

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 79 (1999)
Heft: 4

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: 24.02.2026

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

Michael Wirth

EIN GANZ ALLTÄGLICHES VERSAGEN

«*Manu*» und «*Onze ans plus tard*» – zwei irritierende Romane der Westschweizerin Pascale Kramer

Pascale Kramer schreibt in ihren Romanen über das Universum erstarrter Paarbeziehungen, des Mittelmässigen und subtiler Gewalt. Die Texte der in Paris lebenden Autorin atmen Welthaltigkeit und entbehren ganz der oft limitierenden Verankerung in den Westschweizer Zuständen, ohne die die französischsprachige Literatur der Schweiz nicht auszukommen scheint.

Pascale Kramers Romane erinnern ein wenig an die Kriminalgeschichten, die mit einem Toten und einem Mörder anfangen. Der Leser weiss also mehr als die Polizei und kann zu jedem Zeitpunkt beurteilen, wie weit die Polizei von der Aufklärung des Falls entfernt ist. Nur: Der Tod, von dem aus die 38jährige Autorin ihre Geschichten in die Vergangenheit zurückspult, tritt zufällig ins Leben – und erscheint doch als Folge jahrzehntelangen menschlichen Versagens, als unmittelbare Konsequenz alltäglicher Egoismen und Hassgefühle, mit denen sich Menschen die Hölle auf Erden bereiten. Auch ist es nicht die Polizei, die Ermittlungen führt, sondern *Pascale Kramer* tut dies selbst, indem sie jeweils eine «*Chronique d'une mort annoncée*» erzählt, an dessen Anfang der Tod gleichsam als eine unausweichliche Folge des Erzählten erscheint. In «*Manu*», *Pascale Kramers* 1996 mit dem renommierten Westschweizer Prix Dentan ausgezeichneten Erstling, stirbt ein vierjähriges Kind an einem Hitzeschock in der Badewanne eines Athener Appartements. Dorthin war es verfrachtet worden, um Platz zu schaffen für eine von Yvans ausschweifenden Parties.

In einer Lüge nimmt die tragische Entwicklung ihren Anfang. Um Manu, die er in einem Bus kennengelernt, schneller verführen zu können, gibt sich Yvan als Witwer aus. Maria, seine Frau, ist für zwei Wochen nach Italien zur Beerdigung ihres

Vaters gefahren. Im Schwindel der Sorglosigkeit driften Yvan und Manu in eine irreale Welt aus Ennui und Leidenschaft. Ob er Manu liebt, weiss Yvan eigentlich gar nicht. Allein Manu empfindet aufrichtige Gefühle, doch Yvan verfällt immer wieder in jene Momente emotionaler Lähmung, die er auch bei Maria erlebt. Kaum auszuhalten ist die Spannung zwischen Manus Erwartungen und Yvans Feigheit, ihr die Wahrheit zu erzählen. Dumpf liegt die Hitze des Athener Sommers über dem Geschehen. Sie scheint allen den Sinn für die Realität zu rauben. Yvans kleiner Sohn erweist sich bald als ein Störfaktor im unbegrenzten erotischen Spiel. Schemenhaft zeichnet *Pascale Kramer* die Vorahnungen der Katastrophe: Kleine Verletzungen, die sich das Kind beim Spielen zuzieht, weil niemand auf es aufpasst. Einer göttlichen Strafe gleich bricht dann das Irreparable über Yvan herein: Verbannt in die feuchte Schwüle des Badezimmers stirbt das Kind am Tage von Marias Rückkehr.

Pascale Kramer beschreibt ein Universum, das seine Personen mit den Banden der Gewohnheit und Mittelmässigkeit, vor allem aber einer unter die Haut gehenden Charakterlosigkeit gefangenhält, mit hoher atmosphärischer Dichte: mal feucht-schwül, mal erstickend, dann wieder mörderisch und eisig zugleich – eine Virtuosität, die ihr auch in ihrem neusten Roman «*Onze ans plus tard*» in bemerkenswerter Weise gelingt. Auch die Erzählstruktur



wurde bereits in «Manu» erprobt. Am Anfang steht einmal mehr ein tragischer Tod. David stürzt zu Tode, als er versucht, einen Ball aus der Regenrinne zu holen. In der Zufälligkeit, Tragik und Ungeschicklichkeit, die Davids Tod anhaften, spiegelt sich die Unerfülltheit aller Ideale, die am Anfang seiner Ehe mit Betty vor 11 Jahren standen. Elf Jahre des sozialen Aufstiegs, elf Jahre der reziproken Indifferenz, der enttäuschten Hoffnung, aber auch der Anhäufung von Lebenskomfort, in dem man bald eine schmerzlindernde Wirkung erkannt hat. Jeder hat Gründe, den anderen zu hassen. Betty hasst David, weil er sie ganz offenkundig betrügt, David nimmt ihr eine Fehlgeburt übel. Wie vergiftete Pfeile schießt die Sprache der täglichen Schulduweisungen zwischen den beiden hin und her. Im letzten Moment nimmt man sich immer wieder zurück, gauckelt sich selbst oder den Freunden die heile Welt vor. *Pascale Kramer* verzichtet ganz

Pascale Kramer.
Photo: Gamma/Louis Monnier.

