des Autors einfach abbricht.

Der Tod, das Ende, ist dasjenige, was sich dem Leben immer wieder entzieht und das sich nicht erfahren lässt. Es gibt keine Möglichkeit, auf den Tod zurückzukommen. Im zweitletzten Kapitel des 3. Buchs schreibt Montaigne in bezug auf den Tod: «*Mais il m'est advis que c'est bien le bout, non pourtant le but de la vie; c'est sa fin, son extrémité, non pourtant son object.*» (III, 12, p. 1051 f.). Das heisst, der Tod ist das Ende des Lebens, nicht etwa sein Ziel, oder etwa sein Gegenstand. Mit dem Wortspiel von *bout* – das Ende – und *but* – das Ziel – greift Montaigne das berühmte Kapitel 20 aus dem ersten Buch «Que philosopher c'est apprendre à mourir» auf, wo er noch unter dem Einfluss der stoischen Philosophie stehend genau das Gegenteil behauptete.

Der Tod gehört zu unserem Dasein, genauso wie das Leben:

«*A quoy faire nous en auroit nature engendré la hayne et l'horreur, veu qu'elle luy tient rang de tres-grande utilité pour nourrir la succession et vicissitude de ses ouvrages, et qu'en cette republique universelle elle sert plus de naissance et d'augmentation que de perte ou ruyne?*»

Sic rerum summa novatur. (Lukr., «De rerum natura», II, 74)

Mille animas una necata dedit. (Ovid, «Fasti», I, 380)

La deffaillance d'une vie est le passage à mille autres vies.» (III, 12, p. 1055)

Lukrez und Ovid stehen Pate für die materialistische Einsicht in das Leben des Todes. In bezug auf das Buch heisst das aber, dass der Tod nicht einmal als fiktive Position zur Verfügung steht, von wo aus das Leben überschaubar wäre. Die «Essais» sind demnach keine Autobiographie. Vielmehr stellen sie ein endloses Fortschreiben dar, bis der Tod dieser Tätigkeit ein Ende setzt: «*Qui ne voit que j'ay pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'iray autant qu'il y aura d'ancre et de papier au monde?*» (III, 9, p. 945).

Da aber der Tod lebt, stirbt auch das Leben unaufhörlich. Das Projekt des Buchs ist nicht nur gegen das Ende hin offen, sondern diese Offenheit muss sich in jedem Moment des Buchs zeigen. Im Druck erstarrt das lebendige Bild, das der Autor von sich und seinen Gedanken geben wollte. Wenn der Buchdruck dem Autor die Möglichkeit gibt, sich selbst lesend als Fremder zu erfahren und dadurch den Metamorphosen des Ich ein stabiles Projekt entgegenzuhalten, so erfährt er in dieser Selbstbegegnung immer auch, symbolisch, seinen eigenen Tod. *Verba volant, scripta manent.*

Montaigne ist an einer möglichst mobilen, rhapsodischen Struktur der «Essais» interessiert. Was tut er? Er verfasst einerseits weitere Kapitel, kommt aber andererseits auf die früheren, bereits gedruckten Kapitel immer wieder zurück und fügt Ergänzungen oder veränderte Stellungnahmen direkt in den Text ein, ohne dass diese Veränderungen drucktechnisch erscheinen würden. Das Werk wächst sowohl *synchron* als auch *diachron* laufend an. Montaigne beschreibt diesen Vorgang so:

«J'adjouste, mais je ne corrige pas. Premièrement, par ce que celui qui a hypothecqué au monde son ouvrage, je trouve apparence qu'il n'y aye plus de droict. Qu'il die, s'il peut, mieux ailleurs, et ne corrompe la besogne qu'il a vendue. De telles gens il ne faudroit rien acheter qu'après leur mort. Qu'ils y pensent bien avant que de se produire.» (III, 9, p. 963 f.)

Wer seine Werke laufend korrigiert, versteht den Tod nicht wie Montaigne als etwas Offenes, Lebendiges, sondern versucht, seinen Werken eine endgültige, klassische Form zu geben. Nicht so Montaigne. Er akzeptiert die einmal mehr oder weniger zufällig entstandene Form, kommt aber, sozusagen *posthum*, nochmals auf sie zurück, nicht in der Absicht, sie zu verbessern, sondern um sie in den Produktionsprozess wieder zu integrieren. Dadurch entsteht für den Leser ein immer bewegliches Porträt Montaignes, in welchem Vergangenheit und Gegenwart auf eine für ihn nicht direkt ersichtliche Weise in Dialog treten. Die Chronologie der Eintragungen wird dadurch gesprengt. Die «Essais» sind somit auch kein Tagebuch. Durch das unvermittelte Nebeneinander verschiedener Zeitmomente treten unter-

