

Das Buch

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **61 (1981)**

Heft 11

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Buch

DIE WELT ALS LABYRINTH

Zu Friedrich Dürrenmatts Prosa «Stoffe I–III»

Nicht was er erlebt, sondern womit er sich im Laufe seines Lebens als Schriftsteller kreativ beschäftigt hat, will Friedrich Dürrenmatt in seinem neuesten Buch erzählen. Die autobiographischen Teile des Bandes «Stoffe I–III» dienen demnach lediglich der lebensgeschichtlichen Situierung¹. Der Knabe im Pfarrhaus von Konolfingen wird zwar sichtbar in seinen dörflichen Zusammenhängen, seine Lektüre, seine ersten Eindrücke werden notiert. Aber vor allem sieht man ihn auf Zeichenblättern merkwürdige Welten erschaffen. Er zeichnet und malt nicht nach der Natur, sondern nach dem, was ihn als Gegenwelt in seiner Phantasie bedrängt. So hält er es als Maler und Zeichner, der er immer noch ist, auch heute, und so hält er es als Schriftsteller: «Ich zähle zu den Gedanken-schlossern», sagt er, und er habe Mühe, mit seinen Einfällen fertig zu werden. Sie durchkreuzen seine Konzepte, auch seine Bekenntnisse. Er komme als Schriftsteller auch nicht von der Sprache her, sondern von den Bildern und Stoffen, die im Vorsprachlichen angesiedelt seien, im noch nicht genau Gedachten und im Visionären. «So zielt meine Schriftstellerei von mir weg, wenn ich auch nichts geschrieben habe, das nicht in irgendeiner Beziehung zu etwas von mir Erlebtem steht.» Aufschlussreich ist auch der Nachsatz dazu, der präzisiert: die ungeschriebenen oder noch nicht vollendeten Stoffe

stünden unmittelbarer zu seiner Welt, wie er sie erlebe, als die geschriebenen Stoffe, die gefiltert, umgeformt und abgeschlossen seien, zur Sprache gebracht. «Das noch nicht Geschriebene und das Unvollendete dagegen gehören mir. Es ist bloss gedacht, nur Phantasie oder etwas Angefangenes, dann auf die Seite Geschobenes, immer noch Mögliches, darum auch quälend. Indem ich diese ungeschriebenen oder unfertigen Stoffe, diese Phantasiefetzen und die Erlebnisse, ja die Zeit, durch die sie herbeigeführt wurden, zu rekonstruieren oder doch wenigstens zu skizzieren unternehme, versuche ich, sie zu vergessen, mich zu befreien, einen Ballast abzuwerfen, der mit den Jahren immer grösser wird.»

Damit ist sehr genau umschrieben, worum es sich bei dem Buch «Stoffe I–III» handelt. Drei Abteilungen fügen sich darin zu einem Ganzen, das jedoch einem Irrgarten eher als einer übersichtlich konzipierten Anlage gleicht. Und drei Erzählungen, ungeschrieben oder doch unvollendet bis zur Niederschrift dieses Bandes, schliessen die drei Teile ab: «Der Winterkrieg in Tibet», «Mondfinsternis» und «Der Rebell».

Drei Erzählungen

Die drei Geschichten sind nicht nur der Erfindung, sondern auch der Spra-

che nach sehr verschieden. Die erste ist eine Endzeitvision. Ein Söldner, der schon den Dritten Weltkrieg mitgemacht und überlebt hat (dieser Teil der Erzählung ist schon 1980 gesondert veröffentlicht worden), folgt seinem alten Kommandanten in die Gebirgswelt des Tibet. Da verfolgen sich in einem labyrinthischen Stollensystem die letzten Krieger. Man kennt weder den Feind noch überhaupt die Lage. Figuren wie aus dem Gruselkabinett, mit Armprothesen, die in eine Maschinenpistole ausmünden, vernichten sich gegenseitig. Zuletzt schreibt einer seine Erlebnisse an die Stollenwand. Eine Mischung aus Grauen und Gemütlichkeit, aus lähmender Leere und gespenstischem Heldenmut ist da Sprache geworden. Es gibt keine Regierungen mehr, aber die Verwaltung, die sich ein Söldnerheer aus sämtlichen Rassen der Erde zusammengestellt hat. Der Krieg ist Selbstzweck geworden. Die zweite Erzählung, «*Mondfinsternis*», ist eine Parallelgeschichte zur Komödie «*Der Besuch der alten Dame*». Wauti Locher aus Flötigen, nach Kanada ausgewandert und dort schwerreich geworden, kehrt als Walt Lotcher in sein Dorf zurück, im Cadillac, der auf halbem Weg im Schnee stecken bleibt, und mit einem Koffer, in dem sich vierzehn Millionen in Banknoten befinden: Lotcher will sie an die vierzehn Familien des Dorfes verteilen, unter der Bedingung, dass sie gemeinsam den Mann erschlagen, der vor einem Menschenalter Lochers Braut geheiratet hat. Da wird in zugriffig-origineller Tonart mit vielen berndeutsch-verballhornten Namen und manchem Liter Bätziwasser erzählt, wie sich die Bauern von Flötigen korrumpieren lassen und wie sich ihre

Frauen und Töchter mit dem reichen Auslandschweizer prostituieren, nicht ohne sich ihren Happen von den vierzehn Millionen im voraus zu sichern. In der Vollmondnacht, in der nach Lotchers Wunsch der Mord geschehen soll, herrscht eine Mondfinsternis. Die verunsicherten Bauern bekommen es mit der Angst zu tun, aber die Gier nach dem Geld siegt, und schliesslich tritt auch der Mond wieder aus der Verfinsternung hervor. In Flötigen bricht der Wohlstand aus, nicht allein wegen der Millionen Lotchers, sondern weil die Behörden des Kantons endlich die Strasse ausbauen und den Fremdenverkehr ankurbeln, aus dem Dorf ein Vita-Parcours-Zentrum machen. Hallenbad und Hotelbauten, Sessellift und Spital markieren den Fortschritt, und der Gemeindepräsident und Bärenwirt kann sich nur noch dankend an den Ständerat Aetti wenden: «*Aetti, wir danken dir, Gott hat uns gesegnet.*» Vergleicht man die Erzählung allerdings mit der Komödie von der Ankunft der Claire Zachanassian in Güllen, dann zeigt sich klar, dass die szenische Schlagkraft des Theaterstücks die Fabel erst zum Gleichnis macht. Das «*Bühnenatmosphärische*», von dem Dürrenmatt im Bericht über die Entstehung der Komödie spricht, erweist sich fast als stärker noch als das tragfähige Motiv selbst. Der Einfall setzt Fleisch an, aus der Notwendigkeit, Claires Ankunft im Zug (und nicht im Cadillac) zu begründen, entspringen grotesk-plastische Figuren und bildhaft-gegenwärtige Einzelheiten.

«*Der Rebell*» gestaltet einen Stoff, mit dem der junge Dürrenmatt schon als unordentlicher Student in Zürich gerungen hat. Der Leser des Bandes

«*Stoffe I–III*» erfährt in diesem Zusammenhang einiges über das chaotische Leben des jungen Berners, der sich im Winter 1942/43 und im darauffolgenden Sommer an der Universität Zürich immatrikulierte, ohne freilich – von Ausnahmen abgesehen – die Vorlesungen zu besuchen. An Ermantinger erinnert er sich, weil er eine Pelzmütze getragen habe, wenn er den Hörsaal betrat. Hin und wieder hörte Dürrenmatt auch den damaligen Privatdozenten Emil Staiger, der – wie er schreibt – «*im Auditorium maximum mit pfarrherrlichem Pathos aus Hölderlins Gedichten auslegte, was er hineingelegt hatte*». Das ist ungerecht, gewiss, wie denn der Student, der sein Studium eher als Tarnung und Ausrede brauchte, offenbar schon früh mit der Literaturwissenschaft Schwierigkeiten hatte, schon in Bern bei Fritz Strich. Ihn bedrängten seine eigenen Gesichte, er verkroch sich in seine Bude an der Haldenbachstrasse, an deren Tür er seinem Namen die Berufsbezeichnung «*Nihilistischer Dichter*» hinzufügte. Er verkehrte im Kreis um den Maler Walter Jonas, bei dem er zeichnete und malte. Damals entstanden auch Federzeichnungen zum Thema des Minotaurus in seinem Labyrinth, ein Motiv, das er in seiner Bedeutung für die Darstellung der Welt, wie er sie sah, damals noch nicht begriff. Immerhin ist die Sackgasse, ist die Ausweglosigkeit schon in dem Romanstoff «*Der Rebell*» enthalten, und in dem jetzt vorliegenden Band «*Stoffe I–III*» hat das Motiv in einer gleichsam hypothetischen Erzählung dichterische Gestalt angenommen. Einer – der Erzähler nennt ihn einfach A – sucht nach seinem verschollenen Vater. Eine geheimnisvolle Spur besteht in einer

