

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 78 (1998)
Heft: 5

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: 29.01.2026

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

Corinna Jäger-Trees,
Studium der Deutschen
und Italienischen Spra-
che und Literatur an
den Universitäten Bern,
Florenz und München.
Nach dem Staatsexamen
Studienaufenthalt an
der Universität Stand-
ford (Kalifornien),
anschliessend Promo-
tion über das Frühwerk
Hugo von Hofmanns-
thals. Spezialisierung
im Gebiet der deutsch-
sprachigen Schweizer
Literatur des 20. Jahr-
hunderts. Verschiedene
Interviews und Artikel in
Zeitungen, Zeitschrif-
ten, Lexika und Sam-
melbänden, ausserdem
Rezensententätigkeit
vor allem für «Der Bund»,
«NZZ» und «Zürichsee-
Zeitung». Seit 1991 wis-
senschaftliche Mitar-
beiterin am Schweizeri-
schen Literaturarchiv in
Bern. U.a. verantwort-
lich für die Nachlässe
und Archive von Chri-
stoph Geiser, Gerhard
Meier, Walter Vogt,
Otto F. Walter, Silja
Walter, Gertrud Wilker.
Mitgründung der SLA-
Zeitschrift QUARTO;
regelmässig «Literatur-
seminar Münchenwiler»
in Zusammenarbeit mit
Autorinnen und Autoren.

«Ich bin nur einfach unglücklich, wenn ich nichts zu schreiben habe. Spieltrieb, auch Wut, auch Notwehr. Warum schreiben wir? Spüren, dass es mich gibt. Ungelebtes Leben wenigstens auf dem Papier ermöglichen, die Welt umräumen...»¹

EIN BESUCH IM ARCHIV OTTO F. WALTER

Otto F. Walters Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv bietet eine Fülle von Dokumenten, die für die Genese seiner Romane und Erzählungen von grosser Bedeutung sind

Das gesamte überlieferte Material, das sich während des Entstehungsprozesses von Otto F. Walters Werken angesammelt hatte, kam im November 1990 ins Schweizerische Literaturarchiv (SLA): 32 Kartons unterschiedlicher Grösse mit literarischem Material, Korrespondenz, Dokumenten aus der Verlegertätigkeit Walters, persönlichen Dokumenten, Rezensionen und Kritiken sein Werk betreffend, einer Sammlung mit parteipolitischen Unterlagen, gedruckten eigenen Texten und Werken Dritter sowie Bild- und Tondokumenten, wodurch das literarische Schaffen und andere Interessensgebiete Walters sehr gut dokumentiert sind. Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt konnte von dem ca. 130 Archivschachteln umfassenden Material eine detaillierte Inventarliste erarbeitet werden, welche die literarischen und politischen Dokumente vollständig abdeckt. Nur teilweise erschlossen ist die Korrespondenz, recht gut geordnet sind dagegen wiederum die Bereiche Lebensdokumente und die Pressedokumentation in der Rubrik «Sammlungen.»

Literarisches

Widerstand, eine utopische Weltgestaltung, die Erfahrung der eigenen Existenz sowie das Ausprobieren anderer Existenzformen: Das sind die Motivationen für sein Schreiben, wie sie Otto F. Walter auf dem eingangs als Motto zitierten Notizzettel skizziert. Sie haben ihn dazu bewogen, sein ganzes Dasein und sein Denken hauptsächlich in literarischer, aber auch in essayistischer oder in Form von Vortrags- oder Gebrauchstexten zu bewältigen.

Das gesamte literarische Werk Otto F. Walters, Arbeiten für Film und Funk sowie Aufsätze und Vorträge sind in seinem Archiv mehrheitlich lückenlos in verschiedenen Manuskript- und Typoskriptfassungen sowie den Druckfahnen samt den gedruckten Texten vorhanden. Besondere Erwähnung verdienen die Manuskriptbücher I–XIV, welche von «Der Stumme» bis zu «Wie wird Beton zu Gras» die Prosawerke Walters in der Erstfassung enthalten. Darüber hinaus vervollständigen

acht Oktav-Manuskriptbücher aus der Anfangszeit von Walters schriftstellerischer Tätigkeit mit u.a. den frühen Erzählungen sowie drei Bücher mit Bühnenwerken («Iffland», «Die Katze», «Elio») die Sammlung handschriftlicher Dokumente.

Ganz besonderes Interesse verdienen auch all die Skizzen, Vorstudien, theoretischen Reflexionen und Figurencharakterisierungen, die Otto F. Walter notiert hat. Ein interessantes Beispiel für Walters Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen seines Handwerks und der Tradition der Romanform sind die Blätter überschrieben mit *Stichworte / Überlegungen zum Thema Erzählen*, die sich im «Fasan»-Komplex befinden. Es zeigt sich, dass sich Walter seit den Anfängen seines literarischen Schaffens immer wieder mit romantechnischen Fragen auseinandergesetzt und versucht hat, die tradierte Form für die eigene Zeit fruchtbar zu machen:

¹ Otto F. Walter, Notizblatt ohne Titel [Gedanken zum Schreiben]. Archiv Otto F. Walter, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern.

«Die ›Klassische‹ Romanform als Ausdruck der grossen bürgerlichen Realisten des 19. Jahrhunderts. Sie war in meinen Anfängen auch das für mich Vorgegebene. Faulkner, (Joyce), Dos Passos, Döblin, später auch Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet als Ermutiger im Bedürfnis, dieses klassische Vehikel aufzubrechen; es tauglich zu machen für den Ausdruck und den Rhythmus dieser Zeit. Immer neu. Immer neu dieser Versuch.²»

Korrespondenz

Lieber OFW,

der Sommer rückt schnell, meine Erzählung langsam voran, auch sonst Inkongruenz der Zeiten, der Gefühle mit dem Verstand, passt alles auf den Unterton: Kleist. Passt so beängstigend genau, dass man sich fragt, was eigentlich die Jahrhunderte leisten. Nun aber sind ja anderthalb Jahrhunderte keine so lange Zeit, uns kommt bloss manchmal ein Jahr lang vor.

Viele Briefwörter stehen mir nicht zur Verfügung.

[...]

Jetzt würde ich gerne eine ganze Kette von Lese Früchten aus dem Kleist anführen, aber ich bin faul und bringe nur eins: Ach, das Leben wird immer verwickelter und das Vertrauen immer schwerer.

Übrigens geht's uns gut.

Ich grüsse Sie, auch Dominique, auch von Gerd³.

Diesen Zeilen von Christa Wolf lassen sich ein paar wesentliche Aspekte hinsichtlich der literarischen Tätigkeit sowie der inneren Gestimmtheit der Autorin entnehmen: Mit Kleist beschäftigt sie sich, bei der erwähnten Erzählung handelt es sich demnach um «Kein Ort. Nirgends». Im Hinblick auf Christa Wolf ist dieser Brief also von Interesse, was die Entstehungsgeschichte des erwähnten Textes betrifft, ausserdem liefert er biographische Hin-

2 Otto F. Walter, Typoskript mit dem Titel *Stichworte / Überlegungen zum Thema Erzählen*.

3 Brief von Christa Wolf an Otto F. Walter vom 8.8.1977.

weise zu seiner Verfasserin. Blickt man hingegen im Kontext des Archives Otto F. Walters auf dieses Dokument, so steht es als Beispiel für die Vielseitigkeit der Korrespondenz mit Schriftstellerkollegen. Sie umfasst nicht nur Schweizer Kreise, die mit Autoren wie Max Frisch, Kurt Marti, Peter Bichsel, Gerold Späth und Silvio Blatter u.a. vertreten sind, sondern auch Deutschland: Briefe von Günter Grass oder Martin Walser, Helmut Heissenbüttel, Ernst Jandl oder Wolfdietrich Schnurre, um nur einige zu nennen, zeigen Walters weitgespannte Kontakte in der deutschsprachigen Literaturszene.