schiedliche Ichzustände miteinander in Kontakt. Nichts erlaubt, das vergangene und das aktuelle Ich gegeneinander abzuwägen. Älterwerden hat nichts mit Weiserwerden zu tun. Nach wie vor wird die Entwicklung des Ich mit dem torkelnden Gang eines Betrunknen verglichen. Montaigne, jener gesuchte Dritte im Bunde, der die Autorschaft für dieses Buch übernehmen sollte, hat sich wieder mal aus dem Staub gemacht! Nicht ganz! Denn ist dieser «Montaigne en mouvement», wie Starobinski ihn nennt², nicht in einer Textschicht zu lokalisieren, so hält er sich doch im Raum *zwischen* den beiden «Moy» auf, in der Bewegung *zwischen* den Textschichten.

In sein persönliches Exemplar der Ausgabe von 1588, das sogenannte «Exemplar von Bordeaux», hatte Montaigne auf das Titelblatt folgendes Zitat aus dem 4. Buch der Aeneas geschrieben: «*Viresque acquirit eundo*». «Es gewinnt an Kraft beim Gehen.» Dieses Motto wurde noch in den Ausgaben von 1598 und 1635 abgedruckt. Dann wurde es weggelassen. Die klassische Vorstellung des in sich geschlossenen Werks vertrat das Konzept eines Werks in Bewegung nicht mehr. Immerhin erlaubt dieses Motto, anders auf den Begriff des Autors zurückzukommen. Etymologisch stammt das Wort bekanntlich vom lateinischen *augere*: «vermehren, vergrößern» ab. Der Autor wäre folglich jene nicht lokalisierbare Instanz, kaum vom Buch zu unterscheiden, die in dem Masse das Buch schafft, als sie dem Buch die Autorschaft überlässt. Aber auch das Buch ist kaum vom Autor zu trennen. Als organische Materie konzipiert, führt es sprachlich ein eigenständiges Leben weit über den leiblichen Tod des Autors hinaus.

«*Quand je dance, je dance; quand je dors, je dors.*» Von diesem beweglichen Autor verfasst kommt dieser Satz ganz am Schluss meiner Betrachtungen anders wieder. Er verweist nicht nur auf ein Subjekt, das tanzt und schläft, sondern ebenso auf das Subjekt, das diesen Satz notiert und das in der Wiederholung, wie in einem Echo, das Ich anders wiederkehren lässt. Die Differenz zwischen den beiden Ich erinnert an jene zwischen den verschiedenen Textschichten der «Essais», an jenen beweglichen Autor Montaigne, der auf ewig mit dem Tode *tanzt*. ♦

Wenn der Autor
sich selbst
lesend als
Fremder
«erfährt», so
erfährt er
symbolisch
seinen eigenen
Tod.

2 J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, Paris 1982.

Leo Binggeli,

geboren 1951 in Basel,
studierte Geschichte,
Germanistik und Nor-
distik an den Universi-
täten Basel und Oslo.
Abschluss mit dem
Lizentiat. Gymnasial-
lehrer an der Handels-
schule Reinach BL.

VOM TUMULT ZUM STREIK

Der Wandel in der schweizerischen Protestkultur im 19. Jahrhundert

Die 1860er Jahre waren Wendepunkt im Protestverhalten der Fabrikarbeiter. Die zunehmende Internationalisierung des wirtschaftlichen Netzes zwang die Arbeitnehmer zu mehr Prospektivität in ihren Handlungen. Eine Untersuchung des ersten Basler Fabrikstreiks vom November 1868 fördert Erstaunliches zutage.

Montag, 9. November 1868. Auf dem Platz vor den Werkstätten einer Basler Seidenbandfabrik stehen rund 200 Arbeiterinnen und Arbeiter und skandieren: *«Wir dulden keine Willkürlichkeiten mehr! Wenn die Mehrheit der Arbeiter heute abend frei haben will, dann können Sie nichts tun, Herr Patron!»* Gespannt warten die Lohnabhängigen auf die Reaktion des Fabrikherrn. Auf Sekunden des Schweigens folgt das Ultimatum: *«Wer jetzt das Fabrikgelände verlässt, handelt gegen meine Fabrikordnung!»* Das Entsetzen fährt den Beschäftigten in die Knochen. Nichtsdesto trotz beschliessen sie, am heutigen Messer Montag traditionsgemäss das Fabrikgelände drei Stunden früher als üblich zu verlassen. Etwa 50 wagen diesen fundamentalen Schritt nicht und kehren zurück an die Arbeitsplätze. Die Vorarbeiter versuchen verzweifelt, die Namen der flüchtenden Arbeiter aufzuschreiben. Das gelingt ihnen allerdings nur zur Hälfte. Am nächsten Tag, um 05.00 Uhr, findet die ganze Belegschaft die Werktoore geschlossen. Der Unternehmer hatte die Deserteure ausgesperrt. Der Streik ist vorprogrammiert. Erfolgreich versuchen Posten, arbeitswillige Kollegen und Kolleginnen (der Frauenanteil ist allerdings nicht mehr zu errechnen) vom Zutritt zum Werkareal abzuhalten.