Pascale Kramer, Manu, Calman-Lévy, Paris 1995.
Pascale Kramer, Onze ans plus tard, Calman-Lévy, Paris 1998.

auf direkte Rede. So wirkt der Wortwechsel mitunter manieriert, was die vernichtende Suggestivkraft des Gesagten noch potenziert – einzigartig in der französischen Literatur der neunziger Jahre, aber auch irritierend, nur schwer aushaltbar.

Wie in «Manu» gelingen *Pascale Kramer* beklemmende Bilder individueller Hilflosigkeit, ja der Lächerlichkeit, im Augenblick der höchsten Spannung: etwa Davids Hin- und Herschwingen wie ein Telegrafenmast im Sturm unmittelbar vor dem Sturz, Bettys Haarknoten, der sich in den Rosen verfängt und für dessen Befreiung sie eine kleine Ewigkeit braucht, das stumpfe Geräusch des unzähligen Male aufspringenden Balles auf dem Dach. *Pascale Kramer* gestaltet hier rhythmische Indizien einer ungenutzt verstreichen Lebenszeit.

Davids Tod setzt einen Schlusspunkt und scheint Betty in ebenso tragischer wie wundersamer Weise ein Stück Freiheit wiederzugeben, jene eigene Entfaltungsmöglichkeiten mithin, die sie vor elf Jahren aufgab. Doch selbst jetzt ist Betty unfähig, sich aus den Denkschemata und Zielen ihres Paarlebens zu lösen. Sie wollte sich nun ein neues Auto kaufen, lässt sie ihre Freunde wissen. Es ist das letzte, was wir von ihr hören.

In beiden Romanen überzeugen die Ökonomie der darstellerischen Mittel ebenso wie die hochkonzentrierte Plotgestaltung. *Pascale Kramer* verfügt über eine beachtliche sprachliche Kunstfertigkeit und über unbegrenzte Möglichkeiten, Stimmungen herzustellen. Neben *Elisabeth Horem*, der Weitgereisten, die in ihren Romanen Szenarien der Erinnerung an fremde Welten konstruiert, die nur in ihrer Imagination zu existieren scheinen, hat mit *Pascale Kramer* in der Mitte dieses Jahrzehnts eine weitere Stimme die literarische Bühne der Westschweiz betreten, die Distanz nimmt zum Milieu, zu jenen oftmals limitierenden, diversen, persönlichen oder sozioprofessionellen Umgebungen mithin, mit denen so viele Autorinnen und Autoren zwischen Porrentruy und Sierre, Genf und Fribourg ihre Geschichten alimentieren. Ob es sich bei dieser geographischen und atmosphärischen Distanznahme um Einzelfälle oder eine Tendenz handelt, werden die nächsten Jahre zeigen. ♦

Urs Bitterli,
geb. 1935; Studium der
Geschichte sowie der
deutschen und franzö-
sischen Literatur in
Zürich und Paris. Zahl-
reiche Arbeiten zur Re-
zeption des Übersee-Bil-
des in der europäischen
Geistesgeschichte,
darunter insbesondere
«Die ‹Wilden› und die
›Zivilisierten‹» (2. Auf-
lage, München 1991)
und «Die Entdeckung
Amerikas» (4. Auflage,
München 1992). Urs
Bitterli lehrt als Profes-
sor für allgemeine Ge-
schichte der Neuzeit an
der Universität Zürich
mit Schwerpunkten in
Überseegeschichte und
europäischer Geistes-
geschichte.

NAPOLEON IN DER KARIKATUR

Zum Sammlungskatalog des Napoleon-Museums Arenenberg

Als der Mensch der frühen Neuzeit sich seines individuellen Freiheitsspielraums bewusst zu werden begann und nach Mitteln suchte, diesen gegen den Zugriff der Mächtigen zu verteidigen, erfand er die Karikatur. Das Attentat auf den Mächtigen, zu dem sich Satire und Ironie in der Person des Karikaturisten miteinander verbünden, tötet zwar nicht; aber es schlägt Wunden, indem es den Gegner dem langsam wirkenden Gift der Lächerlichkeit preisgibt.

Wie autoritär auch das Terrorregime des Herzogs *von Alba* gegen die aufständischen Niederländer wütete und wie sehr sich auch der Unverstand *Georgs III.* abmühte, den Unabhängigkeitsdrang der Amerikaner niederzuhalten – dem scharfen Strich der Karikaturisten entgingen diese ersten Opfer ihrer Kunst ebenso wenig wie die nachfolgenden Repräsentanten autoritärer oder als autoritär empfunder Macht. Karikaturen vermögen ein weites Spektrum von Gefühlen zu wecken, und zwischen den «*Caprichos*» *Goyas* und den Wandzeichnungen, in denen Pariser Studenten ihre Respektlosigkeit an der Physiognomie des Generals *De Gaulle* erprobten, liegen Welten. Auch kann, was als harmlose Witzelei begann, sich sehr rasch zu grimmigem Ernst wandeln – so in den Cartoons, die der Zeichner des «*Evening Standard*», *David Low*, von *Hitler* entwarf. Ganze Gesellschafts- und Berufsgruppen können zum Gegenstand politisch engagierter Porträtiierung werden: So fehlte es dem katholischen Klerus von der Aufklärung bis zum Kultukampf nie an zeichnerisch begabten Gegnern, und die staatstragende Schicht der Juristen und anderer Honoratioren sah sich im 19. Jahrhundert durch *Daumier* entlarvt. Das Erbe, das uns die Vergangenheit hinterlassen hat, wäre um einen reizvollen Aspekt ärmer, wenn es nicht die Karikaturen gäbe.