merkwürdigen Sprache, auf die der Jüngling stösst: sie hat keine Substantive und keine Adjektive, nur Verben, diese jedoch in fünfhundert Konjugationen, so dass die Haupt- und die Eigenschaftswörter durch Verbformen ersetzt werden können. Der Sohn gelangt auf der Suche nach seinem Vater einmal an die Grenze eines fernen Landes, dessen Zöllner eben diese merkwürdige Sprache sprechen. In dem Land herrscht ein Regent, den keiner je gesehen hat. Es bestehen da nur Befehle, es werden da ständig Bürger verfolgt, verhaftet und hingerichtet, das politische Leben ist eine Farce, es hat keinen Einfluss auf die maschinenmässig ablaufenden Vorgänge von Repression und Terror. Im Volk aber lebt der Glaube, bald werde ein Rebell über die Grenze kommen, der die Befreiung bringe. A wird sich bewusst, dass man ihn für diesen Rebellen hält. Noch will er den Irrtum aufklären, da sieht er sich schon verhaftet. Zuletzt findet er sich in einem Spiegelsaal gefangen und offenbar vergessen. Seine Suche nach dem verschollenen Vater, vielleicht nach dem Gewaltherrscher des Staates, endet im Ausweglosen.

Die Welt als Labyrinth

Was diese drei neuen Erzählungen, so verschiedenartig sie sind, vielleicht gemeinsam haben, ist darin zu sehen, dass da einer «*am Ariadnefaden seines Denkens*» nach dem Minotaurus sucht. Das grausame, unheimliche Wesen, halb Stier und halb Mensch, erscheint schon auf frühen Zeichnungen und Gemälden Dürrenmatts. Die furchterregende Ungestalt ist von seinem Stiefvater Minos gefangengesetzt in ein Labyrinth, so dass dem Minotaurus die

Welt als Labyrinth erscheint, aus dem es keinen Ausweg gibt. Es gibt im Band *«Stoffe I–III»* einen Abschnitt (er ist früher schon gesondert im Druck erschienen), der die *«Dramaturgie des Labyrinths»* entwirft. Indem er die Welt, in der er lebte, als Labyrinth darstellte, habe er versucht, Distanz zu gewinnen, von ihr zurückzutreten, sie ins Auge zu fassen wie ein Dompteur ein wildes Tier. Die Erzählungen *«Der Winterkrieg in Tibet»* und *«Die Stadt»*, auf die Dürrenmatt in diesem Zusammenhang verweist, sind zu verstehen als Weiterentwicklung dieses Bildes, das ihm ungenau erschien.

Als bald aber entfaltet sich in Dürrenmatts Phantasie eine köstliche Paraphrase zum Theseus-Mythos. Das Labyrinth ist ihm ein Gleichnis, also mehrdeutig. Zuinnerst im Irrgarten, den Dädalus im Auftrag des Königs Minos als Gefängnis für ihn gebaut hat, lauert der Minotaurus, der Sohn der Pasiphae, deren Genealogie Dürrenmatt genüsslich ausbreitet: Inzest, Perversion, Vater- und Brudermord kommen darin vor. Der Minotaurus aber ist die Frucht eines ehebrecherischen Verhältnisses der Pasiphae mit dem Vorweltstier, *«zoologisch gesehen offensichtlich ein Wiederkäuer»*. Dädalus, der *«Leonardo der Antike»*, musste die Königin in eine künstliche Kuh einschliessen, auf die der *«bos primigenius»* denn auch hereinfiel, indem er sie besprang. Dürrenmatt über die Kuh: *«Offenbar eines der ersten naturalistischen Kunstwerke, von dem wir wissen.»*

Die fast vergnüglich ausgemalte Sage vom Labyrinth hat einen grüblerischen Unterton. Dürrenmatt leitet damit, theoretisch, aus seinen Lebens-

umständen und aus der Dramaturgie des Labyrinths, zu der Erzählung *«Der Winterkrieg in Tibet»* über, und der Söldner, der darin die Hauptfigur und das erzählende Ich ist, wird kommentierend mit Theseus gleichgesetzt, der die Welt von dem Ungeheuer Minotaurus befreien wird. Wie aber, wenn es den Minotaurus am Ende gar nicht gibt? Warum gibt es dann das Labyrinth? Dürrenmatts Antwort: *«Vielleicht deshalb, weil Theseus selber der Minotaurus ist und jeder Versuch, diese Welt denkend zu bewältigen – und sei es nur mit dem Gleichnis der Schriftsteller –, ein Kampf ist, den man mit sich selber führt: Ich bin mein Feind, du bist der deinige.»*

Kreativität und Realität

Der Wunsch, Maler zu werden, war in dem Pfarrerssohn ausserordentlich stark; er entsprach offensichtlich der Art seiner Einbildungskraft, die ihn mit Visionen, mit bildhaften Einfällen überfällt. Das ist geblieben. Friedrich Dürrenmatt ist mit Stift und Pinsel stets am Werk, seine bildnerischen Schöpfungen zeugen von der Macht der Phantasie ebenso wie von der Fähigkeit, die inneren Bilder in Zeichnungen und Gemälden auf die Leinwand oder den Karton zu bannen. Der Schriftsteller versichert denn auch, dass er oft schon, wenn er eigentlich hätte schreiben sollen, ein auf dem Tisch liegendes Blatt mit einer angefangenen Zeichnung mit grösster Leidenschaft weiter ausgeführt habe. Ganze Nächte habe er, statt zu schreiben, daran gezeichnet, geschabt, schattiert und gemalt. Er ändere dabei ein zweites und drittes Mal, und wenn ein Bild anscheinend fertig sei, könne man

es an die Wand hängen und zurücktreten, Distanz nehmen dazu. Dann sehe man, vielleicht nach Tagen, den entscheidenden Fehler und könne von neuem beginnen. Beim Prosa-Schreiben sei das nicht so gut möglich. Er schreibe genauso «drauflos» wie er «drauflos zeichne», aber jede Unterbrechung beim Schreiben bedeute, dass er aus dem Zeitfluss gerate. Er müsse dann von vorn beginnen, und das gehe so bis zur Endkorrektur. Bei einem Theaterstück sei es so, dass man eigentlich erst bei den letzten Proben auf der Bühne wirklich «zurücktreten» könne, und dann sei es zu spät, seien wesentliche Änderungen nicht mehr möglich. Man korrigiere dann vielleicht verzweifelt an Einzelheiten herum. Wenn es einem wie Schuppen von den Augen falle und man sehe, dass man beim Schreiben des Stücks Dinge vorausgesetzt habe, die beim Zuschauer eben nicht vorauszusetzen seien, dann sei das Stück womöglich schon durchgefallen. *«Mein Kredit, den ich einmal auf der Bühne besass, ist durch Lächerlichkeiten verspielt worden.»*

An diesen Ausführungen ist zweierlei bemerkenswert. Dürrenmatt sagt nicht, was er unter dem entscheidenden Fehler verstehe, den man bei einem Bild, zu dem man Distanz nehmen kann, eher entdecke als bei einer Prosa oder einem Theaterstück. Doch könnte es wohl sein, dass er damit meint, die Vision oder der Einfall seien in der Gestaltung so weit zu treiben, dass sie einsehbar werden, dass sie nicht nur im grossen Zusammenhang visionärer Phantasien stimmen, sondern im exakten Bezug und im klaren Gegensatz zur bekannten Realität. Die Gefahr des kreativen, von Einfällen