Eng verbunden mit der privaten Schriftstellerkorrespondenz ist diejenige des Verlagslektors und -leiters Otto F. Walter. Von 1956–1966 im Walter-Verlag Olten, später (1967–1973) im Luchterhand-Verlag prägte Walter nachhaltig die literarischen Programme der Moderne. Autoren wie Peter Bichsel, Jörg Steiner, Wolfgang Weyrauch, Wolfdietrich Schnurre, Ludwig Hohl und Ernst Jandl u.a. lancierte Walter für das Literaturprogramm des Walter-Verlags; bei Luchterhand kamen neben den literarischen Autoren wie Urs Jaeggi oder Christa Wolf soziologische Texte von Herbert Marcuse, Jürgen Habermas und Norbert Elias dazu – Namen, die für die politisch und soziologisch orientierte Literatur der siebziger Jahre stehen. Dieser verlegerische Aspekt in Walters Biographie ist von Martin Zingg in seinem zu der während der Solothurner Literaturtage 1998 stattfindenden

Exkurs: Von archivatischen Ordnungskategorien, säurefreiem Papier und Bananenschachteln

Umgeträumte Welten, ungelebtes Leben präsentieren sich in einem Archiv nicht nur als gedruckte Bücher. Alle möglichen Papierformen, von einem ganz gewöhnlichen Blatt oder Heft über die Rückseite von Briefen bis hin zu Papierservietten können bei der Entstehung eines Werkes zum Notieren einer Idee dienen.

Das Auswerten von unpublizierten Arbeitsblättern und Notizen zur besseren Erklärung und Interpretation eines Werkes ist das Arbeitsgebiet des Literaturwissenschaftlers, vorausgegangen ist die Ordnungs- und Katalogisierungsarbeit des Archivars. Was der Archivbesucher zu Recht erwartet: erschlossene Nachlässe mit Werkverzeichnissen, setzt eine sorgfältige Ordnungsarbeit voraus.

Vom Moment seines Eintreffens im SLA an durchläuft ein Archiv bzw. Nachlass verschiedene Bearbeitungsstadien. Zunächst wird das (oft in Bananenschachteln abgelieferte) Material grob durchgesehen. Dann erfolgt eine Einteilung der Papiere nach einer im Archivbereich mehrheitlich üblichen Erschliessungsordnung in folgende vier Kategorien:

- A. Literarisches
- B. Korrespondenz
- C. Lebensdokumente
- D. Sammlungen

Gleichzeitig verpackt man die einzelnen Dokumente in säurefreies Material, welches den Selbstzerstörungsprozess des meist säurehaltigen Papiers verlangsamt. Nach dieser Grobordnung wird eine detailliertere Gliederung der einzelnen Teile in Angriff genommen, wobei die Erschliessungsart festgelegt wird. Sie reicht von der summarischen alphabetischen oder chronologischen Auflistung der vorhandenen Dokumente bis hin zur Detailerschliessung mit Angaben zur Art des Dokumentes oder Konvoluts (Manuskript, Typoskript, Vermerk über allfällige Korrekturen, Datierung usw.). Um die Zugänglichkeit des Materials möglichst rasch zu gewährleisten, erstellt man zunächst summarische Inventarlisten, die allenfalls später vertieft werden können.

den Ausstellung erschienenen Band⁴ aufgearbeitet worden.

Lebensdokumente

Der Bereich *Lebensdokumente* ist relativ weit gespannt und umfasst alle Dokumente, die zur Biographie eines Autors oder einer Autorin gehören. Tagebücher, Zeugnisse, Schulhefte, Dokumente aus der Kindheit, private Photosammlungen, Erinnerungsstücke u.a. machen meist den grössten Teil dieses Bereiches aus.

Bei *Otto F. Walter* umfasst er gerade eine Archivschachtel. Sie enthält vor allem Dokumente aus seiner Jugend: Zeugnisse und Schulhefte aus der Internatszeit (frühe vierziger Jahre), einige Kinderzeichnungen, ein Tagebuch aus einem Ferienlager. Zur Auswertung dieser Dokumente wäre die Korrespondenz zwischen *Otto F. Walter* und seinen Eltern (vor allem seiner Mutter) aus der Internatszeit beizuziehen. Diese Briefe spiegeln auf eindruckliche Weise die intensive Beziehung zwischen Mutter und Sohn und lassen zeitweilig auch etwas vermuten von der Diskrepanz zwischen elterlichen Vorstellungen bezüglich der Zukunft des Sohnes und dessen eigener Stimmung.

Sammlungen

In der Abteilung *Sammlungen* werden schriftliche, Bild- oder Tondokumente sowie Sammlungen irgendeiner Art zusammengefasst. Ein wichtiger Aspekt dieses Bereiches im *Walter-Archiv* ist die Pressedokumentation zu *Walters* Werken. Vom Erstling «Der Stumme» an, der den jungen Autor mit einem Schlag berühmt machte, bis zu den jüngsten Publikationen sind Rezensionen und Kritiken sowie Interviews und allgemeine Artikel zu *Otto F. Walter* gesammelt worden. Sie stellen eine hilfreiche Grundlage für eine erste Orientierung über den Autor und sein Werk dar.

Eine verhältnismässig wichtige Position nimmt auch die Sammlung *Inventar SP-Materialien* ein. Parteiprogramme, Arbeitsgruppenberichte, Briefwechsel u.a. illustrieren *Otto F. Walters* Engagement an verschiedenen Projekten. Aufschlussreich sind auch Manu- bzw. Typoskripte zu kürzeren mündlichen oder schriftlichen Äusserungen *Otto F. Walters*, wie z. B. «Zu den wich-

«Der Stumme»
markiert die
Präsenz einer
neuen Schrift-
stellergeneration
in der Schweiz,
die von den
beiden grossen
Einzelgängern
Frisch und
Dürrenmatt
geprägt
gewesen ist.

tigsten Aufgaben des Intellektuellen in der Gesellschaft» oder «Unser Ziel: Selbstverwaltung schon jetzt einführen», die seine Anliegen als Citoyen formulieren. Diese Dokumente erweisen sich als nützliche Interpretationsinstrumente bei der Betrachtung der politisch orientierten Romane der siebziger Jahre («Die ersten Unruhen», «Die Verwilderung», «Wie wird Beton zu Gras»). Eine detaillierte Studie über *Walters* politischen Wandel sowie dessen Niederschlag in seinem literarischen Werk nach 1968 – er selber spricht in seiner «Skizze zu Lebzeiten» davon – steht noch aus⁵.

Zur Entstehung von Konzepten und Texten

Ein sorgfältig geordnetes Archiv ist die Arbeitsgrundlage des Literaturwissenschaftlers und -kritikers, die zur Interpretation eines Textes Materialien aus der Entstehungsphase eines Werkes beiziehen möchten. *Otto F. Walters* Archiv ist eine reichhaltige Fundgrube für solche Dokumente, welche für die Erschliessung der Textgenese von Bedeutung sind. Einige Beispiele mögen ansatzweise die Reichhaltigkeit des Materials erläutern.