Wohl keine Persönlichkeit der Weltgeschichte ist so oft von Karikaturisten dargestellt worden wie *Napoleon Bonaparte*, erst Konsul, nach 1804 Kaiser der Franzosen. Während fünfzehn Jahren, länger als *Adolf Hitler*, hat der Franzose Europa in Atem gehalten, und die kritischen Blätter, die europäische Zeichner ihm gewidmet

haben, dokumentieren nicht nur den Aufstieg und Niedergang einer Persönlichkeit und den Wandel in deren Einschätzung, sondern auch das historische Geschehen aufs eindrücklichste. Man schätzt, dass sich rund 1800 solcher Karikaturen erhalten haben, eine so hohe Zahl vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil das Erscheinungsbild dieses Mannes – die untersetzte Gestalt mit dem Zweispitz und der Hand im Revers – auch von weniger begabten Zeichnern erkennbar festgehalten werden konnte.

Eine besonders schöne Sammlung von Karikaturen des berühmten Franzosen, über vierhundert an der Zahl, befindet sich in der Sammlung des Schlosses Arenenberg (Gem. Salenstein/TG), einem der reizvollsten Museen unseres Landes. Diese Karikaturen sind seit kurzem in einem opulenten Sammlungskatalog unter dem Titel «*Napoleon I. im Spiegel der Karikatur*» einem weiteren Publikum zugänglich, in einem Bildband, der in der Gediegenheit seiner Ausstattung und der Qualität der grossenteils farbigen Illustrationen seinesgleichen sucht¹.

Graphische Blätter wurden auf Arenenberg bereits von der Herzogin *von Saint-Leu*, Tochter der Kaiserin *Joséphine* und Stieftochter *Napoleons I.* gesammelt, die nach 1817 dort im Exil lebte. Im Jahre 1980 kaufte der damalige Museumsdirektor *Bruno Meyer* aus dem Nachlass des passionierten Napoleonsammlers *Otto Mauerhofer* eine bedeutende Sammlung von Karikaturen, deren Herkunft sich auf die Sammlung eines Grossherzogs *von Mecklenburg* und eines Herzogs *von Berry* zurückführen lässt. Von besonderer Bedeutung ist, dass diese Blätter, grössten-

¹ Hans Peter Mathis (Hg.), *Napoleon im Spiegel der Karikatur*, Verlag NZZ, Zürich 1998.

Durch Zitat und Parodie liess sich der Anspruch auf Grösse, den Napoleon auch rhetorisch erhob, leicht ins Lächerliche und alltäglich Banale wenden.

Johann Michael Voltz?
1815, Radierung, koloriert. Herkunft unbekannt (aus dem besprochenen Band).

teils altkolorierte Radierungen, drei Sprachbereiche, nämlich den französischen, englischen und deutschen, vertreten. Auch haben sich die Blätter in ihrer Farbqualität, da sie in Alben eingebunden aufbewahrt wurden, besonders gut erhalten.

Erschwerete Verklärung

Die Präsentation der Karikaturen durch die von mehreren Autoren verfassten Texte, die nicht nur in deutscher Sprache, sondern auch in französischer, englischer und italienischer Übersetzung wiedergegeben sind, zerfällt in zwei Teile: in eine Reihe einführender Kapitel und in die nach allen Regeln kunsthistorischer Akribie verfassten Kommentare zu den einzelnen Blättern. Die Einführungen befassen sich unter anderem mit der Entwicklung des *Napoleon*-Bildes im Lauf der Zeit, mit Themen und Motiven der französischen Karikatur und mit der Geschichte der Arenenberger Karikaturen-Sammlung. Der ikonographische Abschnitt veranschaulicht die Vorstellungen von *Napoleons* Verehrern, die in ihrer heroisierenden Überhöhung wie in ihrem populären Fetischcharakter einer eigentlichen Legendenbildung Vorschub leisteten. Nach der Kaiserkrönung setzte *Napoleon* das Bild seiner selbst gezielt zu Propagandazwecken ein: Vor dem Hintergrund geschichtlicher Ereignisse wie etwa seiner siegreich bestandenen Schlachten wurden Künstler vom Rang eines *Jacques Louis David*, *Antoine Jean Gros* oder *Jean-Baptiste Debret*



Die grösste Heldenhat des neunzehnten Jahrhunderts
der
Eroberung der Insel St. Helena.

ermuntert, die Grösse, Heldenhaftigkeit und Menschlichkeit der Persönlichkeit auf eine Weise ins gehörige Licht zu rücken, die gelegentlich einen geradezu sakralen Charakter gewann.