heimgesuchten Genies ist es, dass es den Kontakt mit der anderen, der äusseren Wirklichkeit verliert. Dass die Komödie *«Der Mitmacher»* durchfiel, ist nicht darauf zurückzuführen, dass Kritik und Publikum einfach versagten. Das Stück allein war nicht in der Lage, den Hintergrund mitzuliefern, vor dem allein es verständlich wird. Vielleicht darf, gerade auch im Hinblick auf die *«Stoffe I–III»*, vermutet werden, Dürrenmatt lebe möglicherweise intensiver und unmittelbarer in den Gegenwelten seiner Stoffe als in der realen Welt. Selbst wenn er Lebenserinnerungen zu Papier bringt, wenn er zum Beispiel ein paar Seiten über die Schweiz im Zweiten Weltkrieg schreibt, wie er sie erfahren hat, scheinen die belegbaren Fakten eher blass und vage, die eigenschöpferische Interpretation dagegen ist unverkennbar. Da behauptet Dürrenmatt denn, die Landesverräter seien die einzigen Schweizer, die in jener Zeit einen Heldentod starben, und gleich noch fügt er bei (Meienberg lässt grüssen), Offiziere seien sie ohnehin nicht gewesen. Man kann bei Peter Noll, *«Landesverräter – 17 Lebensläufe und Todesurteile»* (Huber, Frauenfeld) nachlesen, dass weder das eine noch das andere stimmt. Es stimmt nur innerhalb des Bildes, das sich Dürrenmatt von der Schweiz im Zweiten Weltkrieg macht. *«Unsere Feigheit rettete uns, nicht unser Mut»*: vielleicht ist das nicht ganz daneben, aber sicher etwas zu flott formuliert, wie auch der andere Satz: *«Unsere sauberen Hände sind unsere Schande.»* Den Kampf zwischen Hitler und Stalin, sagt er, habe er als Kampf zwischen zwei Religionen, einer mystischen und einer dogmatischen interpretiert. Unter dem Einfluss des Phy-

siognomen und Philosophen Rudolf Kassner, dessen Werk *«Zahl und Gesicht»* offenbar zu den starken Eindrücken des jungen Dürrenmatt zählt, habe er Faschismus und Stalinismus als zwei ästhetische Richtungen zu sehen begonnen. Der Faschismus habe die Vollkommenheit gewollt, eine vollkommene Anschauung, einen vollkommenen Führer und ein vollkommenes Volk. Der Stalinismus dagegen die Widerspruchslosigkeit des Begriffs, eine widerspruchsfreie Lehre, ein System. Mir scheint, historische Fakten und politische Ideologien seien nicht einfach als Elemente eines Gleichnisses zu verstehen, mit denen man seine Kombinationen und Spiele anstellt. Gegen Spiele an sich ist nichts einzuwenden. Ich bewundere jederzeit die Fülle der «bühnensinnlichen» Einfälle, von denen auch dieses neuste Werk Dürrenmatts voll ist, ich bewundere seine Sprache, die geschmeidig und wandlungsfähig ist und dennoch ihren unverkennbaren Charakter hat. Dürrenmatt kann theoretisch, philosophisch im Stil der Abhandlung oder des Traktats schreiben, er kann schreibend ein farbiges Gemälde entwerfen oder in behäbiger Anlehnung an den Berner Dialekt erzählen, aber auch im Stil einer hypothetischen Geschichte, der den produktiven Leser herausfordert und aktiviert. Dieser Schriftsteller, der sich in seinen labyrinthischen Strukturen beharrlich umtut und Gleichnisse, Gegenwelten, mythische Gesichte gestaltet, gibt auf seine Wirklichkeit *«eine mehrdeutige Antwort»*. Es liegt ihm eigentlich nicht, bei Protesten, Unterschriftensammlungen und ähnlichem mitzumachen. Wo er in seinem Buch, das die Geschichte seiner Stoffe aufzeigt, in die Nähe derartiger zeit-

bedingter Haltungen gerät, ist er nicht so überzeugend wie da, wo er seine eigenen Welten erschafft. Die Gefahr besteht natürlich, und Dürrenmatt nennt sie selber beim Namen, dass er sich in seinen Gespinsten zu weit von der Realität entfernt und für Leser und Zuschauer im Theater unverständlich wird. Sein Schicksal sei es gewesen, schreibt er, dass die Wirkung, die sein Theater einmal erzielt habe, auf Zufall beruhe. Aber da geht er wohl zu weit und schießt über das Ziel hinaus. Er ist nur nicht davor gefeit, den Boden unter den Füßen zu verlieren.

*

Das Motto, das dem Buch vorangestellt ist, stammt aus Schopenhauer, eine bis-sige Antwort an den Leser, der fragt, was denn nun der Gegenwert des Betrages sei, den er für das Buch ausgelegt habe. Schopenhauer rät ihm, er brauche es ja nicht zu lesen und könne es trotzdem in den Bücherschrank stellen, wo es sich gut ausnehme; er könne es seiner Freundin schenken, oder er könne es – was gewiss das beste sei – einfach rezensieren. *«Stoffe I–III»* ist ein sehr persönliches Buch, es gewährt Einblick in das Leben und vor allem in die Werkstatt des Dramatikers und Erzählers, der sich mit vollkommener Natürlichkeit in seinen erfundenen Welten bewegt. Zwischen dem Leben, dem biographischen Stoff, und den Stoffen seiner Geschichten und Komödien sucht er nach Zusammenhängen. Auf der Spur seiner Denkspiele und dichterischen Erfindungen tastet er sich durch die Jahrzehnte seines Schaffens zurück, und was er aufscheucht, ist sein Leben.

Anton Krättli

¹ Friedrich Dürrenmatt, Stoffe I–III. Diogenes Verlag, Zürich 1981.

SGRAFFITI-ZEIT

Ein neuer Roman von Urs Jaeggi

«... noch während er den Satz ‚Deutschland im Herbst‘ formuliert, weiss Albert, dass er die Formulierung nicht mehr hören kann.»

Für seinen Roman «*Grundrisse*» hat Urs Jaeggi¹ diesen Sommer den Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preis erhalten, zur Überraschung vieler: eher hätte man einen jüngeren Preisträger erwartet, einen weniger prominenten. Ist der Entscheid der Juroren als Tribut an den gegenwärtigen Realismus-Trend zu werten, oder gilt er der literarischen Manifestation eines zeitgenössischen, bis aufs Jahr genau datierbaren Lebensgefühls? Oder sollte damit vielleicht angedeutet werden, der Autor Jaeggi stehe immer noch unter dem Schatten des seit langem anerkannten Soziologen?

Wie dem auch sei: sein längst vergessener Erstling, ein Erzählungsband aus dem Jahr 1964 unter dem Titel «*Die Wohltaten des Mondes*» hat – das Wiederlesen beweist es – den Jahren nicht schlecht standgehalten: das Buch dokumentiert eine Aufmerksamkeit für die Zeit, welche durch den Beruf des Autors allein nicht erklärt ist, ein eigenartiges Gespür für das Atmosphärische, noch nicht recht Greifbare der frühen sechziger Jahre, das erst später konkret und unübersehbar wurde. Auffallend, dass gleich in mehreren Erzählungen dieses ersten Bandes dargestellt wird, wie dem Menschen sein Werk über den Kopf wächst (einmal ein Hochhaus, einmal ein künstlerisches Werk), sich seiner Macht entzieht, ohne ihn doch aus der Verantwortung zu entlassen – dies zu

einer Zeit, da die Skepsis gegen die Machbarkeit der Welt, den planenden und ordnenden Verstand noch nicht Tagesgespräch war.

Ein Menschenwerk, das Eigenleben und Eigenständigkeit gewonnen hat, ist im neuen Roman Jaeggis die Stadt Berlin: im ganzen Buch gegenwärtig als Atmosphäre, Stadtlandschaft, Arsenal von Gebäuden, mit zerfallenden Häuserreihen, Betonklötzen; Umgebung des Protagonisten – und mehr als Umgebung: ein lebendiger Partner.

Man erinnert sich: «*Brandeis*», der letzte, vor drei Jahren erschienene Roman Jaeggis (sein erstes wirklich erfolgreiches Werk) spielte in weiteren Räumen; Schauplatz waren verschiedene deutsche Städte, dazu Amerika. Man könnte auch sagen, sein Ort sei die Zeit gewesen, die späten sechziger Jahre, erlebt und beobachtet von einem ihrer Theoretiker, in dem man sogar einen Anführer oder mindestens einen Wortführer der Studentenbewegung sehen wollte. In «*Grundrisse*» dagegen ist der Raum beschränkt auf eine Stadt, und der Beruf des Protagonisten ist dieser Beschränkung angepasst: er ist kein Theoretiker und Analytiker der Gesellschaft, sondern Architekt. Auch wenn er durch diesen Beruf weiter vom Autor entfernt scheint als Brandeis, ist er nicht weniger eine Abspaltung von ihm, eine Spiegelung seines Bewusstseins; und beide Figuren sind zugleich

Repräsentanten der Zeit: der Soziologieprofessor Brandeis vertritt die späten sechziger Jahre mit ihren ideologischen Auseinandersetzungen, der Architekt Albert Knie nicht minder überzeugend die Gegenwart, in welcher Zeitgeschichte sich in nicht unwesentlichen Teilen als Stadtgeschichte abspielt, in welcher mit Architektur unmittelbar Politik gemacht wird und Wohnhäuser, zufällige, unspektakuläre Wohnhäuser, den Stellenwert öffentlicher Gebäude bekommen können.