Weshalb nur wagten die Arbeiter diesen existenzbedrohenden Schritt wegen einer dreistündigen Freizeit? Es gab ja noch keine Gewerkschaften, die einen gegen Lohnausfall versicherten. Die 1864 von Marx und Engels gegründete «Erste Internationale» in London hatte ebenfalls keine finanzielle Grundlage, um Ausstände europaweit finanziell zu unterstützen. Hatten die Schweizer Arbeiter etwa einen revolutionären Umsturz im Sinn?

Mitnichten. Sie waren sich sehr wohl bewusst, dass ihre Möglichkeiten äusserst beschränkt waren. So nahmen sie 1865 aufgrund der schlechten Wirtschaftslage ohne Murren eine 50prozentige Lohnreduktion hin. Inzwischen aber hatte sich Entscheidendes verändert. Eine stark erhöhte Emsigkeit in den Fabrikbetrieben bewies auch den Betriebsangehörigen den konjunkturellen Aufschwung. Ihre Wünsche nach erhöhtem Wohlstand prosperierten deshalb ebenfalls. Die Unternehmer wollten die wirtschaftliche Basis für morgen legen, um im harten Verdrängungskampf bestehen zu können. Die stufenweise Angleichung der gegenseitigen Forderungen auf beiden Seiten ist die Dialektik, die sich also schon vor 150 Jahren bewährt hatte. Im Gegensatz zu heute aber, wo höhere Löhne und kürzere Arbeitszeiten zur Sicherung der Kaufkraft bzw. zur Erhaltung der Arbeitsplätze dienen, waren damals Lohnforderungen sehr bescheiden. Und Ansprüche auf verkürzte Arbeitszeiten oder gar Ferien waren schlicht unbekannt. Selbst Arbeitspensen von 12 und 14 Stunden täglich – an sechs Wochentagen – waren akzeptiert.

Spontane Aktionen

Die bis Mitte des letzten Jahrhunderts üblichen Protestbewegungen versuchten, kurzfristige Nöte zu beseitigen. Hungersnöte liessen Grossteile der Bevölkerung tumultartig städtische Vorratsspeicher plündern. Heftige Gesellenstreiks richteten sich gegen konkrete Verletzungen ihres handwerklichen Ehrgefühls. All diese Aktionen waren spontan und von kurzer Dauer, dabei wurde auf möglichst grosse Anonymität geachtet. Die durch die Me-

chanisierung ermöglichte Produktionssteigerung liess nun vage an eine stabilere Wirtschaftslage und sogar an ein Wohlstandswachstum denken. Im Bewusstsein, dass die ökonomische Vernetzung inzwischen globale Ausmasse annahm, liess die «Erste Internationale» als federführende Arbeiterorganisation in Europa explizit einen Anteil am Produktionsertrag fordern. Diese Ansprüche der Marxisten und Proudhonisten liessen aber selbst die Lohnabhängigen in den Betrieben erzittern. Ihnen war klar, dass nur ein Mitgehen mit den Arbeitgebern zu einer dauerhaften Sicherheit führen konnte.

Diese Sicht ist nur angesichts des emotionalen Hintergrunds zu verstehen, den die Arbeiter «ihren» Maschinen gegenüber zeigten. Dieses Verhältnis – Produktionsanlagen wurden gern Kosenamen wie «Dicke Bertha» und «Langer Lulatsch» gegeben – bewies ihre Abhängigkeit vom einwandfreien Funktionieren der Lieblinge. Sie hegten sie mit grossem Eifer. Die gleiche Identifikation mit «ihren» Betrieben hatten aber auch die Unternehmer. Ihnen war der einwandfreie Ablauf des Produktionsprozesses ebenfalls – nicht nur aus Profitgründen – sehr wichtig. Daher darf von einer revolutionären Absicht oder von einem Klassenbewusstsein der damaligen Proletarier sicher nicht gesprochen werden.