Derartige Verklärung mochte die Aufgabe der Karikaturisten erschweren; sie forderte aber zugleich deren Spott und Ingrimm heraus. Ihrer Kritik gaben die Künstler auf sehr vielfältige Weise Ausdruck, und es wäre nicht leicht, die Blätter der Arenenberger Sammlung in eine thematische Ordnung zu bringen, da sich oft auch mehrere Motive auf demselben Blatt begegnen. Zu einem beliebten Ausgangspunkt für die Satire des Karikaturisten wurde der Körper des berühmten Mannes. Mit Darstellungen, die bestimmte Eigenheiten der Physiognomie grotesk betonten, die geringe Grösse und den Embo-point hervorhoben oder den Feldherrn in entwürdigender Nacktheit zeigten, kämpften die Karikaturisten gegen das Idealbild der Verehrer an. Dabei trat der Realitätsbezug nicht selten in den Hintergrund: Bald erschien der Kaiser als jämmerlicher Zwerg, bald als menschenverachtender Riese, und während die Franzosen und Deutschen ihn gern als dick und aufgedunsen darstellten, blieben die Engländer auf einen mageren Typ fixiert.

Ein weiteres beliebtes Mittel der *Napoleon*-Karikatur war die Darstellung des Franzosen in Tiergestalt. Die Engländer waren in dieser Hinsicht Meister; auf ihren Blättern erscheint Napoleon unter anderem als Fuchs, Krokodil, Esel, Tiger und Bluthund. Dass solche Zuordnungen nicht ungefährlich waren, wenn man sich in Greifweite des Mächtigen befand, zeigt das Beispiel eines Franzosen, der *Napoleon* mit einem Chamäleon verglichen hatte und dafür lebenslang ins Irrenhaus gesteckt wurde.

Wichtige Funktion kommt bei der Karikatur auch dem Text zu, der als Überschrift, als Bildlegende oder als Schriftband und Sprechblase erscheinen kann. Durch Zitat und Parodie liess sich der Anspruch auf Grösse, den *Napoleon* auch rhetorisch erhob, leicht ins Lächerliche und alltäglich Banale wenden. So in einer deutschen Karikatur aus der Zeit um 1813, die zeigt, wie *Napoleons* kleiner Sohn, der König von Rom, seinem Vater entgegenläuft und ruft: «Vater, wo bist du?» Worauf *Na-*

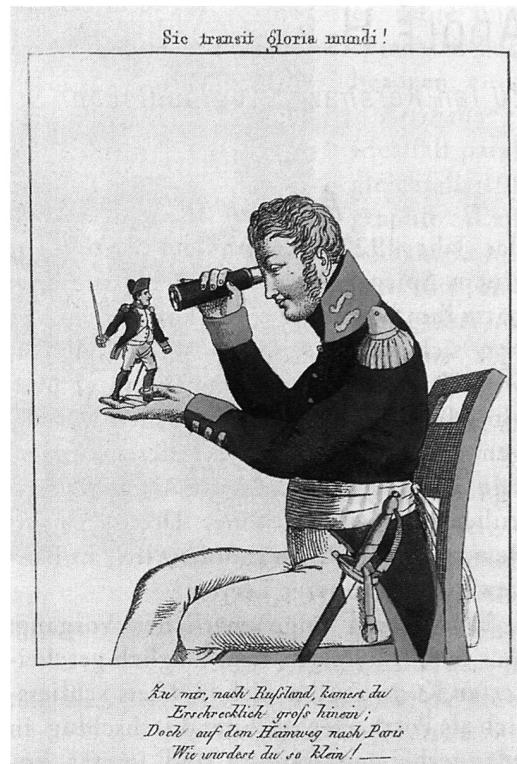
oleon, in einem Tintenfass sitzend dargestellt, antwortet: «*In der Tinte.*»

Der vorliegende Bildband weist zwar in einem Einführungskapitel eingehend auf die Themenvielfalt der Karikaturen hin, präsentiert aber die Blätter nach den Herkunftsländern England, Frankreich und Deutschland und innerhalb dieser Ordnung entsprechend der Chronologie der geschichtlichen Ereignisse; ein Datengerüst am Anfang des Bandes erleichtert die Orientierung. Die englischen Karikaturen gehören zu den ältesten Werken der Sammlung Arenenberg und setzen mit dem missglückten napoleonischen Ausgriff aufs Mittelmeer und dem Ägyptenfeldzug ein. Im Unterschied zu den andern Ländern stellten die Engländer *Napoleon* meist in Uniform dar; er erschien ihnen als rücksichtsloser Militarist, als Usurpator von zutiefst antidemokratischer Gesinnung, als ein von allen Lastern gezeichnetes, dem Teufel verfallenes Individuum. Auf vielen Blättern wurde «*Boney*», wie man ihn auf der Insel nannte, als hagere, bösartige und ständig aufgeregte Figur dem wohlbelebten, im Grunde gutmütigen, aber im Notfall zum Widerstand fest entschlossenen «*John Bull*» gegenübergestellt. Viele der englischen Blätter sind von hervorragender Qualität und waren für die Entwicklung der Kunstgattung auf dem Kontinent wegweisend; als führende Karikaturisten traten *James Gillray* und *Thomas Rowlandson* hervor.