Sprachverlust und Vaterbeziehung: «Der Stumme»

Otto F. Walters Erstling erscheint 1959, zu einem Zeitpunkt, als er noch im familien-eigenen Walter-Verlag tätig ist. Der Roman markiert die Präsenz einer neuen Schriftstellergeneration in einer literarischen Landschaft der Schweiz, die nachhaltig von den beiden grossen Einzelgängern *Frisch* und *Dürrenmatt* geprägt gewesen ist.

Die Fabel ist vor einer Passhöhe im Jura angesiedelt, wo ein Bautrupp die Strassenverbindung zwischen zwei Tälern schaffen soll. Es ist Spätherbst, Regen und Stürme behindern die Arbeit. Die landschaftlichen und meteorologischen Gegebenheiten präsentieren sich als Spiegel für die Menschen und ihre Beziehung untereinander, dem Grundthema des Romans. Es sind in sich zurückgezogene, schweigsame Männer mit starken Emotionen, Wünschen und Ängsten, die zu formulieren sie allerdings kaum in der Lage sind. Zentrum

4 Martin Zingg, Folgendes: *Otto F. Walter über die Kunst, die Mühe und das Vergnügen, Bücher zu machen*. Lenos, Basel, 1998.

5 Vgl. *Giacco Schiesser, Ein «Konzept» und seine Verwirklichung. Otto F. Walters Versuch, die siebziger Jahre politisch zu bewältigen*, Berlin 1981.

des Textes ist die scheiternde Begegnung des jungen Ferro, dem Stummen, zu seinem Vater; sie treffen sich nach jahrelanger Trennung zufällig bei diesem Bautrupp wieder. Die Gegensätzlichkeit ihrer Charaktere – der Vater als körperlich starker Mensch, lebensgierig und gleichzeitig von Angst gehetzt, der Sohn sensibel, warmherzig, in seinem Weltvertrauen erschüttert (er hat als Kind die Sprache verloren, als der Vater die Mutter misshandelte) verunmöglicht letztlich eine substantielle Beziehung; schliesslich wird der Junge, wenn auch unschuldig, anlässlich einer Sprengung zur Ursache für den Unfalltod des Vaters. An dieses Ereignis gekoppelt ist für ihn die Rückgewinnung der Sprache.

Das Arbeits- und Handschriftenmaterial zu «Der Stumme» ist u. a. im Hinblick auf die Entstehung des Romankonzeptes von Bedeutung. Unter dem Datum vom 30. November 1957 stehen am Anfang des ersten Manuskriptbuches folgende Sätze:

«Vorerst stand nur das eine fest: ein Mann war getötet worden, am 21. Oktober, auf einer Strassenbaustelle in den Wäldern vor dem Pass nach Fabris, Bezirk Mornegg, rund neunzehn Kilometer nordwestlich von Jammers (Jura).»⁶

Ein Toter, 12 Mann der Bautruppe III, 2 Frauen, ein Hund, ein Benzinkanister, ein junger Hilfsarbeiter, der stumm ist: Der Vergleich mit dem gedruckten Text zeigt, dass von Anfang an gewisse Grundelemente und -konstellationen vorhanden sind. Eine Liste der Personen mit der Angabe einiger Charakteristika bestätigt diese Beobachtung:

Klaus Zelter (Der Stumme)

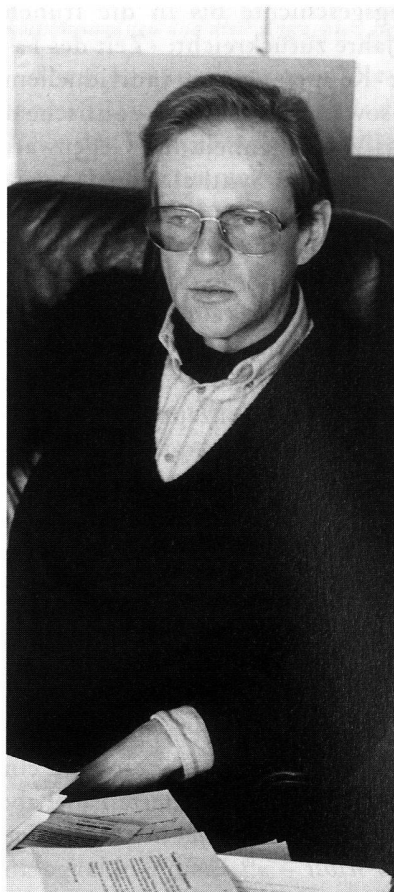
– Ferro (Chef 2)	NSU-Traum / Heimfahrt
– Kahlmann (Chef 1)	der fürchtet, abgeschnitten zu werden
– Borer	Raupentraxmann – der den Regen fürchtet

[...]»⁷

Unter dem Titel *Der Benzinkanister* finden sich sodann stichwortartige Angaben zur Handlung:

1. Bild: Fahrt, wobei Mädchen einsteigt
2. Bild: Sprengung - Absturz des Hundes
3. Ankunft d. Stummen. Vergraben d. Hundes
- [...]
17. Bild: Sprengung, das erste Wort. Herniederprasseln der Steine, Geröll, Schutt, Ferros Tod⁸.

Mit diesen Figuren und Motiven macht sich Walter an die Ausarbeitung mehrerer



Otto F. Walter,
1928–1994.
Photo: Yvonne Böhler.

kürzerer Texte. Folgende Titel sind erwähnt: *Die letzte Nacht*, etwas später *Der Hund/Die letzte Nacht/Die Strasse nach Fabris*. Den meteorologischen Konditionen wird stets grosses Gewicht beigelegt, die Regennächte mit ihren Sturmböen liefern bereits in diesen frühesten Anfängen den eindrücklichen und kohärenten Rahmen für die zwischenmenschlichen Beziehungen. Diese Skizzen, die bereits eng mit der definitiven Romanfassung zusammenhängen, sind Einstimmungen auf die grössere Form. Es lässt sich sehr gut nachvollziehen, wie beim Schreiben die übrigen Elemente, die dem Roman schliesslich die definitiven Konturen geben, langsam hinzukommen und wie aus dem letzten Versuch einer kürzeren Erzählung plötzlich

der Romantext hervorwächst. Dass diese Tatsache Otto F. Walter selbst bewusst gewesen sein muss, lässt sich an der Paginierung ablesen, die plötzlich dazu übergeht, nicht nur Seiten, sondern auch Kapitel zu bezeichnen. Als letztes noch fehlendes Element für das Grundkonzept des Romans, wie es dann auch zur Ausführung gelangt, ist die verwandtschaftliche Verknüpfung des Stummen mit dem alten Ferro, die in der Schlussversion dann die entscheidende Rolle spielt: Auf der drittletzten Seite des ersten Manuskriptbuches steht unter dem Titel *Neue Version (Ende Februar 58)* folgende Eintragung: «Der Stumme heisst Klaus Ferro. Ist Ferros Sohn.»

Vergangenheitssuche, Familiensaga und ein Schweizer Unternehmen zur Zeit des Faschismus: «Zeit des Fasans»

Das im Laufe der siebziger Jahre verschärfte politische und soziale Bewusstsein Walters, das sich in den Werken «Die ersten Unruhen» (1972), «Die Verwilderung» (1977) sowie «Wie wird Beton zu Gras» (1979) niederschlägt, liefert die Voraussetzung für den komplexen letzten Roman, dessen

6 Otto F. Walter,
Manuskriptbuch zu
«Der Stumme», Seite 1.

7 Otto F. Walter,
Manuskriptbuch zu
«Der Stumme», Seite 2.

8 Otto F. Walter,
Manuskriptbuch zu
«Der Stumme», Seite 4.

Das gesamte literarische Werk Otto F. Walters, Arbeiten für Film und Funk sowie Aufsätze und Vorträge sind in seinem Archiv mehrheitlich lückenlos in verschiedenen Manuskript- und Typoskriptfassungen sowie den Druckfahnen samt den gedruckten Texten vorhanden.