Den Autor freilich interessiert nicht die konstruktive, sondern gewissermaßen nur die kontemplative Seite des Berufes: er zeichnet seinen Protagonisten nicht bei der Arbeit, sondern als Spaziergänger, Beobachter, Kritiker; in einer Phase des Aussteigens, in einer Krise, die vielleicht zu einer schöpferischen Pause werden kann. Ein «*Chaos-Jahr*»: das heisst eine Zeit, in der das von Kleinfamilie und Beruf bisher gehaltene Lebensmuster auseinanderfällt, Chaotisches, Ungeordnetes einströmen kann. Albert Knie, seinem Namen entsprechend kein Unbeugsamer, kündigt seine Stelle, vertauscht seine bürgerliche Wohnung gegen eine Behausung in einem Abbruchobjekt, lässt sein Konto in die roten Zahlen sinken, betätigt sich als Sprayer und Strassenmusikant, bedient sich also, umgekehrt, der gängigen Verhaltensmuster des Protests. Eine Klischeefigur wird er deswegen nicht. Der Autor *will* seine Figur als einen Repräsentanten und als Teil der Zeit; er lässt ihn tief in sie eintauchen und die sichtbaren Manifestationen des Protests und des alternativen Lebens sind ihm nicht Modeerscheinungen, sondern Sprache der Zeit, die er bei aller reflektierenden Distanz nicht

nur wahr-, sondern auch ernstnimmt. Nicht zufällig wird Albert Knie Beifahrer in einer Lebensmittelfabrik – eine gewiss bewusste Parallele zum berühmtesten Aussteiger in der DDR-Literatur, dem Helden in Jurek Bekkers Roman «*Schlaflose Tage*».

Es dürfte unmöglich sein, die verschiedenen Schichten des Buches auseinanderzuhalten: Stadtbilder, Beziehungen zu Menschen werden pointillistisch aneinandergesetzt zu einem unruhigen Gemälde, einem chaotischen Lagebericht. Schlechthin grossartig sind, fast ausnahmslos, die Stadtpassagen; Wahrnehmungen eines Spaziergängers, der sich und die Stadt kaum mehr auseinanderhalten kann, der mit den Aussenseitern und Ausgestossenen reden will und doch keineswegs zu ihnen gehört. Eine «*Stadt im Verletzungszustand*»: in einem solchen Ausdruck wird die Stadt lebendig, ein sensibles Wesen, wahrgenommen von einem ebenfalls sensiblen und verletzlichen Bewohner, der ein Fremder ist in ihr und sich doch zugehörig fühlt, den zerfallenden Häuserzeilen so gut wie dem Betonungeheuer eines Kongresszentrums, an dem er noch mitgeplant hat und bei dem er sich jetzt eine Besitzergreifung nur mehr durch Überflutung vorstellen kann: «*Zehntausende von Menschen, die das Monstrum von innen her aufsprengen.*» Jaeggi hält sich an Berlin, er beschreibt exakt und unverwechselbar; aber die Stadt, so sehr sie innerhalb Deutschlands einen Sonderfall darstellt, wird nicht zu einem exotischen Ort, ist vielmehr eine ins Riesenhafte und Extreme entwickelte Variante der weiten europäischen Stadtlandschaft.

Dass zum «*Chaos-Jahr*» des Prota-

gonisten als ein obligates Thema auch die Ehekrise gehört, war vorauszu-sehen, es hat vielleicht auch seine Be-rechtigung. Trotzdem: die entspre-chenden Stellen gehören meines Er-achtens nicht zu den stärksten des Buches, auch wenn der Autor gewiss überall differenziert argumentiert, mit Ironie gegen die allzu vertrauten Muster, in denen sich Auseinander-setzungen in der Zweierbeziehung ge-genwärtig abspielen. Liegt es daran, dass gerade dieses Thema journali-stisch und populärpsychologisch reich-lich abgehandelt ist, so dass ihm lite-rarisch schwer beizukommen ist, es sei denn, man löse es kühn aus all den eingeschliffenen Auseinandersetzungs- und Therapiemustern heraus (was eben gerade in einem Grossstadtroman kaum möglich sein dürfte)? Auf jeden Fall hat die Gestalt der Tochter des Protagonisten und dessen Beziehung zu ihr in «*Grundrisse*» eine ungleich eindrücklichere Gestaltung gefunden. Die dreizehnjährige Ruth (ein Kind? ein junger Mensch?) gewinnt im Verlauf des Buches immer mehr Be-deutung: neben der Stadt Berlin ist sie das eigentliche Gegenüber ihres Va-ters.

Wieweit der Autor in diese Figur Züge der eigenen Tochter eingezeich-net hat, braucht uns dabei so wenig zu kümmern wie bei anderem autobio-graphischem Material in literarischen Werken. Unmittelbare Erfahrung und Beobachtung bestimmen das Bild, das ist unverkennbar; hier helfen dem Autor weder literarische noch psycho-logische Vorbilder – und das könnte heissen: sie hindern ihn auch nicht! Keine festumrissene Figur (dazu ist sie zu sehr mit dem Nahblick der Liebe gesehen), aber ein Wesen von un-

geheurer Lebendigkeit, manchmal so etwas wie ein Kobold der Zeit; eine Dreizehnjährige, die zu AKW-De-monstrationen fährt, sich in den ein-schlägigen ökologischen Daten aus-kennt und ernsthaft ihren Termin-kalender nachführt. Will man dem psychologischen Lehrbuch glauben, stimmt die Figur freilich nicht; sie scheint aus dem Kindlichen, Halb-wüchsigen zu sehr ins Erwachsene ge-zeichnet, zu altklug-frühreif, beides auf eine moderne Art. Aber die Er-fahrung der letzten Jahre lehrt etwas anderes: in ihrem Lichte besehen, stimmt die Figur, eine Ausnahme viel-leicht als Kind intellektueller Eltern, von der Grossstadt geprägt – und doch kein Einzelfall, eine provozie-rende Repräsentantin einer Gene-ration, der die Ereignisse der Zeit, die Drohungen der Zukunft keine Zeit lassen, allzulange Kind zu sein. Ihre Auflehnung richtet sich zentral gegen die Schule, ihr Hass gegen sie geht als ein unbarmherziges Staccato durch das ganze Buch, rational nicht erklär-bar und doch nicht unglauwbüdig: Konzentration jenes in den letzten Jahren immer wieder feststellbaren be-unruhigenden Phänomens, dass die Bildungsstätten, die doch Entfaltung des Menschen versprechen, unver-mittelt und radikal als ein Zwang, als ein Gefängnis erlebt werden – nicht anders als die längst abgeschaffte und angeprangerte Kinderarbeit früherer Zeiten.

Das Buch Jaeggis ist gerade in der Darstellung des Kindes eine Art Gegen-Werk zu Handkes «*Kinder-geschichte*» geworden: in dieser der bewusste Versuch, das Kind und die Beziehung des Vaters zu ihm aus der Zeit zu lösen, einer «*anderen Über-*

lieferung» einzufügen; bei Jaeggi dagegen ein rückhaltloses Eintauchen in die Zeit, von der beide, Vater und Tochter, und auch das Verhältnis zwischen ihnen geprägt sind. Man könnte die Tochter sogar als eine Art Kind der Stadt, der Zeit überhaupt bezeichnen, ein auflüpfisches freilich, gewissermassen deren Geist des Widerstands, der sich übrigens kaum gegen ihre Eltern wendet.

Das einzige, was sie ihnen vorwirft, ist dies: Sie möchte *«Ein Mehr an Wirklichkeit als ihr es lebt . . . – dieses Mehr will ich.»* Und das ist allerdings nichts Nebensächliches und Bei-läufiges. Der Satz enthält, in knappster Form, die Herausforderung, der sich die heutige Elterngeneration (zu welcher die Schreibende gehört wie der Autor) zu stellen hat: dass ihre Ängste, Hoffnungen, Wünsche, die sie verschwiegen oder äusserten in jenem mehr intellektuellen Protest der späten sechziger Jahre, nun von einer jungen Generation rückhaltlos ausgedrückt und gelebt werden. Allgemein gesagt: was Plan, Entwurf, Theorie war, kommt uns in diesen letzten Jahren entgegen als leibhaftige, überraschende, auch beängstigende Wirklichkeit: auf zwei Beinen gewissermassen, in zerfetzten Jeans und losen Pullovern, widerstandskräftig und verletzlich zugleich.