Nationalbewusstsein

Die französische Karikatur konnte sich wegen der gefürchteten Effizienz des Polizeiministers *Joseph Fouché* erst nach 1814 voll entfalten, wenn auch bereits zuvor Druckereien im Untergrund tätig waren und Importware eingeführt wurde. Im Gegensatz zu den englischen Karikaturisten, in deren Werk der alte Mentalitätsgegensatz zwischen England und Frankreich deutlichen Ausdruck fand, konzentrierten sich die Franzosen stärker auf die Person des Kaisers und hielten mit Kritik an der Bevölkerung zurück. Auch ging es hier weniger darum, die autoritäre Herrschaftsform abzulösen, als einen Vertreter von Gottes Gnaden, nämlich König *Ludwig XVIII.*, auf dem Thron zu sehen.

Auch die deutschen Karikaturen sind in der Arenenberger Sammlung in stattlicher



anonym 1813;
Radierung, koloriert
(aus dem besprochenen
Band).

Zahl vertreten. Sie setzen ein mit dem schmachvollen Rückzug der «*Grande Armée*» aus Russland und bezeugen das angesichts der napoleonischen Niederlage kraftvoll sich regende deutsche Nationalbewusstsein. Der Spott der Karikaturisten verfolgte den Kaiser in die Verbannung auf Elba und Sankt Helena, wo er dargestellt wird, wie er statt seiner Soldaten ein Heer von Ratten kommandiert. Noch nach seinem Tod wurde *Napoleon* zum Opfer der Bildsatire: Ein Blatt zeigt ihn als Kind in den Armen des Teufels, der die blasphemischen Worte spricht: «*Das ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe.*»

Der vom Konservator des Museums Arenenberg, *Hans Peter Mathis*, herausgegebene Bildband «*Napoleon im Spiegel der Karikatur*» ist ein imposantes Werk. Die erheblichen Probleme, die das Layout angesichts der viersprachigen Textblöcke und der im Format unterschiedlichen Illustrationen stellte, sind – fast immer – optimal gelöst. Auch wenn gewisse Motive der Karikaturen sich gleich bleiben und international übernommen werden, ist die Vielfalt der zeichnerischen Einfälle und der Detailreichtum der Darstellungen doch erstaunlich. Das Buch empfiehlt sich als ein gediegenes Geschenk für kunsthistorisch und historisch interessierte Leserinnen und Leser. ♦

Der Spott der
Karikaturisten
verfolgte den
Kaiser in die
Verbannung auf
Elba und Sankt
Helena, wo er
dargestellt wird,
wie er statt
seiner Soldaten
ein Heer
von Ratten
kommandiert.

Rüdiger Görner, geboren 1957 in Rottweil am Neckar, lebt seit 1981 in London. Professor für Neuere Deutsche Literatur und Kulturgeschichte an der Aston University, Birmingham (bis 1991 an der University of Surrey) sowie Direktor des Institute of Germanic Studies der University of London. Schriftsteller und Kritiker. Jüngste Buchveröffentlichungen: «Hölderlins Mitte» (1993), «Goethe. Wissen und Entzagen 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). «Streifzüge durch die englische Literatur» (1998).

ADOLF H. – EIN ABGRUND

Zu Ian Kershaws biographischer Studie «Hitler 1889–1936»

Als *Adolf H.*, man schrieb das Jahr 1927, in dunklem Anzug vor einem Spiegel Rednerposen einstudierte, hätte ihm bewusst werden können, dass er von sich selbst besessen war. Vielleicht wäre ihm auch aufgefallen, wenn er über ein Mindestmass selbstkritischen Vermögens verfügt hätte, dass vor diesem Spiegel sein *alter ego* auf kalkulierte Art wild gestikulierte, ein hysterischer Doppelgänger, dessen Gegenbild an Indolenz litt, an Langeweile und innerer Leere.

Es war ein ungeheuerlicher Vorgang: Aus dem Aussteiger, dem kläglich gescheiterten Künstler, der sich in Wien schliesslich als Postkartenzeichner durchschlug, in Männerheimen logierte und immer isoliert blieb, aus dem Meldegänger des Ersten Weltkriegs, dem frustrierten Frontgefreiten und Bürgerschreck des Jahres 1923, wurde eine Erlösergestalt im Teufelsrock. *Adolf H.* ist der Name eines Abgrunds geblieben.

Ganze Bibliotheken lassen sich einrichten mit Studien über diesen Abgrund und den führenden Totengräber der Österreicher und der Deutschen. Man denkt an die grossen Studien von *William Shirer*, *Alan Bullock*, *Joachim C. Fest*, an *Werner Maser*, *Marlies Steinert*, an *Brigitte Hamann* und ihre bahnbrechende Arbeit über den frühen *Adolf H.* in Wien. Aber auch die «kleinen» Arbeiten über diesen Abgrund bleiben gegenwärtig, allen voran *Sebastian Haffners* in seiner Art unübertroffener Essay «Anmerkungen zu Hitler», *Fritz Fischers* Abhandlung «Hitler war kein Betriebsunfall», und *Golo Manns* berühmtes elftes Kapitel in seiner «Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts».