Entstehungsgeschichte bis in die frühen achtziger Jahre zurückreicht: «Zeit des Fasans». Die Koppelung von individuellem Schicksal sowie sozialem und politischem Umfeld aus Vergangenheit und Gegenwart machen ihn zu einer Synthese von den persönlichen und zwischenmenschlichen Implikationen aus «Der Stumme» sowie den gesellschaftlichen und politischen Bezugspunkten der Romane aus den siebziger Jahren, wobei der historischen Dimension ein neues Gewicht zukommt. Der Autor selbst formuliert ein Konzept mit den daraus sich ergebenden Konsequenzen:

«Gibt es nicht eine Verwandtschaft zwischen der Entwicklung des Individuums und jener der Gesellschaft? Hier wie dort: ohne das Annehmen unserer Vergangenheit verfehlen wir Gegenwart und Zukunft.»⁹

Besonders gut dokumentiert präsentiert sich die archivarische Materiallage in «Zeit des Fasans». In den frühesten Skizzen aus dem Jahr 1979 zeichnet sich zunächst einmal – wie in «Der Stumme» – eine um ein individuelles Schicksal zentrierte Fabel ab: «Die Story vom Verfolger, der den Täter findet; in sich selbst – »¹⁰ Erste Anklänge an eine komplexer gestaltete Fabel, welche die ausschliessliche Konzentration auf den Protagonisten sprengt und zumindest die Dorfgemeinschaft miteinbezieht, sind in einer Notiz von 1980 zu finden:

«Ich mit Freundin (zufällig) auf der Durchreise; sie führt [...] in seine Kindheitswelt: Elternhaus, Scheune, Fabrik – alles verkauft. [...] Er führt die beiden in seine Paläste, seine irre phantastische Vergangenheit. Zugleich: Aktualität in der Fabrik, im Dorf [...]»¹¹

Bemerkenswert ist hier insbesondere die Unterscheidung zweier Zeitebenen: individuell-persönliche in der Vergangenheit (Kindheit), Gegenwart auf individueller und öffentlicher Ebene (Fabrik und Dorfgemeinschaft). Die vollständig ausgearbeitete Fabel mit den drei Handlungssträngen und den entsprechenden Zeitebenen scheint sodann in folgender Notiz auf:

«Es handelt sich um einen grösseren, komplex angelegten Roman. Darin bewegt sich der 44-jährige Thomas Winter auf den Spuren seines Clans, einer heute heruntergekommenen Unternehmerfamilie. Im Zentrum wird dessen Geschichte stehen, die Zeit zwischen 1928 und heute im Land CH, die Suche nach dem Eigenen in Vergangenheit und Gegenwart.»¹²

Diese drei Handlungs- und Zeitschichten, d. h. die Geschichte Thomas Winters, diejenige seiner Familie und schliesslich

die Geschichte des Landes Schweiz während des Nationalsozialismus, hier in Rohfassung angedeutet und vorläufig mit dem provisorischen Titel «Das Geschlecht der Sieger» versehen, werden nun in eine fiktionale Welt transformiert. Die Grundzüge der Gestaltungsprinzipien seines literarischen Kosmos deutet Otto F. Walter in folgender Notiz an:

«Figuren, wie sie auf dem Papier entstehen, kann ich für mich glaubwürdig nur darstellen, wenn ich auch die Welt skizziere, in der sie existieren, wenn ich sichtbar mache, was sie sind: Von ihrer Kindheit, ihrem Milieu, von (zeit-)geschichtlichen Kräften bestimmte Wesen. ... Schreiben und Zeitgenossenschaft gehören zusammen.»¹³

Sprachlosigkeit: Von «Der Stumme» zu «Die verlorene Geschichte»

Verschiedene Motivstränge schlagen eine Brücke von Otto F. Walters erstem Roman «Der Stumme» zu seiner letzten Erzählung «Die verlorene Geschichte». Zwei junge Männer, beide mit Nachnamen Ferro, beide aus ähnlichem sozialem Umfeld, stehen im Mittelpunkt der Handlung. Die wichtigste Gemeinsamkeit ist allerdings in ihrer Sprachlosigkeit angelegt: Der eine ist stumm aufgrund eines traumatischen Jugenderlebnisses, der andere findet schlicht keine Worte, um seinen Gedanken Ausdruck zu verleihen. Seine Sprache ist lediglich diejenige des Autors, der seinem Protagonisten eine mögliche Sprache zurückgibt. Am Anfang von «Die verlorene Geschichte», die eigentlich eine Geschichte der verlorenen Sprache ist, steht ein Verrat am Vater, am Schluss von «Der Stumme» wird der Vater ermordet.

Bei all diesen Gemeinsamkeiten darf dennoch nicht übersehen werden, dass Polo, der Eisenleger aus «Die verlorene Geschichte», charakterlich ganz anders konzipiert ist als der sensible Stumme Loth. Polo ist von Anfang an gewalttätig, gehört der rechtsextremistischen Szene an, nimmt teil an fremdenfeindlichen Aktionen. Schon früh hat er seine Freundin Billie vergewaltigt und in den Wahnsinn getrieben, und am selben idyllischen Uferplätzchen bringt er später ein Thaimädchen um, das er am Autostrich vor der Gewalt von Zuhältern gerettet hatte. Polos Leid ist seine Unfähigkeit, seine Geschichte in Worte zu fassen. Die Folge davon ist eine Gewalttätigkeit, die sich ab-

9 Otto F. Walter, Handschriftliche Notiz: Zum Buch. Meine 6 vorliegenden Romane: Ab Ende 50iger Jahre.

10 Otto F. Walter, Handschriftliche Notiz. Unbetitelt, datiert ca. 1979.

11 Otto F. Walter, Handschriftliche Notiz: Roman. Datiert 23.4.80.

12 Otto F. Walter, Typoskript. Unbetitelt, undatiert.

13 Otto F. Walter, Handschriftliche Notiz. Unbetitelt, undatiert.

surderweise gegen das richtet, was etwas vom Liebsten für ihn ist: ein Kaninchen und ein Kälbchen in seiner Kindheit, seine Geliebten als junger Mann. Der Klang dieser Sprache ist vollständig neuartig: kurze, abgehackte, oft grammatikalisch unvollständige Sätze, refrainartige Wiederholungen, eingestreute Helvetismen. Otto F. Walter berichtet, wie er während der Schreibphase im Mai/Juni 1992 wiederholt einen Traum hatte, der ihn als Angeklagten vor ein Tribunal zitierte. Seine Erklärungsversuche werden abgewiesen – aus seinen Protestversuchen erwacht er voller Angst. Später deutet er selber den Traum:

«Wer liest, kann unschwer feststellen, die formalen Elemente, aus denen die Sprache der Erzählung besteht, stellen in ihrer Summe einen tiefgreifenden Verstoss dar gegen die Regeln der Grammatik, der Syntax, ja gegen alles, was wir als ‹gutes Deutsch› zu empfinden gelernt haben. Indem ich schreibend gegen diese Regeln versties, machte ich mich offensichtlich schuldig vor einer in mir wirkenden Instanz.¹⁴»

Das Notizmaterial zu «Die verlorene Geschichte» spiegelt auf eindruckliche Weise den Arbeitsprozess Otto F. Walters, den er selber als «die Suche nach einem Sound¹⁵» bezeichnet hat. In einer frühen Skizze (datiert 25. Januar 1992) präsentiert sich der Anfang folgendermassen:

«Als Polo Kull, 28, Eisenleger, als einer der ersten aus dem Kinoraum in die Kassenhalle kam, musste er sich entscheiden. Entweder er blieb gleich bis zum nächsten Programmblock da – Schulmädchenstunde – oder er ging ins Balears hinauf. Von dort aus lief sicher, wie jetzt fast jeden Donnerstag abend, eine wie Giorgio sagte: Strafexpedition an. Ziemlich viel Volk, was da an ihm vorbei und herausströmte. Er setzte sich den neugekauften Borsalino auf. Mit der Krempe dicht über den Augen war er Seargent Dolby in Zivil.»