Es ist nicht abzustreiten, dass die Figur des Kindes bei Jaeggi eine Art Verklärung erfährt (so gut wie, auf ganz andere Weise, bei Handke). Aber das hat seinen guten Grund: in diese Figur ist nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Zukunftshoffnung des Protagonisten eingegangen. Er könne das Wort *«Deutschland im Herbst»* nicht mehr hören», denkt Al-

bert Knie früh im Buch, noch ehe er den Weg ins Abseits antritt: *«Grundrisse»* ist denn auch kein Buch der Verzweiflung geworden, auch wenn es Resignation und Verzweiflung enthält. Die Grundrisse der Zukunft werden zwar nicht sicher und hoffnungsfroh gezeichnet – aber sie werden hartnäckig gesucht. Von dieser Suche ist auch die Sprache des Buches gezeichnet.

Die Sprache des Buches – Kritik an ihr ist gewiss möglich; es gibt Ausdrücke und Sätze, die einen verärgern können. Jaeggis neuer Roman dürfte auch nicht zu den Werken gehören, den eher seltenen, bei denen man kein Wort ändern möchte. Vielleicht ist die Sprache dieses Werkes für den Autor nur eine Übergangsform – aber eine wichtige. Spontan, nervös, unruhig, sogar unsorgfältig wie sie ist, mutet sie an wie ein Ansturm gegen die Perfektion des Kunstwerks, wie ein Versuch, dessen Gehäuse *«von innen heraus zu sprengen»* durch eine Überflutung mit Wahrnehmungen, Gedanken, Emotionen. Dass Jaeggi seinen Protagonisten als Sprayer agieren lässt, gewinnt auch von der Sprache her Sinn: Sgraffiti aller Art gehen durch das ganze Buch als ein unruhiges Grundmuster – eine Ergänzung des Stadtbildes, die sichtbar macht, was in den Gebäuden nicht enthalten ist. Und zu ihnen gesellen sich andere Sätze, Werbeslogans, Schlagzeilen, Teile von Songs, vor allem auch Sätze von Ruth, häufig solche, die sie auf Zettel notiert. *«Rettet die Bäume im Gatower Forst»*, *«Schule muss weg»*, *«Brauchen wir eine Hauptstadt der Phantasie»*: in solchen Sätzen, in dieser unregelmässigen Textur des Buches verwirklicht sich das oben skiz-

zierte Sprachbewusstsein; in Worten, verbalen Äusserungen, die nicht als Kunstwerk isoliert, sondern in die Welt integriert werden, der Stadtwelt, Wohnwelt beigefügt nicht vom Künstler als einem Spezialfall des Homo sapiens, sondern von namenlosen Einzelnen, die in einer Welt, die konse-

quent über den Einzelnen hinweggeht, ein Zeichen ihres Lebens, ihres Geistes setzen möchten. «Sgraffiti-Zeit.»

Elsbeth Pulver

¹ Urs Jaeggi, Grundrisse, Roman, Luchterhand, Neuwied und Darmstadt 1981.

HIER GEHT DIE RECHNUNG AUF

*Zu Peter Kamms Monographie über den Philosophen Paul Häberlin*¹

Ich befand mich rekonvaleszent zuhause bei meinen Eltern. Vom Buchhändler hatte ich mir etwas Lesestoff kommen lassen. Einen in gelbes Leinen gebundenen, blau betitelten Band, den ich dem Paket entnahm, sehe ich heute noch vor mir: *Paul Häberlins* «Wider den Ungeist». Ich nahm ihn wiederholt zur Hand, blätterte darin, legte ihn wieder beiseite: Kein Text, der mich in meiner Müdigkeit zu beflügeln vermochte. Der Stil trocken und eigenwillig; eine nüchtern-präzise Aneinanderreihung von Reflexionen, streng logische Gedankengänge in kleinen Schritten.

Manche Wörter fanden sich in ihrem ursprünglichen, uns nicht mehr geläufigen, daher befremdenden Sinn verwendet, zwar nicht überspannt wie bei Heidegger, doch brachten sie den ungewohnten Leser ins Stocken. Der Autor unterliess auch den Versuch, den Leser durch eine dichterische Feder zu animieren, ihn über schwierige Sachverhalte sprachgewandt hinwegzutäuschen und Streitfragen durch stilistische Kunstgriffe elegant auszuweichen. Ich las das Buch erst nach meiner völligen Genesung.

Wenn Paul Häberlins Schriften von einer ehrlichen und strengen Sachlichkeit geprägt sind, so will das freilich nicht heissen, dass er uns mit schwierigen Gedanken allein lässt. Wenn es ihm didaktisch nötig erscheint, holt er aus, wird eindringlich, repetiert, engagiert sich, um sich verständlich zu machen.

Was aber will er uns klarmachen? Worum geht es Paul Häberlin? Wer in seinem reichen Schrifttum gelesen hat und die zweibändige Monographie von *Peter Kamm* kennt, kann in einem Satz antworten: Es geht Paul Häberlin um die ethische Orientierung, es geht ihm um die Wahrheit – um die eine, ewige, unwandelbare Wahrheit. Er war Pädagoge, Psychologe, aber im wesentlichen doch Philosoph. Der Philosoph ist, nach der wörtlichen Übersetzung des griechischen Begriffes, ein Freund der Wahrheit. Häberlin versucht nun in der Tat nichts Geringeres, als uns auf die philosophische Wahrheit einzustimmen und auszurichten. Und das ist kein leichtes Unterfangen, weil wir doch geneigt sind, diese Wahrheit vordergründig aus unserer persönlichen Sicht und Erfahrung zu beurteilen, wo-

durch sie eng, einseitig und unvollständig wird.

Paul Häberlin und sein Biograph Peter Kamm beleuchten sie uns aus verschiedenen, sich bewusst diagonal verhaltenden Perspektiven. Und diese umfassende Schau ist lohnend und wegweisend, war es jedenfalls für mich. Ich kann heute noch genau sagen wie so und warum: Seit dem Religionsunterricht an der Schule hatte mich ein tiefer Widerspruch beunruhigt. In meinem kindlichen Gemüt nagte ein «ketzerischer» Gedanke, den ich hundertfach und ausweglos wiederholte.

Man hatte uns die liebende Güte und zugleich die Allmacht des Weltenerschöpfers und Weltenlenkers gelehrt. Für mich war diese Allmacht offensichtlich und unbestreitbar. Schwierigkeiten bekam ich erst, wenn ich das Übel, das Leid und das Böse in der Welt und damit den Widersacher der Gottheit in Betracht zog. Warum liess sie ihn überhaupt zu? Warum gab es nicht nur das Gute? Warum sind wir zwispältig, nicht nur stark, innerlich gefestigt und vollkommen, sondern auch schwach, schwankend und boshaft?

Paul Häberlin antwortet auf diese Grundfrage mit Sätzen, die auf den uneingeweihten Leser erschreckend wirken können. Er sagt «Alles was geschieht, geschieht notwendig. Nichts ist, was nicht im vollendeten Dasein wäre, so wie Gott es will und weiss.» Oder: «Das wahrhaft Gute ist das was je ist.» Oder: «Alles was ist, auch jeder Zustand (der Welt oder des Menschen, A. W.), ist *so* gut wie er ist; er ist als Zustand, und zwar gerade als dieser Zustand in ‚Ordnung‘.» Oder noch einfacher (und für viele noch schockierender): «Alles was ist, ist unter dem

höchsten Gesichtspunkt unfehlbar richtig.» Es geschieht also immer, was geschehen *soll*.

Wer Paul Häberlin nur bis hierher folgt, kommt zu einem verhängnisvollen Fehlschluss: Hier werden Resignation, Fatalismus und mechanische Kausalität verkündet, findet er und täuscht sich. Das Gegenteil trifft zu. Wohl ist, was in der Welt geschieht, und was uns geschieht, *notwendig gerade so wie es ist*. «Kein Sperling fällt vom Dach . . .» Es geschieht stets was geschehen soll, wobei «die Fügung» nur zu oft unseren Wünschen, unseren subjektiven Bedürfnissen und Interessen widerspricht – zu unserem Leidenwesen. Sollen wir also resignieren?