Im dreiundfünfzigsten Jahr nach *Adolf H.*'s Selbstmord fanden sich unter anderem folgende Bücher zum widrigsten österreichisch-deutschen Thema dieses Jahrhunderts: *Ulrich Völklein* trug einiges an Dokumenten zusammen, um wieder einmal die «Letzten Tage im Führerbunker» zu dokumentieren (etwas «Götterdämmerung» in der Postmoderne!), *Peter Roos* legte einen skurilen «Roman einer Krank-

heit» unter dem provokanten Titel «Hitler lieben» vor, *Henry A. Turner* lotete ein weiteres Mal die letzten dreissig Tage vor der Machtergreifung aus, und *John Lukacs* verortete *Adolf H.*: «The Hitler of History», das ist nicht der historisierte *Adolf H.*, sondern der Tyrann, dessen fatale Wirkung weiter allgegenwärtig bleibt und Geschichte wider unseren Willen «macht».

Doch die Studie der Studien über *Adolf H.* hat *Ian Kershaw* verfasst. Der britische Historiker versteht sie als die Analyse einer Hybris, als die Geschichte einer infernalischen Macht. Keiner seiner Vorgänger hat wie *Kershaw* so anschaulich gezeigt, wie sehr *Adolf H.* vagabundierte, Leere und Müsiggang kultiviert hatte, ein De-rangerter, ein Drifter war und dabei manisch von sich selbst besessen. *Kershaws* theoretisches Rüstzeug ist spärlich, aber auf den ersten Blick ausreichend und überzeugend: Er ging von *Max Webers* Begriff der «charismatischen Herrschaft» aus und davon, wie *Adolf H.* seine kümmerliche Biographie hemmungslos ideologisiert hatte.

Adolf H., der Autodidakt ohne systematische Lernambitionen, der von *Wagners* Musik Enthusiasten war, der im soldatischen Dienst eine wirkliche Erfüllung fand und jäh ernüchtert wurde ob der Kriegsmüdigkeit der Deutschen im Herbst 1918. *Adolf H.*, der länger, als man gemeinhin glaubt, bis zum 31. März 1920 im Sold der Reichswehr stand, der Bierkeller-Agitator und werdende Schauspieler auf der Rednertribüne. *Adolf H.* improvisierte und spielte – die Rolle von *Adolf H.* Er war Zauderer und ein Virtuose der Macht, einer, der leicht die Fassung verlor oder so tat, als verlöre er sie, einer, der kontinuierliche Arbeit auch als Reichskanzler scheute. Je mehr wir über *Adolf H.* und den Hitlerismus erfahren, je angewiderter, je fassungsloser bleiben wir zurück, innerlich wie entstellt durch solches Wissen, die Tonaufnahmen dieser gellenden, kreischen den, sich überschlagenden Stimme im Ohr, die Stimme des verheerendsten Verhängnisses, dem je ein Kulturvolk erlag.

Ian Kershaw, Hitler 1889–1936. Aus dem Englischen von Jörg W. Rademacher und Jürgen Peter Krause. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1998.

Man liest diese dreizehn Kapitel auf über siebenhundert Seiten, staunt über *Kershaws* Akririe, über sein in keinem Satz nachlassendes, trotz des Gegenstandes sachlich bleibendes Interesse an dieser Monstrosität eines Politikers und über das didaktische Geschick, mit dem er seine Studie aufgebaut und die Quellen angeordnet hat. Sein Versprechen, Genaueres über die Entwicklung von Hitlers Antisemitismus zu sagen, löst er durchaus ein, meist auf der Basis der Vorarbeiten *Brigitte Hamanns*.

Etwas aber missfällt an dieser monumentalen Studie. *Kershaw* erklärt uns anfangs, dass er auf die «*Gesellschaft und nicht in erster Linie auf die Persönlichkeit als dem Gegenstand ihrer Verherrlichung*» geschaut habe. Davon kann nun keine Rede sein. *Kershaw* ist ein erstrangiger Analytiker politischer Quellen; aber für ihr soziokulturelles Umfeld hat er nur bedingt Sinn. Gleiches gilt für die Art, wie er «*die Gesellschaft*» zu Wort kommen lässt. Zumeist und etwas penetrant mit Bezug auf eine gewisse *Luise Solmitz*, eine, wie wir wiederholt unterrichtet werden, «*aus der Mittelschicht stammende, begeistert nationalkonservative Hamburgerin*», Junglehrerin ihres Zeichens und Kronzeugin von *Kershaw*.

Ein grosser Vorzug von *Kershaws* Untersuchung ist dagegen, dass er die Entwicklung der Führer-Ideologie genau nachzeichnet, vom Dezember 1922 an, als *Adolf H.* im «*Völkischen Beobachter*» erstmals als ein besonderer Führer bezeichnet wurde, als *der Führer*, auf den Deutschland warte. Dabei zeichnet er überzeugend das Bild eines ungemein zögerlichen, gelegentlich geradezu befangen wirkenden Volkstribuns, den in entscheidenden Momenten oft der Mut verliess, der ohne Taktik berserkerhaft taktierte, dabei ein Ziel jedoch nie aus den Augen verlor: die Macht. Nichts verkörperte *Adolf H.* mehr als eklatante Widersprüche, an denen seine unmittelbare Umgebung nicht selten verzweifelte. Er liess sich am liebsten abschirmen, wollte Tagesgeschäften enthoben sein, war unfähig zum Dialog; *Adolf H.*, so scheint



Ian Kershaw

Kershaw zeichnet überzeugend das Bild eines ungemein zögerlichen Volkstribuns, den in entscheidenden Momenten oft der Mut verliess, der ohne Taktik berserkerhaft taktierte, dabei ein Ziel jedoch nie aus den Augen verlor.

es, lebte nur im Monolog auf. Er sprach in Formeln, die er, stets ichbezogen, monomanisch wiederholte.