Die politisch extremste Form des wirtschaftlichen Liberalismus, der «Manchesterismus», setzte dem obrigkeitlichen Mitgefühl den Beschäftigten gegenüber jedoch sehr enge Grenzen. Die Fabrikherren interessierten sich nur für ihre Arbeitskraft. Ihr sozial-philantropisches Engagement war deshalb nur insofern von Bedeutung, als dass die Arbeitskraft in ihrer genügenden Funktionsfähigkeit erhalten werden musste. Gerade dieses Selbstverständnis war auch bei den Arbeitern unbestritten! Sie gerieten deshalb unter zusätzlichen Druck, als die Maschinen leistungsmässig zunehmend in ein Konkurrenzverhältnis zu ihnen traten. Einen Ausweg daraus sahen die qualifizierten Fabrikarbeiter deshalb einzig in der handwerklichen Spezialisierung.

Verändertes Konfliktverhalten um 1850

Um 1850 mussten die Belegschaften ihr Konfliktverhalten überdenken. Den Unter-

.....

*Es lässt sich
belegen, dass
gerade nicht
die sozial
bedrohten
Unterschichten
sich an
Fabrikstreiks
beteiligten,
sondern im
Gegenteil die
privilegierten und
qualifizierten
Betriebs-
angehörigen.*

.....

gebenen ging es primär um eine gerechte Verteilung der betrieblichen Wertabschöpfungen. Um genügend politischen Rückhalt zu haben, waren sie aber wohl gezwungen, auf bewährte Argumentationsmuster zurückzugreifen. So forderten sie höhere Löhne, um in Not geratenen Familien eine ausreichende Existenzgrundlage zu garantieren. Die Arbeitgeber ihrerseits wiesen diese Ansprüche ab und legten Statistiken über Verkaufsverluste vor. Entscheidend dabei war jeweils, dass beide Seiten zu geringe handfeste Sachkenntnisse über die vorgebrachten Argumente der Gegenpartei hatten, um diese angemessen widerlegen zu können. Weder realisierten die Arbeiter und Arbeiterinnen, dass die Marktverluste durch anderweitige Handelserträge zumindest wettgemacht wurden, noch hatten die Arbeitgeber Kenntnis über die reale soziale Lage der Unterschichten. Es lässt sich an mehreren Beispielen belegen, dass gerade nicht die sozial bedrohten Unterschichten sich an Fabrikstreiks beteiligten, sondern im Gegenteil die privilegierten und qualifizierten Betriebsangehörigen. Sichtbares Zeichen für die soziale Trennung dieser Arbeiterschicht zur übrigen ungelerten Belegschaft war nur noch das Festhalten an alten Handwerksprivilegien, das aber fast nur noch aus dem «Blauen Montag» bestand.

Die Lebensverhältnisse der ungelerten Proletarier waren in der Tat nicht rosig. Um 1865 darf mit einer Armutsrate von rund 10–15 Prozent der schweizerischen Einwohner gerechnet werden. Eine auch nur einigermaßen zuverlässige Statistik wurde damals zwar nicht geführt, eine Quellensammlung vieler Einzelschicksale hinterlässt dennoch einen Eindruck des Lebensstandards einkommensschwacher Schichten. Dabei kommt zum Ausdruck, dass in den Argumentationen der Streikenden von 1868, einem patriarchalischen Selbstverständnis folgend, nur vom männlichen Einkommen ausgegangen wurde. Dass dabei 40prozentige Haushaltsdefizite auftraten, ist deshalb nicht verwunderlich. Bei Berechnung des Gesamteinkommens einer Familie – inkl. Frauen- und Kinderlöhnen – ist aber oft bei qualifizierten Arbeiterfamilien ein etwa 10prozentiger Überschuss festzustellen. Dies ist offensichtlich den bürgerlichen Fabrikherren entgangen.

1868 war die Angst der Basler Bürgerschaft vor einer Revolution gross. Während im Streik die städtischen Behörden in ihren Vermittlungsbemühungen auf Zeit arbeiteten, suchten die Arbeitgeber den raschen Kompromiss. Mit Ausnahme des Streikführers *Johannes Amsler* stellte *Johannes De Bary* sämtliche Beschäftigte ohne negative Folgen in seinem Seidenbandbetrieb wieder ein. Fünf Tage nach Streikausbruch traf man eine schriftliche Vereinbarung, in der die Belegschaft keinen direkten Erfolg erzielte. In einem geheimen Papier einigten sich die Fabrikanten aber auf einen um 30 Prozent erhöhten und nun garantierten Mindestlohn.