Dieser Anfang mit seinen knappsten Informationen zum Protagonisten stellt ihn in eine äussere Situation hinein, geschildert aus der Autorenperspektive. In einer nächsten Version, datiert «Vaison-La Romaine, [10. 4. 1992]», präsentieren sich Situation, Erzählperspektive und Sprache grundlegend anders: Der «Sound» ist gefunden:

«Aber was soll einer. Was soll einer wie Polo. Was soll einer in solch einer Stadt in solch einem Leben. Was soll mit solch einem Leben wie Polo nur immer allein mit allem, das kommt von fern. Kommt ihm von fern her in den Sinn und mit dem Geruch von Schmieröl oder der Bremsenkessel unter den Pferdeköpfen Geruch aus Teer in heissen Sommertag? [...] Was soll einer wie Polo in solch einer Stadt wo doch gnadenlosartig seine Geschichte ihm unbegreiflich da kann er sich noch so in seinem Kopf wie er will? Bleibt doch in seinem Geschichtenzeug und wo die Sprache? Und manchmal da

drin doch diese Angst vom Nurnochzuschlagen Nurnochhörmüssen und diese Angst, hier, tief unten?¹⁶»

Diese Fassung konzipiert die Figur von innen heraus und charakterisiert sie mit Hilfe der Sprache. Gleich zu Beginn werden ihre Gestimmtheit, ihre Gedankenwelt und Ängste thematisiert, wird die Unfähigkeit zur Formulierung als existentielles Problem angesprochen. Erst im Anschluss daran wird die Kinoszene eingefügt.

Neben der in ihren Grundregeln verletzten Grammatik wird die rhetorische Figur der Repetitio (Wiederholung) als grundlegendes Gestaltungsmittel eingesetzt. Es handelt sich dabei um formelhafte Ausdrücke, die oft ebenfalls jegliche Anlehnung an die Dudensche Ausdrucksweise vermissen lassen. Eine handschriftliche Notiz mit dem Titel «Refrains» gibt eine Liste solcher Floskeln:

«Wassoll einer / wassoll da einer wie.

[...]

So ein Gefühl von

Von fern wie von fern her

[...]

Nebel klebrig fettiglich

[...]

Nur dass Polo jetzt

[...]»¹⁷

Sprachliche Gestaltung, innere Konzeption der Figur und ihre Handlungsweise ergänzen sich hier gegenseitig auf stimmige Weise, und es lässt sich schon an der sprachlichen Gestaltung des Themas der Sprachlosigkeit ersehen, wie grundverschieden letztlich bei vielen Gemeinsamkeiten die Charaktere der beiden Protagonisten Ferro angelegt sind. Dass das Problem der Gewalt gegenüber einem geliebten Menschen für Otto F. Walter jedoch sehr alt ist, zeigt folgende Bemerkung aus dem Manuskriptbuch von «Der Stumme»:

«Stoff f. Story: Der Junge, der die Frau, die ihn verführt hat, tötet.¹⁸»

Diese flüchtig hingeworfene Notiz ist eine jener eher seltenen Trouvaillen im Archivbereich, die zeigen, in welchem Mass die Texte eines Autors von ihrer inneren Konzeption her miteinander verknüpft sind, bei aller konzeptionellen, sprachlichen und formalen Verschiedenheit, so dass sich zum Schluss noch einmal eine Brücke schlagen lässt von Walters erstem grössem bis zu seinem letzten Text. ♦

Das Notizmaterial zu «Die verlorene Geschichte» spiegelt auf eindruckliche Weise den Arbeitsprozess Otto F. Walters, den er selber als «die Suche nach einem Sound» bezeichnet hat.

14 Otto F. Walter: Vom Anfangen, in: QUARTO. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs. No. 2, Dezember 1993, Seite 64.

15 Zitiert nach: Heinz Schaftroth, Über die allmähliche Verfertigung der Sprache beim Erzählen, in: QUARTO. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs, No. 2, Dezember 1993, Seite 68.

16 Otto F. Walter, Manuskript, datiert Vaison-la-Romaine, [10.4.1992].

17 Otto F. Walter, Handschriftliche Notiz, betitelt Refrains, datiert 20.7.92.

18 Otto F. Walter, Manuskriptbuch I zu Der Stumme, Seite 22.

Heinz Ludwig Arnold, geboren 1940 in Essen, lebt als freiberuflicher Publizist in Göttingen: seit 1963 Herausgeber der Zeitschrift für Literatur TEXT + KRITIK, seit 1978 des Kritischen Lexikons zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG) und seit 1983 des Kritischen Lexikons zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KLfG). Seit 1995 Honorarprofessor an der Universität Göttingen. Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Literatur. Zuletzt erschienen: *Das erotische Kabinett* (Hg., 1997), *Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik* (Hg., 1997), *Die deutsche Literatur seit 1945. Deutschstunden 1967–1971* (Hg., 1997), *Die deutsche Literatur seit 1945. Unvollendete Geschichten 1972–1977* (Hg., 1998).

GLEICHUNG MIT BEKANNTEN

Hans Joachim Schädlichs «Trivialroman» ist ein vielschichtiges Vexierbild totalitärer Strukturen in der Gesellschaft

Seit seinem ersten Buch ist Hans Joachim Schädlich ein Schriftsteller, der Wirklichkeit nicht bloss abschreibt und unter wechselnden Erzählskulissen das immer gleiche Erfahrungsstückchen inszeniert. Vielmehr entwickelt er mit jedem Buch neue Wahrnehmungsmöglichkeiten: ästhetische Verfahren, um die in den Blick genommene Realität sprachlich so distanziert zu fassen, dass in dieser Distanz die Differenz zwischen Schein und Sein erkennbar wird. «Versuchte Nähe» war denn auch der poetologisch programmatische Titel seiner ersten Erzählsammlung, deren Texte unterschiedliche Erscheinungsformen der DDR-Gesellschaft auf solche Weise sprachkritisch durchleuchteten.

Vor allem zwei grosse Bücher belegen das spielerische und strategische Interesse Schädlichs: der Roman «Tallhover», dessen Zentralfigur, den unsterblichen staatlichen Spitzelbeamten Tallhover, einige Schriftsteller bei Schädlich abgeschrieben haben, unter anderen Günter Grass in seinem Roman «Ein weiteres Feld»; und der Roman «Schott», dessen erzählerisches Baukastensystem variable Perspektiven gegen jegliche vorgegebene und festgeschriebene Sicht auf die Welt stellt: das Prinzip des «Schottismus», das die Mechanismen von Macht und Unterdrückung unerbittlich und witzig seziert.