Nein, denn unsere persönlichen, oft vom Schicksal durchkreuzten Absichten und Ziele sind keineswegs gleichgültig. Unser Denken und unser Verhalten, unser Wollen und unser Tun sind im ganzen Geschehen von fundamentaler Bedeutung. Sie bewirken es. Und wie wir auf das Geschehen, das ausserhalb unserer Macht liegt, reagieren, auch das ist entscheidend, weil sich hier die *geistige Haltung* von der *ungeistigen* trennt. Alles geschieht auch durch notwendige individuelle Entscheidung und individuelles Tun. «Es ist nicht so, dass das Geschehen über uns hinweg ginge oder uns mitführte wie der Strom die Kiesel oder, dass ausser uns und ohne uns eine ‚Kraft‘ oder ein Gesetz waltete, dessen Zwang wir unterworfen wären.» Wir werden geführt.

Nun aber zur Frage der inneren Führung. Wir werden in unserem Sinnen und Handeln geleitet durch ein ursprünglich in uns wohnendes Wissen, das Platon als «*Erinnerung*» bezeichnet, und was als ursprüngliche

Einsicht keinem Menschen fehlt. Das ist, was Häberlin «Geist» nennt, «Schau des Geistes», eine «senkrechte Treue gegenüber dem innersten Wissen» im Gegensatz zum Ungeist, für den allein die oftmals persönlich als ungut empfundene äussere Erfahrung und der blosser Augenschein zählen. Wobei wir dann oft resignieren und kapitulieren. Platon gesteht ein, dass es nicht jeder Seele leicht sei, im Jetzt und Hier sich «an Jenes zu erinnern», er hat Verständnis für die grosse Verschiedenheit der Begabung und Kraft, die aber trotzdem als ursprüngliches Wissen keinem Menschen fehlen.

Paul Häberlin hat keine Hoffnung auf ein zukünftiges Paradies auf Erden. Der Mensch wird immer im Spannungsfeld polarer Kräfte leben. Wie aber verträgt sich solche Weltanschauung mit dem Theologen Häberlin, der immerhin während seines Theologiestudiums vierzehnmal auf der Kanzel stand? Ist er später von seinem religiösen Glauben abgefallen? Nein. Zwar verzichtete er auf das Pfarramt, blieb aber gläubig, gläubig in seinem Sinn. Er lehnte den paulinischen Glauben ab, für den die Auferstehung Christi der alleinige Beweis der Wahrheit der christlichen Offenbarung bedeutet: «Wenn wir an das Evangelium nur deshalb glauben können, weil Christus auferstanden ist, so glauben wir nicht an die Wahrheit der Offenbarung als solcher.»

Häberlin nuanciert in seinem philosophischen Werk zwischen dem *religiösen Menschen*, für den unsere hoffnungslose Welt in ihrer vorübergehenden Unvollkommenheit ihrer Vollendung in der Zukunft entgegengeht und auf Gott hin schon heute transparent wird, und dem *philosophischen Geist*,

der die Erfahrungswelt durchschaut, diese zwar als Gestalt des wahrhaft und ewig Vollendeten erkennt und in Ehrfurcht vor dem Unbegreiflichen annimmt, ohne aber die innere Stimme zu überhören, die ihn zum Guten mahnt und zum sittlichen Kampf auffordert. Zum Kampf *im heroischen Glauben* muss man beifügen, das heisst, im Wissen, dass wir unser Ideal, auf das wir uns hinbewegen, nie endgültig erreichen werden. Wir bleiben immer unterwegs.

Von Paul Häberlin dem Menschen, dem Theologen, Pädagogen, Psychologen und Philosophen berichtet uns mit grösster Gewissenhaftigkeit und Sachkenntnis Peter Kamm. Er zeichnet des Gelehrten Lebensweg nach, beschreibt die Entfaltung seines Denkens, führt uns in die einzelnen Themen ein und verschafft uns einen klaren Überblick über das vielbändige Werk. Er ist dazu berufen, war er doch Paul Häberlins Student, später Mitglied des Anthropologischen Instituts der Stiftung Lucerna, der während Jahren eine führende Rolle im Geistesleben der Schweiz zukam. Nach dem Hinschied des grossen Denkers begründete Peter Kamm die Paul-Häberlin-Gesellschaft; er betreut heute noch das in jahrelanger Arbeit aufgebaute Archiv seines verehrten Lehrers und ist der eigentliche Animator in Häberlins Freundeskreis.

Die zweibändige Monographie Kamms, die mehr als 1200 Seiten umfasst, ist verdienstvoll aus mancherlei Gründen. Wenn ich an Häberlin denke, kommt mir das Sprichwort vom Propheten in den Sinn, der nichts gilt im eigenen Land. Dieses Gefühl hatte ich schon zu seinen Lebzeiten und sprach denn auch einmal darüber mit ihm.

Für Publizität in eigener Sache war er in seiner Bescheidenheit unbegabt. Dem hervorragenden Denker und Lehrer fehlte auch die Eloquenz, die ihn in einer grösseren Öffentlichkeit hätte brillieren lassen. Heute droht Häberlins Werk erst recht unterzugehen im angeschwollenen Strom weltanschaulicher und geisteswissenschaftlicher Literatur.

Peter Kamm will das verhindern. Er erschliesst und erleichtert uns den Zugang zur Philosophie Häberlins durch seinen verständlichen Stil. Er schöpft aus vielen Quellen, und er hat die immense Arbeit offensichtlich geleistet aus der Überzeugung, dass Philosophieren immer weniger nur eine Sache der Fachgelehrten sei, sondern im gegenwärtigen Klima der Ratlosigkeit auch den interessierten Laien angeht,

ihm wegweisend sein kann. Auch den Vielen, die mit der Bibel und der sonntäglichen Predigt nicht zurechtkommen, mag Peter Kamm Häberlins einleuchtende, widerspruchsfreie Interpretation der christlichen Lehre verständlich machen. Hier geht die Rechnung auf. Wir sind nicht weiter genötigt, in einer geistig gespaltenen Welt zu leben. Peter Kamms Monographie verdient deshalb Beachtung. Der ernsthafte Leser darf von den beiden Bänden wertvolle Einsicht und reichen inneren Gewinn erwarten.

Adolf Wirz

¹ Peter Kamm, Paul Häberlin, Leben und Werk, zwei Bände, Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1981, Bestellung und Auslieferung: Ott Verlag, 3600 Thun 7.

WELT OHNE GNADE

Zu Halldór Laxness' Roman «Salka Valka»

Ätzender Realismus

Halldór Laxness hat diesen Roman schon 1931/32 geschrieben. Er liegt nunmehr, von *Ernst Harthern* aus dem Isländischen übersetzt, in deutscher Sprache vor¹. Es handelt sich um ein frühes Werk des Autors, der erst lange Jahrzehnte später, im Gefolge des Nobelpreises, zu internationaler Geltung gelangte.

Der an die 500 Seiten umfassende Roman spielt im Island von 1930, das noch unter dänischer Oberhoheit stand und öfters an bitterer Armut litt. Das soziale Engagement des Autors ist nicht zu verkennen. In einer kalten

Winternacht landet der Küstendampfer in einem verschlafenen Fischerdorf an der Nordküste. Eine bettelarme Frau mit ihrer Tochter steigt die Strickleiter hinab und wird an Land gerudert. Ihr Geld hatte nicht mehr gereicht, um bis in den Süden, zur Hauptstadt, zu fahren.

Für Sigurlina, die Mutter, und Salka Valka, die Tochter, beginnt ein entbehrungsreiches Leben – zumal der Vater des Kindes verschollen ist. Ausführlich schildert Laxness den Kampf der beiden ums nackte Dasein, all die Arroganz und Dumpfheit und den Unverstand, dem sie sich ausgesetzt sehen. Sigurlina sucht ihren Trost bei

der Heilsarmee. An ihrem (nach Laxness) sinnlosen Singsang erbaut sie sich immer wieder. Auch der Pastor, der doch zu helfen berufen wäre, begnügt sich damit, sie mit abgedroschenen Phrasen abzuspeisen, und ähnlich hält es der Arzt. Das ganze Establishment des Dorfes steckt unter einer Decke und wird vom Kaufmann Johann Bogesen beherrscht: einem Ausbeuter, der wohllebt an den Erträgen vom Fisch, den die armen Teufel dem Meer abringen.