Kershaws grosse Arbeit sollte im Idealfall parallel zu *Ron Rosenbaums* gleichfalls 1998 erschienener Monographie «*Explaining Hitler*» (Mac Millan, London 1998) gelesen werden, die an einer entscheidenden Stelle über *Kershaw* hinausgeht: *Rosenbaum* schreibt mit Bezug auf *Adolf H.* nicht nur eine Geschichte der Macht, sondern die Geschichte des Bösen. Er fragt nach dem Zusammenhang von Ideologie und Bösartigkeit, von Machtbesessenheit und zynischer Menschenverachtung.

Wir wissen in den meisten Fällen genau, welche Wendungen *Adolf H.*'s.

Leben genommen hat, sieht man von einigen Dunkelperioden in der Wiener Zeit und in München vor dem Ersten Weltkrieg ab. Aber haben wir wirklich die Infernalisierung des Politischen ganz begriffen, die *Adolf H.* ausgelöst hat? Die Biographie des *Adolf H.* bewirkte andere Biographien, jene von *Himmler* etwa oder von *Heydrich*; sie entstellte eine ganze Kultur bis zur Unkenntlichkeit. Haben wir Begriffe dafür? Einerseits bemühen wir uns um die Entdämonisierung des *Adolf H.*; *Kershaw* versucht in dieser Hinsicht das Höchstmass des Möglichen; andererseits kommen wir doch nicht los von dem Wort dämonisch, um diesen Abgrund zu bezeichnen.

Genuin Neues sagt *Kershaw* nicht; das war auch nicht zu erwarten. Aber er deutet Bekanntes zusammenhängender, erhellen-der, als dies in anderen Studien der Fall ist; insbesondere die Rolle der SA vor 1933, die Bedeutung *Gregor Strassers* als Gegenfigur zu *Adolf H.*, das alles unter ausgiebiger Zu-hilfenahme der Tagebuchaufzeichnungen von *Goebbels*, die früheren Biographen nicht zur Verfügung gestanden hatten.

Eines Gedankens kann man sich bei der Lektüre von *Kershaws* Studie nicht erwehren: Es ist die Zeit der Diktatoren nicht mehr, am Ende dieses Jahrhunderts. Man dürfte darin die hoffnungsvollste Seite der sogenannten Globalisierung erkennen. ♦

Anton Krätti,
geboren 1922, studierte
und promovierte in Ger-
manistik und Geschichte
an der Universität
Zürich, war Feuilleton-
redaktor in Winterthur
und von 1965 bis 1993
Kulturredaktor der
«Schweizer Monats-
hefte».

DIE GOTTFRIED KELLER-STIFTUNG 1890-1922

*Eine menschliche Tragödie, ein machtmisbräuchlicher Übergriff
des Bundesrates und schliesslich das Verlassen im Alltag sind es, die
Gründung und Geschichte der hochherzigen Stiftung von Lydia
Welti-Escher zu einem bürgerlichen Trauerspiel und zu einem nicht
nur rühmlichen Beispiel schweizerischer Kulturpolitik machen. Herbert
Meier hat in «Stauffer-Bern» die menschliche Tragödie und den
bundesrätlichen Machtmissbrauch in chronikartiger Szenenfolge
gestaltet; die eindrückliche Uraufführung von 1974 des Zürcher
Schauspielhauses im Studio Wolfbach war lebendiges Theater, jedoch
keine Geschichtslektion.*

Eine durch Archiv- und Quellen-Arbeit reich abgestützte Geschichte der Gottfried Keller-Stiftung legt jetzt Joseph Jung vor, und eine respektable Gruppe von Sponsoren ermöglichte eine reiche Ausstattung des gewichtigen Buches mit vielen Farbtafeln¹. Aus dem, was hier erzählt, reflektiert und mit Briefzitaten, Tabellen und Zahlen belegt wird, wäre für die Zukunft einer Kulturpolitik in der Schweiz einiges zu lernen. Die unglückliche Lydia Welti-Escher schenkte ihr grosses Vermögen, bestehend zur Hauptsache aus Wertpapieren, Grundstücken und Immobilien, 1891 unter dem Namen «Gottfried Keller-Stiftung» der Schweizerischen Eidgenossenschaft mit der Zweckbestimmung, seine Erträge für den Ankauf bedeutender Werke der bildenden Kunst des In- und Auslandes zu verwenden. Nur ausnahmsweise sollten dabei auch zeitgenössische Kunstwerke berücksichtigt werden. Die fünfköpfige Kommission, deren Mitglieder vom Bundesrat ernannt wurden, stand damit von Anfang an vor einer Aufgabe, deren kulturpolitische Richtung nie klar definiert war. Auch fehlte ihr die nötige Infrastruktur, es fehlte ihr die Erfahrung im Umgang mit dem internationalen Kunsthändel, und es fehlte ihr vor allem ein Raum, in welchem sie die wachsende Sammlung hätte überblicken, ihre Zielsetzung konkretisieren und ihre Bestände sinnvoll hätte ergänzen können. Erst 1904 fand in einer gemieteten Galerie in Zürich eine Ausstellung der Kunstgegenstände statt, die dezentralisiert in den kantonalen Museen und Regierungsgebäuden der Schweiz als Deposita der Stiftung