Schädlichs neues Buch heisst «Trivialroman». Erzählt wird von einem Dutzend Menschen, die in bestimmten Arbeits- und also Abhängigkeitsverhältnissen zueinander stehen: Da sind der Chef, der offensichtlich eine «Firma» leitet, die weiter nicht bezeichnet wird, und seine Frau, die von den Untergebenen des Chefs «Äbtissin» genannt wird; dicht unter dem Chef arbeiten Krallen, der Finanzchef, und Dogge, eine Art Geschäftsführer, ein «scharfer Hund», dem Qualle und Biber zugeordnet sind. Die Leibwache des Chefs und, nun schon deutlicher zur Sprache gebracht: die «Oberkiller» der Firma sind Ratte und Natter, und ihre beiden «Nachrichtenteile» heissen Wanze und Aal; ausserdem gibt es noch Dogges Geliebte Clarissa, und ein wenig Personal. Und schliesslich ist da

noch ein Barkeeper und ein Koch. Und Feder, ein Journalist, der sich von einer Zeitung abwerben liess und seit zehn Jahren die «gesellschaftseigene» Zeitung samt Verlagswesen im Sinne der Firma leitet. Feder ist der Erzähler des «Trivialromans».

Palimpsest alter Ordenskongregationen

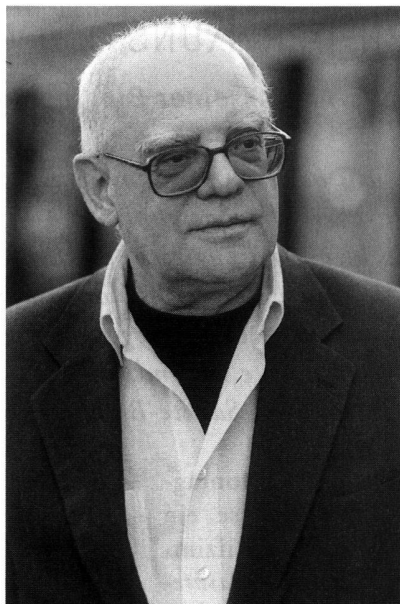
Feders Bericht von der Geschichte der «Firma» beginnt mit dem Anfang ihres Endes; denn das Unternehmen ist offensichtlich marode. Über diesen Niedergang hat einer «geplappert»: Dogge. Und weil das andere gehört haben, die das nichts angeht, wird Dogge festgesetzt, geknebelt und geschunden. Ausserdem wird Dogges Defätismus bestraft.

Doch das hält den Untergang nicht auf. Der Chef hat sich mit der «Äbtissin» schon abgesetzt. Biber, Qualle, Feder und Clarissa, die sich von Dogge abgewendet hat, haben sich mit dem gefesselten Dogge in einem Bunker, der «Bar», versteckt, die Polizei ist im Anmarsch – rette sich wer kann: Reste des Firmenkapitals müssen gesichert und beiseitegeschafft, Vorbereitungen fürs Untertauchen getroffen werden. Das klappt einigermassen, und als die Polizei eintrifft, bleibt sie erstaunlich moderat. Schon bald nach dem Konkurs und dem Abschluss der polizeilichen Untersuchung sind fast alle

Firmenmitglieder wieder gut untergebracht im gesellschaftlichen System.

Auch «Feder», der Chronist der Geschichte, wird von seinen ehemaligen Kumpeis noch eine Weile versorgt, dann aber abserviert: Er war käuflich und wird nun nicht mehr gebraucht. Zu spät bereut er, dass er sich mit der Bande eingelassen hat, denkt: *«Jetzt schlage ich zurück! Ich veröffentliche meine Aufzeichnungen! Erstens werde ich davon reich, und zweitens kann ich wieder atmen. – Am nächsten Morgen war mein Blick wieder klar. Die Veröffentlichung wäre mein Todesurteil.»* Dabei bleibt's.

Das klingt alles ziemlich einleuchtend, ja einfach. Doch dieser «Trivialroman» changiert, *Schädlich* entwirft in ihm ein vielschichtiges Vexierbild. Denn die «Firma», von der da erzählt wird, erscheint nur auf der Oberfläche, weil sie von den sprechenden Namen illustriert wird, als das Unternehmen einer mafiosen Gangsterbande. Wenn man das Bild ein wenig «dreht», das heisst den Text etwas anders liest, erkennt man unter seiner Oberfläche auch andere Formen interessegeleiteter Organisationen von ähnlicher Struktur: etwa eine totalitäre, faschistische oder kommunistische Partei, oder einen monopolkapitalistischen Geschäftsbetrieb, aber auch eine religiöse Sekte und sogar eine straff durchorganisierte Kirche. Sie alle aber scheinen entworfen auf dem Palimpsest alter Ordenskongregationen, auf deren unterschiedliche Zielsetzungen viele der von *Schädlich* beschriebenen Verhaltensweisen passen – nicht nur der Hinweis auf die Frau des «Chefs», die



Hans Joachim Schädlich. Photo: Jürgen Bauer, Wiesbaden.

Schon bald nach
dem Konkurs
sind fast alle
Firmenmitglieder
wieder gut
untergebracht im
gesellschaftlichen
System.

Hans Joachim Schädlich, *Trivialroman*, Rowohlt Verlag, Reinbek 1998.

«Äbtissin» oder Dogges Geliebte «Clarissa» geben den Schlüssel für solche Lesart an die Hand.

Letzte Welt

*Schädlich*s neues Buch heisst schlicht «Trivialroman» und ist nichts weniger als das, sondern eine raffiniert angelegte und genau ausdifferenzierte Gleichung, von der man paradoxerweise sagen muss, dass sie zwar nur bekannte Faktoren hat, aber dennoch nicht eindeutig aufgeht. Die doppelte Trivialität dieser paradoxen Gleichung besteht darin, dass sie mit den einfachsten erzählerischen Mitteln komplexe Verhältnisse anschaulich macht und deren Komplexität zugleich auf die einfachsten Strukturen reduziert.

Dieser Text muss immer mehrschichtig gelesen werden – erst dann schliesst er sich auf als das, was er tatsächlich ist: das Axiom der Struktur aller denkbaren undemokratischen Organisationen von Macht und Gewalt. Deren gemeinsame elementare Ingredienzien sind bekannt; aber ihre äusserlichen Erscheinungsbilder sind oft völlig verschieden voneinander, und ihre Ideologien stehen einander meist feindlich gegenüber.

Man möchte unentwegt Passagen dieses handfest erzählten und durchweg unterhaltsamen Buchs zitieren. Denn hat man einmal den Schlüssel zur Lektüre seines vexatorischen Textes gefunden, wirken sie noch heller, noch witziger, noch grundsätzlicher entlarvend. Eine solche Lektüre ist aber nur im Kontext möglich; weil *Schädlich* alle herauszulesenden Aspekte so ineinandergestrickt hat, dass jedes herausgelöste Zitat bloss wie eine triviale Banalität wirkte. Doch damit würde das Gegenteil von dem vermittelt, was dieser «Trivial»-Roman tatsächlich ist: ein komplexes Sprachspiel, Abbild einer letzten totalitären Welt. ♦

SPLITTER

Schaumensch und Schönheit, das grosse Lügenduett.

Aus: Peter Handke, *Das Spiel vom Fragen*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1989, S. 78.

Rüdiger Görner,

geboren 1957 in Rottweil am Neckar, lebt seit 1981 in London.

Professor Neuere Deutsche Literatur und Kulturgeschichte an der Aston University, Birmingham (bis 1991 an der University of Surrey). Schriftsteller und Kritiker. Jüngste Buchveröffentlichungen: Hölderlins Mitte (1993). Goethe. Wissen und Entsagen aus Kunst (1995). Grenzgänger. Dichter und Denker im Dazwischen (1996). Die Kunst des Absurden (1996). Einheit aus Vielfalt. Föderalismus als politische Lebensform (1997). Wortwege. Zugänge zur spätmodernen Literatur (1997).