Sigurlina, die sich nach Liebe sehnt, verfällt dann einem vertrackten pokkennarbigen Säufer und Seemann namens Steinthor. Er schwängert sie, versucht bei Gelegenheit auch die Tochter zu vergewaltigen, und macht sich dann wieder davon. Sigurlina nimmt sich das Leben. Salka Valka aber wird immer verschlossener und trotziger; sie ist eine Krafternatur und lässt sich nicht unterkriegen. Typisch, dass sie sich Männerhosen anzieht, was in dem Kaff Oseyri äusserstes Missfallen erregt. Laxness schildert die Welt des Fischerdorfes mit einem ätzenden Realismus, zwar auch mit einigem Humor; doch die Lichtblicke sind hier seltener, scheint mir, als in spätern Romanen.

Das innere Island

Island ist, wie der Name schon sagt, ein «Eisland», ein Land des langen Winters, der Klippen und Fjorde, der Torfhütten, Schafweiden und Lavawüsten. Und immer wieder regnet und hagelt es. Dem äussern entspricht in «Salka Valka» ein inneres Island. Die Leute sind teilweise Branntweinsäufer, alle kauen ihren Kautabak; redliche

und vertrackte Existenzen wohnen dicht beisammen. Die «bessere Gesellschaft» aber setzt sich, wie gesagt, aus Phrasendreschern oder Ausbeutern zusammen. Im Innersten hofft wohl jeder auf einen Ausweg aus diesem Eisland. Aber die Gnade – das scheint ein leeres Wort zu sein, dessen sich die Heilsarmisten aus Torheit und die Pastoren zu Täuschungszwecken bedienen.

Laxness spricht es wiederholt mit bissiger Klarheit aus: jeder lebt nur für sich selbst und «erlöst sich selbst»: etwa so wie Steinthor, der mit seinem Boot auf hoher See kentert, sich am Kiel festkrallt und alle andern, die auch überleben möchten, ins Wasser stösst. Und so überrascht es kaum, dass in einer solchen Gesellschaft die kommunistische Agitation gedeiht. Arnaldur in Kof, der Jugendfreund Salka Valkas, der sie lesen und schreiben lehrte, der ihr phantastische Geschichten von einer «schönen Frau hinter blauen Bergen» vorgaukelte – er entwickelt sich zum marxistischen Agitator und kehrt als Student nach Oseyri zurück, um den Kampf gegen den kapitalistischen Kaufmann aufzunehmen.

Isländische Lokalpolitik nimmt im Roman einen breiten Raum ein und unterbricht auf längere Strecken den Strom der Erzählung. Und doch liegt gerade im Epischen Laxness' Stärke. Mich dünkt, der Roman hätte gewonnen, wenn er um mindestens hundert Seiten Politik gekürzt worden wäre.

Das Selbst als Zentrum

«Im Grunde hat jeder Mensch sein eigenes Ziel, und alles Gerede von

Liebe ist weiter nichts als ein Ammenmärchen» (S. 222) sagt der Autor, und dem entsprechen auch die männlichen Hauptfiguren, Arnaldur und Steinthor. Beide lieben Salka Valka mit Leidenschaft, der Abenteurer und der Agitator. Mit dem letzteren erlebt sie, gegen den Schluss des Romans, auch eine kurze Epoche selbstvergessenen Liebesglückes – bevor auch er sich wieder davonmacht. Salka Valka ist, bei all ihrem spröden Realismus, doch kraft- und liebevoll. Sie wäre, zumindest für Arnaldur, die sinnvolle Mitte des Lebens; und doch wird auch er wieder abgetrieben. «In Wirklichkeit ist der Mensch einsam, völlig einsam» (466), sagt er einmal. Leben heisst nach ihm, der Veränderung so sehr unterworfen sein, dass man in keinem Augenblick dafür bürgen kann, wer man auch nur schon am nächsten Tage sein wird.

Arme Salka Valka! Sie hat sich, dank ihrem praktischen Sinn, ihrer Energie, ihrer Menschlichkeit aus dem Elend emporgearbeitet, sie wird politisch tätig im Kampf gegen die Ausbeutung, sie wird zur Respektsperson – aber einen Partner, der ihr ebenbürtig wäre, findet sie nicht. Was hilft es ihr, wenn ihr Arnaldur zuletzt beim Abschied noch zuflüstert: «Ich rufe nach dir, wenn ich sterbe!» (494). Das ist eine Sentimentalität. Nicht zusammen sterben, zusammen leben wäre das Ziel.

Pathetik und Atheismus

Bärbeissige Kraftnaturen bewundert Laxness fast ohne Vorbehalt. «Ich hämmerte auf ihre weissen Knöchel los», berichtet Steinthor von seinem

Überlebenskampf auf dem gekenteren Boot. «... sowie ich sah, dass sich ihre Flossen irgendwo festklammerten, trampelte (ich) auf ihren Schädeln, sowie sie aus den Wellen auftauchten» – und fügt dann sentimental hinzu: «... und flehte unterdessen Salka Valkas Namen an, bis alle tot waren» (451). Steinthor ist brutal und sentimental zugleich. Aber das gilt nicht nur für ihn. Der ganze Roman zeigt Spuren einer pastosen Pathetik. «Im Schein deines Antlitzes hab ich gelebt, das hat mein Blut durchströmt bei hundert Grad Hitze und fünfzig Grad Kälte, im Süden bei Haiti wie im Norden vor der Hudsonbucht... du warst das Gesunde in meinem Blut und das Bild in meiner Seele...» (383). Oder: «Sie schweigt. Betrachtet ihn: dieser hochgewachsene Mensch – der brennende Blick seiner Augen – alles an ihm strotzend vor Urkraft – und so erdgebunden sein ganzes Leben...» (449). Die Stellen liessen sich vermehren. Sie zeigen, dass der zu Anfang der dreissiger Jahre entstandene Roman dem Blut-und-Boden-Stil seinen Tribut entrichtet hat.

Parallel zu der Verehrung einer gleichsam heidnischen «Urkraft» läuft die Polemik gegen das Christentum. Mag sein, dass der Autor selber in seiner Jugend von redseligen Heilsarmisten oder Pastoren frustriert worden ist. Auch vor der Gestalt Jesu Christi macht diese Polemik nicht halt. «Was ist das schon, einen Tag am Kreuz hängen, noch dazu für einen Mann, der kein einziges Kind hat» (255), sagt eine Frau. Und Salka Valka versteigt sich gar einmal zum Ausruf: «Ich wünschte, Gott wär wirklich und keine Einbildung und gerecht genug, meine Mutter und mich zu rächen» (391).

Wenn es aber Gott nicht gibt, so kann man ihm auch keine Vorwürfe machen! Über diesen Widerspruch kommen die meisten Atheisten nicht hinaus. Und Laxness nimmt – nicht nur hier, sondern auch andernorts – so hartnäckig gegen das Christentum Stellung, dass man fast an das Wort erinnert wird, das Jesus an Saulus richtete: Es fällt dir schwer, gegen den Stachel zu löken!

Kraftvolle Epik

Trotz solchen Einwänden gilt es festzuhalten, dass Laxness ein grosser Erzähler ist. «Salka Valka» fällt in eine Epoche seines Lebens, wo er sich dem Marxismus näherte: weil er in ihm die grösste Möglichkeit erblickte, das soziale Elend zu überwinden. Dennoch stand er auch dem Marxismus nicht unkritisch gegenüber. Das wird in den Kommentaren zu Arnaldurs Agitationsreden deutlich. Laxness ist zeit lebens ein bäurisch robuster Wahr-

heitssucher gewesen, ein Philosoph auf eigene Faust, ein Frondeur und Einzelgänger. Den kämpferischen Trotz hat er mit den Helden der Saga gemeinsam, mit Egil und Grettir, Gunnar und Gísli. So oft er auch im Ausland gelebt hat, Island ist doch sein Zentrum geblieben, und in der Schilderung seiner Landschaft und seiner herben Menschen entfaltet sich eine Vorstellungskraft, die den Leser bezieht und mitnimmt.

Mag er später auch heiterere Romane geschaffen haben, Romane, in welchen neben der Düsternis auch Schalk und Humor aufleuchten – so bewährt sich «Salka Valka» doch auf grosse Strecken als Erzähltext. Die Schilderung des Fischerdorfes da droben in der halb arktischen Dämmerung: sie weckt in dem, der Island gesehen hat, Erinnerungen. Und dem, der es noch nie gesehen hat, verspricht der Roman eine grosse Entdeckung.

Arthur Häny

¹ Verlag Huber, Frauenfeld 1981.