Das Feuer der «Aufschwung-mit-uns»-Stimmung in der Arbeiterschaft loderte in der Stadt jedoch weiter, so dass die Basler Regierung eine Art Belagerungszustand verhängen musste, obwohl keine Gewaltakte vorgefallen waren. Vollends beruhigt hatten sich die Gemüter erst am Weihnachtstag 1868, als man sich erstmals über die Schaffung eines Fabrikgesetzes einigte, das 1869 aber keine materiellen Vorteile für die Betriebsangehörigen brachte. Kein Wunder, denn wie die Jahre nach 1874 belegen, stand die wirtschaftliche Prosperität noch auf wackligen Füßen.

Der Streik von 1868 verschwand rasch aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit. Fast unmittelbar nach seinem Ende brach die Solidaritätswelle auseinander. Da half selbst der Vierte Kongress der «Internationale» 1869 in Basel nichts mehr. Amsler verschwand und trat politisch nirgends mehr in Erscheinung. Während des Streiks unterstützte zwar die Belegschaft unter dem Deckmantel der Anonymität die Streikleitung. War diese jedoch unmittelbar erfolglos, überliess man sie ihrem Schicksal. Das Konfliktverhalten scheint sich im übrigen innerhalb fest gefügter Regeln abgespielt zu haben. So wurde die Anonymität der Streikleiter bis zur Beilegung des Ausstandes auch von der Gegenseite gewahrt.

Auch verschiedene andere Merkmale des Streiks haben sich am Beispiel Basels von 1868 bestätigt. Sämtliche Arbeitsniederlegungen fanden in einer Zeit wirtschaftlicher Hausse statt. Sie waren immer gewaltlos und nur von kurzer Dauer, eine materielle Not auch für die Streikenden

lag nicht vor. Zentral dabei waren Statusverlustängste hochqualifizierter Fachkräfte. Damit wollten sie sich eines drohenden sozialen Abstiegs (Fabrikarbeit hatte ja ein schlechtes Ansehen) erwehren. Über eine Teilnahme an den betrieblichen Machtstrukturen wollten sie ihren Anspruch an den Produktionsgewinnen geltend machen. Beide Konfliktparteien legten grösste Umsicht in ihrem Handeln an den Tag, denn sie wollten den Konjunkturaufschwung nicht gefährden. Deshalb erstaunt es nicht, dass sie ihren Willen zur raschen Beilegung des Zwistes kundtaten. Damit fanden beide Parteien die wohl effizienteste Methode der Konfliktlösung.

Auswirkungen

Ihre Wirkung hatten die Arbeitsausstände trotz der ungleichen Machtverhältnisse allemal. Der renommierte Unternehmer *Alphons Koechlin-Geigy* bescheinigte den Kampfmassnahmen schon 1889 öffentlich entscheidende Wirkung: «Die Strikes haben den Arbeiter gerettet von allen Akten kleinlicher Tyrannei und täglicher Miss-handlungen. Alle diese Missbräuche haben die Strikes und die Strikes allein hinweg-gefeht.» Mit dem neuen Konfliktverhalten war der Weg für eine langfristige Strategie geebnet. Die früheren Protestformen blieben eng an die betroffenen Betriebe gebunden. Unter Zuhilfenahme einer immer breiteren Öffentlichkeit wollten die Arbeitnehmer nun die politische Bühne betreten. Über die Legislative sollte eine Verlagerung der sozialen Machtverteilung erzielt werden. Dies wurde aber erst in unserem Jahrhundert politische Realität.

Bei der Analyse von Arbeitskonflikten der Frühindustrialisierung kann man unversehens auf eine zwar ältere, aber nichtsdestoweniger provokative These stossen: Der Soziologe *Ralf Dahrendorf* hatte nämlich 1957 postuliert, dass den manifest vorgetragenen Argumenten der Streikparteien nur symbolischer Charakter zukommt. Er behauptete damals, dass Streiks im 19. Jahrhundert *ausschliesslich* Machtproben über eine Beteiligung bzw. den Ausschluss von Herrschaft waren. Wenn diese These damals auch kühn war, so wurde sie bis heute nicht überzeugend widerlegt. ♦

Sämtliche
Arbeitsnieder-
legungen fanden
in einer Zeit
wirtschaftlicher
Hausse statt. Sie
waren immer
gewaltlos und nur
von kurzer Dauer.
Zentral dabei
waren Status-
verlustängste
hochqualifizierter
Fachkräfte.