DAS GEWISSEN DER KUNST

Über Sainte-Beuve aus Anlass einer Biographie von Wolf Lepenies

Da steht er vor uns, etwas beleibt, mit Sammetkäppchen, eher schwammigem Gesicht, aber scharf geschnittenen Lippen, durchdringend blickend und blinzeln zugleich, die Linke auf Bücher gestützt, die Rechte, halb lässig, halb entschlossen abwinkelnd, ein bürgerlicher Souverän, auf neue Literaturgefechte wartend, mit einem Bein noch im Grand Siècle stehend, mit dem anderen knapp vor der Moderne: Wolf Lepenies' Sainte-Beuve.

Ein winterlicher Montagmorgen in der Rue du Mont-Parnasse, ein kleines Haus, die Vorhänge im Schlafzimmer des Maître Charles-Augustin Sainte-Beuve sind halb geöffnet; fahles Licht fällt auf das Tablett mit dem Milchkaffee und warmem Eierkuchen nebst einem Exemplar des «Constitutionnel», das noch nach Druckerschwärze riecht. Der Maître greift nach der Zeitung, schlägt sie auf, liest seine neueste «Causerie du Lundi», nicht ohne einen Anflug von Selbstzufriedenheit; er stellt sich vor, wie andere Pariser zu dieser Stunde seine «Causerie» lesen.

So hat Marcel Proust eine Morgenstunde bei Sainte-Beuve imaginiert, «une matinée chez Monsieur le Critique». Auch fehlte bei Prousts ironischer Genre-Skizze der Hinweis nicht, dass der grosse Kritiker sein Stück Kuchen in den Kaffee eingebrockt habe. Warum nur sprach man über Sainte-Beuve stets solchermassen gehässig, hämisch, Proust nicht anders als Zola, von Nietzsche ganz zu schweigen, der ihn einen krankhaft neugierigen, aushorcherischen Schnüffler schalt, dann aber doch eine von Ida Overbeck übersetzte Auswahl der «Causeries» nicht genug loben konnte?

Nichts kommt von ungefähr, auch Prousts Urteil nicht. Denn Sainte-Beuve konnte durchaus hämisch sein, geschwätzig (wenn auch nicht in dem Masse wie die Brüder Goncourt), gehässig; das gehörte zum Geschäft des Kritikers, nicht nur im Paris um 1855. Aber er suchte auch den Ausgleich, die Vermittlung (zwischen den Epochen), die «voie moyenne» zwischen den extremen Positionen der frühen Ideologen. Sainte-Beuve wollte Anwalt der Literatur sein und Richter über sie, ein Verteidiger der Aristokratie des Geistes; und er war alles das, weil er in Sachen Literatur Schwerstarbeit

geleistet hatte. Unermüdlich nahm er Altes und Neues auf, den Geist von Port-Royal, den Jansenismus, Montaigne, gar Buffon, und das zu dem Zweck, Massstäbe für das Neue zu gewinnen, für Flaubert, für Baudelaire, für sein eigenes Schreiben.

Wir erleben ihn aber auch als Sympathisanten des Saint-Simonismus und seiner Religion des Sozialen; wir lernen ihn als Royalisten kennen, desgleichen als unerschrockenen Streiter für die Freiheit der Kunst, der im Senat seine Stimme zu erheben wusste. Das traf für den späten Sainte-Beuve zu (gestorben 1869) wie schon für den Beobachter der Juli-Revolution von 1830; bereits im Oktober desselben Jahres prophezeite er in einem seiner ersten «Lundis» eine stärkere politische Rolle der Literatur, und sei es auch nur in dem Sinne, dass sie dem Einzelnen bei seiner sozialen Bewusstwerdung «helfe».

Die Frage nach dem Wechselspiel von Individuum und Gesellschaft lag auch seinem Interesse an Port-Royal zugrunde, die Frage nach der Möglichkeit eines «christianisme intérieur». Seine vom November 1837 bis Mai 1838 in Lausanne gehaltenen Vorlesungen über Port-Royal nutzte er als Prolegomena einer umfassenden, in mehreren Bänden, bis 1867 immer wieder erweiterten und überarbeiteten Untersuchung über das Wesen einer zunehmend vernunftorientierten Zeit. Wie verhalten sich Vernunft und Inspiration zueinander, die Emanzipation des Ichs und der Sinn der Dogmen? Steht der Grammatik der Sprache, ein bleibendes Erbe der Schule von Port-Royal, eine «Grammatik» des Glaubens gegenüber?

Vor uns liegt der Musterfall einer, wie die Engländer sagen, *intellectual biography*. Wolf Lepenies hat sich der durchaus heik-

len Aufgabe angenommen, das Leben *Sainte-Beuves* als dessen intellektuelles Werk zu schildern und mit ihm das Porträt einer Übergangszeit zu liefern: Frankreich zwischen 1830 und 1848, aber auch zwischen Napoleonismus und Republik, zwischen Royalismus und neuem Klerikalismus; ein Frankreich, das selbstverliebt auf das Debakel von Sedan zusteuerte; eine Hauptstadt, die Intellektuellenrepublik und monarchistische Kapitale war, Weltmetropole und um den Mont Parnasse noch Provinz, eine Stadt, wo man *bourgeois* sein konnte und *citoyen* sein sollte, ein Puls der Kultur, die Geschmack an dem zu finden begann, was man später *Décadence* nennen wird. *Lepenies* stellt einen Satz von *Sainte-Beuve* in den Mittelpunkt seiner Biographie, der da lautet: «*Nous ne pouvons rester qu'au seuil, et c'est beaucoup déjà de nous y tenir.*» Sich an der Schwelle halten können, das war schon viel – in einer Zeit des rapiden Wandels, der Revolution, des Dabeisein-Wollens um jeden Preis.

Es ist ein Wagnis, eine Biographie über einen französischen Intellektuellen des vorigen Jahrhunderts, den im deutschsprachigen Raum so gut wie niemand (mehr) kennt, am Ausgang eines Jahrhunderts vorzulegen, in dem sich der Intellektuelle geradezu lustvoll nach allen Seiten politisch und moralisch kompromittiert hat. Dazu *Lepenies*: «*Anziehend an Sainte-Beuve ist sein Scheitern, ein Scheitern an der Moderne, dem bis heute kein Gelingen entgegensteht. Der für unser Jahrhundert so folgenreiche Verrat der Intellektuellen – ihre Selbstüberschätzung im Rechthaben wie ihre egozentrische Unterforderung in Zeiten der geistigen Not – kündigt sich bei Sainte-Beuve an.*»

Intellektuelle Biographie

Als «intellektuelle Biographie» ist *Lepenies'* Arbeit meisterlich. Wenn er an einer Stelle über *Sainte-Beuves* Auseinandersetzung mit *Pascal* schreibt, dass hier der Kritiker seinem Gegenstand nicht nur auf die Spur, sondern auf dessen Schliche kommt, dann trifft dies in vollem Umfang auch auf *Lepenies'* Verhältnis zu *Sainte-Beuve* zu. Keine Gedankenwindung bleibt unerforscht. *Lepenies* nimmt seine Leser mit in das Innere von *Sainte-Beuves* Denken als handle es sich um eine Entdeckungsreise; weitaus genauer, sachlicher als *Proust* dies

«Der für unser
Jahrhundert so
folgenreiche
Verrat der
Intellektuellen –
ihre Selbstüber-
schätzung im
Rechthaben
wie ihre
egozentrische
Unterforderung
in Zeiten der
geistigen Not –
kündigt sich
bei Sainte-Beuve
an.»

je wollte, macht uns *Lepenies* mit der «Methode» *Sainte-Beuves*, mit seinem literaturkritischen Verfahren vertraut. (Das Fragen nach der *méthode* eines Intellektuellen oder Künstlers ist seit *Proust* und *Valéry* gute französische Art, die wir uns öfter zu eigen machen sollten. Was für ein Buch käme wohl zustande, wenn wir über die *Methode* von *Grass*, von *Botho Strauss* oder *Durs Grünbein* handelten? Im deutschen Denken, in deutscher Kritik hat sich nur ein Dichter mit dieser Frage ernsthaft auseinandergesetzt: *Hölderlin* in seinem fragmentarischen Aufsatz über die «*poetische Verfahrensweise*». (Was danach kam, waren Poetik-Vorlesungen ...!)