EIN INSIDER BERICHTET

Gewiss ist die Sowjetunion kein unbekanntes Land, wir verfügen über zahlreiche Informationen, wissenschaftliche und populäre. Dennoch bleibt vieles widerspruchsvoll, auch geheimnisvoll. Michael Voslenskys «Nomenklatura. Die herrschende Klasse der Sowjetunion»¹ hilft, Unklarheiten zu beseitigen. Nicht alle, natürlich. Es ist der Bericht eines Insiders, der selbst zur herrschenden Klasse gehörte bis zu dem Zeitpunkt (1972), als er in den Westen übersiedelte. Der Historiker,

der jetzt die österreichische Staatsangehörigkeit besitzt, lehrte an der Moskauer Lumumba-Universität und war Mitarbeiter des Zentralkomitees der KPdSU.

Voslensky berichtet nichts wesentlich Neues, er ist auch kein Theoretiker, der tief schürft. Er fasst zusammen und schildert lebhaft, die grösste Qualität verleiht ihm persönliche Erfahrung. Die These, dass im kommunistischen System eine «neue Klasse» herrsche ist nicht neu. Vos-

lensky zitiert Djilas, Boris Meissner, Ota Sik, Sacharow und etliche andere. Man könnte Karl Kautsky und Bertrand Russell hinzufügen, die schon 1920 dasselbe sagten. Aber Voslensky vermittelt konkrete Fakten, um die Funktion der neuen Klasse darzustellen. Dabei bedient er sich des amtlichen Begriffs «Nomenklatura»: das sind die Inhaber von Führungsstellen.

Massgeblich ist Lenins These: «Die geschichtliche Teilung der Gesellschaft müssen wir als grundlegende Tatsache stets vor Augen halten.» Auch das kommunistische System beruht auf Klassentrennung, ausgedrückt durch den Gegensatz von Verwaltern und Verwalteten. Der Gegensatz ist schwer erkennbar, weil die neue Klasse alle Mittel der Tarnung benutzt, ja noch mehr: «sie verleugnet ihre eigene Existenz . . . in der Praxis macht die Klasse der ‚Verwaltenden‘ von jeder Mimikry Gebrauch, um sich als Teil eines normalen – im Realsozialismus allerdings pathologisch aufgeblähten – Verwaltungsapparates auszugeben, als gewöhnliche Angestellte, wie sie in allen Ländern der Welt vorhanden sind.»

Die Nomenklatura besitzt die gesamte Macht, ihre wichtigste Aufgabe ist die politische Führung, dies im Unterschied zum Kapitalismus, wo das ökonomische Interesse primär ist. Dieses System ähnele am meisten dem Feudalregime. Fragwürdig ist, dass Voslensky den offiziellen Ausdruck «Realsozialismus» gebraucht, obwohl er konstatiert, dass die Nomenklatura sich vornehmlich der Verschleierung bedient. Ebenso fragwürdig ist es, dass er von einer «Ausbeutung auf marxistischer Grundlage» spricht, weil Marx kein Ausbeutungssystem, sondern des-

sen Beseitigung angestrebt hat. In beiden Fällen benutzt Voslensky naiv die amtliche Verschleierungsterminologie, statt ihre Substanz blosszulegen. Doch überzeugend dokumentiert er die Ausbeutung: die sowjetischen Löhne entsprechen einem Viertel der westeuropäischen, der Hälfte der bundesdeutschen Arbeitslosenunterstützung.

Nach Voslensky ist die Nomenklatura nicht identisch mit der Kommunistischen Partei, die führende Schicht ist schmaler: insgesamt drei Millionen Menschen, 1,5 Prozent der Gesamtbevölkerung. Im Gegensatz zur offiziellen Ideologie ist die Nomenklatura faktisch erblich, Nachkommen behalten die Privilegien. Die neue Klasse bezeichnet sich als Vertretung der Arbeiterklasse, aber ihre Mitglieder waren zumeist keine Arbeiter und verachten jene, die sie zu repräsentieren behaupten. Am gelungensten ist die Darstellung der Existenz dieser Klasse, die ihr wahres Dasein ständig zu verbergen sucht. Ein Sektorenleiter im Zentralkomitee verdient siebeneinhalbmal soviel wie ein gewöhnlicher Sowjetbürger. Aber sein wirkliches Einkommen ist beträchtlich höher, weil er zusätzliche Privilegien genießt, darunter auch ein offenes Bankkonto, von dem er unbegrenzt Geld abheben kann. Marxens Ziel «Jedem nach seinen Bedürfnissen» hat die Oberschicht für sich erreicht. Sie lebt in einem «Spezialland», abgeschirmt von der Bevölkerung, um von ihr weder gestört noch auch nur gesehen zu werden. Was Voslensky darüber schreibt, erinnert an Gogols Satiren.

Die Nomenklatura besitzt eigene Wohnviertel, eigene Läden, eigene Urlaubs- und Krankenhäuser, eigene Schulen für den Nachwuchs. Mög-

lichst anonym, von hohen Mauern umgeben, ohne Berührung mit dem Volk, dem die Führer in Ansprachen ihre heisse Verbundenheit ausdrücken. Die Nomenklatura führt ein Doppelleben: Stalin zeigte entzückten Besuchern eine bescheidene Wohnung im Kreml, während er tatsächlich in luxuriösen Datschas residierte. Dasselbe gilt für die Nachfolger. Zu diesem System gehört Korruption, wie in jeder unkontrollierten Oligarchie. Als Zentrum des Bakschisch-Systems gilt Transkaukasien – besonders Stalins georgische Heimat –, wo es üblich ist, einflussreiche Posten zu kaufen. Einmal in der Stellung, kann der Glückliche dann wieder Geld machen.

Wie lange kann das funktionieren? Voslensky enthält sich einer präzisen Prognose. Er spricht von einer wachsenden Entfremdung der Nomenklatura, die sich im «ätzenden Zynismus», in der «uneingestandenem defätistischen Stimmung» der Verwaltenden bekunde. Es sei eine «vom Untergang gezeichnete Welt». Die Sowjetwirtschaft präge permanente Unterproduktion, es gebe nur einen entwickelten Sektor, die Rüstungsindustrie, während der «Anschluss an die hochentwickelten Länder» ausgeblieben sei: «Weder die revolutionären Parolen noch der Aufbau einer modernen Rüstungsindustrie in der UdSSR dürfen darüber hinwegtäuschen, dass die Herrschaft der Nomenklatura den sozialen und politischen Rückstand des Landes konserviert hat.» Die Nomenklatura will nicht den Weltkrieg, heisst es hier, doch erstrebe sie die Weltmacht. Dazu bediene sie sich der Beeinflussung der Dritten Welt. Obwohl «die letzte Kolonialmacht der Welt», werde die UdSSR «von den Politikern der Dritten Welt

merkwürdigerweise als ein Bollwerk des Antikolonialismus gepriesen».

Das andere Mittel sei die internationale kommunistische Bewegung, deren Führer «hochbezahlte Vasallen der sowjetischen Nomenklatura» seien. Dort befänden sich «Stützpunkte» der Sowjetunion, auch Spionagezentren. Dies wird man gewiss nicht bestreiten. Doch simplifiziert der Autor, wenn er von der «kommunistischen Weltbewegung» wie in der Stalin-Ära spricht: er ignoriert Zerfallstendenzen, das chinesische Schisma, die Loslösung der italienischen KP. Auch sind die Führer, sofern sie nicht an der Macht sind, keine «hochbezahlten Vasallen». Das werden sie erst, wenn sie, dank der Hilfe seitens der UdSSR, die Macht erungen haben. Aber auch dann ist ihr Schicksal höchst ungewiss, wie es die Geschichte der Volksdemokratien beweist. Die kommunistischen Parteien im Westen haben viele Wurzeln, die auch von Land zu Land verschieden sind. Sieht man nur eine, wie Voslensky es tut, verfehlt man die Sache. Eine wesentliche Schwäche seines Buches ist es, dass es keine Analyse der «Nomenklatura» enthält und sie als einheitlichen Block darstellt. Wir hätten gern etwas über das Gewicht der einzelnen Gruppen – Partei, Armee, Wirtschaftsmanager – erfahren. Das vermischen wir hier. Voslensky beschreibt Oberflächenphänomene, polemisch, satirisch, leicht lesbar. Doch eine tiefer schürfende Analyse ist es nicht.

Heinz Abosch

¹ Michael S. Voslensky: «Nomenklatura. Die herrschende Klasse der Sowjetunion». Fritz Molden Verlag, Wien/München/Zürich/Innsbruck 1980.