aufbewahrt waren. Im Anschluss an diese Ausstellung kam es zu einem Kunststreit, in welchem sachliche Argumente alsbald von Persönlichem und Emotionalem überdeckt wurden.

Joseph Jung stellt fehlende Grundlagen in der Geschäftspolitik, auch fehlende Konsequenz in der Sammlungsstrategie, aber auch Verdienste der Stiftung fest, so vor allem die Repatriierung ins Ausland verschleuderter Kulturgüter. Der Verantwortung der Kommission war indessen entzogen, wie das geschenkte Vermögen durch das Finanzdepartement des Bundes verwaltet wurde, nämlich im Widerspruch zu den Wünschen der Donatorin nicht gewinnbringend, sondern nach Prinzipien der Verwaltung: Verkauf des Immobilien- und Aktienbesitzes (dies zudem fast schon dilettantisch und daher verlustreich) und Anlage in festverzinslichen Papieren. Das hatte schliesslich einen Substanzverlust zur Folge. Konnten vor dem Ersten Weltkrieg 150 000 Franken jährlich für Ankäufe ausgeschüttet werden, stehen der Stiftungskommission heute lediglich noch wenige zehntausend Franken zur Verfügung. An den Wert des ursprünglichen Stiftungsvermögens darf man gar nicht denken.

Das Buch, dessen Umschlag das Belvoir-gut in Zürich um 1840 zeigt, die Villa des Alfred Escher und den Park am See, ist eine Ehrung der Stifterin und der würdigen Männer, die den Stiftungszweck zu erfüllen trachteten, darunter Arnold Böcklin und Albert Anker, Carl Brun, der die Kommission von der Gründung bis 1922 präsidierte, Hans Meyer-Rahn, der ihr über

1 Joseph Jung, *Das imaginäre Museum. Privates Kunstengagement und staatliche Kulturpolitik in der Schweiz. Die Gottfried Keller-Stiftung 1890-1922*. Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1998.

Jahrzehnte als Sekretär diente, und die andern Mitglieder, von denen die Künstler *Paul Robert* und *Daniel Baud-Bovy* wenigstens noch genannt sein sollen. Die zahlreichen Farbreproduktionen der Wappenscheiben, Gemälde und Gegenstände des Kunsthandwerks, die als Beispiele für die Ankäufe der Kommission dienen, machen die Tätigkeit der Stiftung anschaulich. Nachdenklich stimmt allerdings, wie sich in der Geschichte der *Gottfried Keller-Stif-*

tung

Hemmungen und Defizite schweizerischer Kulturpolitik spiegeln, wie privates Kunstengagement auf verwaltungsbedingte Sachzwänge stösst und hoffnungsvolle Möglichkeiten ungenutzt bleiben. Die Erinnerung an den *Clottu*-Bericht kommt auf: Das Dokumentations- und Studienzentrum für Kulturfragen, dessen Gründung die Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik 1975 vorschlug, bleibt ein unerledigtes Desiderat. ♦

«Central Station», und das ist wohl der Schlüssel für die offensichtliche Wirkung und den damit verbundenen Erfolg des Films, ist grosses Gefühlskino: schön auch noch in elenden Szenen, traurig und komisch zugleich, sentimental und grossartig. Und eine Liebeserklärung an das Land Brasilien dazu. Ein ergreifender Film über das Leben im allgemeinen und in Brasilien im besonderen. So, sagen wir nach der Premiere, ist das Leben!

aus: -minu, Arthur Cohn. *Der Mann mit den Träumen*, Buchverlag der Basler Zeitung, Basel 1999.

Wer übernimmt Patenschaftsabonnemente?

Immer wieder erreichen uns Anfragen von Lesern oder Einrichtungen (zum Beispiel Bibliotheken), welche die Schweizer Monatshefte aus finanziellen Gründen nicht regelmäßig beziehen können. Es ist uns nicht möglich, alle Wünsche zu erfüllen. Deshalb sind wir auf Ihre Mithilfe angewiesen. Unser Vorschlag: Übernehmen Sie ein Patenschaftsabonnement der Schweizer Monatshefte für Fr. 100.– (Ausland Fr. 121.–). Rufen Sie uns bitte an. Wir nennen Ihnen gerne Interessenten. Sie können uns auch einfach die diesem Heft beigefügte Geschenk-Abo-Karte mit oder ohne Nennung eines Begünstigten zusenden. Vielen Dank!

Unsere Adresse: Schweizer Monatshefte, Administration, Vogelsangstrasse 52, 8006 Zürich
Telefon 01/361 26 06, Telefax 01/363 70 05