Lepenies zeigt eindringlich, worum es *Sainte-Beuve* als Kritiker zu tun war: «Ordnung» zu schaffen im Durcheinander der Zeit, und zwar nicht qua Kritiker-Dekret, sondern indem man in Besprechungen dem Leser die eigene Urteilsbildung *vorführt*. Als Literaturhistoriker bemühte sich *Sainte-Beuve*, wie *Lepenies* nachweist, um eine «Naturgeschichte der Literatur», um ein Nutzbarmachen wissenschaftlicher Terminologie für die Literaturbetrachtung. Dergleichen Versuche scheiterten weitgehend, wie übrigens auch *Nietzsches* spätere Absicht, eine Chemie der Empfindungen zu entwerfen.

Biographie ohne Bios

Die sogenannte «äussere» Biographie *Sainte-Beuves* hat vergleichsweise wenig zu bieten. *Sainte-Beuve* las, schrieb und starb. Nun, es gab eine Pikanterie in seinem Leben: *Adèle Hugo*, die Gattin *Victor Hugos*. Stoff für die Bühne, nicht für *Lepenies*. Er erzählt darüber das Überprüfbare, beschränkt sich auf Chronistenpflicht.

Nein, das ist keine Milieustudie. *Lepenies* weiss, dass er kein *Balzac* ist und kein *Zola*. Er schmückt nicht aus. Wenn er erzählt, erzählt er vom Denken *Sainte-Beuves*. Das ist ehrlich, das ist der Sache durchaus hilfreich; denn die Sache heisst: Wie wird ein spätmantisch veranlagter Dichter, der als junger Mann melancholisch das Späte bedichtet («*Pensées d'août*», so der Titel seiner Gedichtsammlung, die seine Schweizer Eindrücke spiegelt), wie wird aus ihm ein sowohl zeitgemässer wie auch unzeitgemässer Intellektueller? Gelegentlich bedeutet das, dass *Lepenies* den Leser verliert auf seinen

Streifzügen, weil er des Guten zuviel wagt. Ironischerweise geschieht das im vorletzten Kapitel namens «Das Schlüsselwort», wo wir uns in entlegenen Episoden aus der Zeit des *Grand Siècle* wiederfinden, die nicht immer klar genug aufs Ziel hinweisen. Der «Schlüssel» scheint zeitweise verlegt.

Die Schlüsselwörter *Sainte-Beuves*, die *Lepenies* ermittelt hat, heissen «*vengeance*» und «*nauffrage*», Rache und Schiffbruch. «Rache» als Ingredienz seiner literaturkritischen Strategien, «Schiffbruch» als Metapher für seine kulturkritischen Befunde. Eher wenig erfahren wir über das Verhältnis dieser beiden Schlüsselwörter zueinander. Liess sich *Sainte-Beuve* gelegentlich zu literarischen Rachefeldzügen hinreissen, weil er sich selbst zuweilen dem Schiffbruch nahe geglaubt hatte? Oder erleidet hier ein Kritiker von Zeit zu Zeit Schiffbruch, weil er Rache üben will?

Lepenies antwortet auf Fragen dieser Art, wenn überhaupt, dann dezidiert als Soziologe, als Ideenhistoriker. Nie als Psychologe. Das ist sein gutes Recht. Dann und wann wäre es jedoch in einer Biographie von Wert, wenn der Biograph sich eingehender fragte, was den Biographen veranlasst haben könnte, sich gerade dieses Themas oder jener Strategie anzunehmen. Erwägungen dieser Art kommen bei *Lepenies* etwas zu kurz. Dennoch wollen solche Einwände den Respekt vor der Leistung dieser Biographie nicht schmälern. Es ist wertvoll, diesen Band zu haben, *diesen* deutschen Zugang zu *Sainte-Beuve*, auf dass wir die Schwelle zu ihm überschreiten können; denn sein geistiges Haus hatte mehr Zimmer und verborgene Winkel, als sein Grundriss errahnen liess. Und auf Behausungen dieser Art können wir Heimatlosen in der Moderne nicht verzichten. ♦

Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne*. Carl Hanser Verlag, München 1997.

Michael Wirth

WAHRHAFT UNWAHRSCHEINLICHKEITEN

Nach dem erfolgreichen Romanerstling «*Munziger Pascha*» legt Alex Capus nun rabenschwarze Geschichten vor

Der Tod ist in *Alex Capus'* Erzählband «*Eigermönchundjungfrau*» allgegenwärtig. Und – sonderbar –, nicht alte Menschen sterben, sondern die jungen erwischt es, zumeist sind es Freunde und Bekannte des Erzählers. Völlig unerwartet kommt der Tod, ein Autounfall, Krebs, eine heimtückische Krankheit rafften die Protagonisten hinweg. Die Plötzlichkeit gerät zum erzählerischen Prinzip dieser Prosa, die den Menschen nackt und machtlos dem Schicksal zu leben ausliefert. Kaum hat der Ich-Erzähler in der Geschichte «*Campagner im freien Fall*» Sandra kennengelernt, die den Coiffeurladen nebenan übernommen hat, zerschellt die junge Frau mit ihrem Wagen an einem Brückenpfeiler. Die unnahbare Klara stirbt mit 32 an einer rätselhaften Krankheit, und an ihrem langsam erkaltenden Körper sinniert der Erzähler über die nicht minder rätselhafte kühle Rationalität ihres Wesens. Ingrid, die ein Kind von Max erwartet, trägt in dessen Vorstellung neben dem Kind auch den Tod in ihrem Körper.

Die Geburt der neuen Generation macht die alte überflüssig. Das Lebensglück ist nur ein kurzes gewesen, und überall lauert die Gefahr, es zu verpassen, käme nicht zuweilen der Zufall zur Hilfe. Rosanna etwa überlebt eingeschlossen im Keller einer Bar, weil sie sich über den Weinvorrat hermacht. *Capus* gelingt es, mit einer eindrücklichen erzählerischen Kühnheit das Unwahrscheinliche als das Wahrfache erscheinen lassen. Gekonnt spielt er mit der Diktion Kleistischer Erzählungen: allerdings überhöht *Capus* diese Art des Erzählens mit dem gehörigen Schuss Selbstironie, nicht selten auch mit dem Zynismus desjenigen, der die Suche nach Begründungen schon lange aufgegeben hat, ins Zitathafte und markiert es so als Relikt einer Zeit, da das Erzählen noch geholfen hat. Nur indem er das Groteske und damit nicht zuletzt auch die unfreiwillige Komik menschlicher Schicksale herausstreicht, scheint das Erzählte für *Capus* überhaupt aushaltbar zu sein. ♦

Alex Capus, *Eigermönchundjungfrau*, Diogenes, Zürich 1998.