

Das Buch

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

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **69 (1989)**

Heft 4

PDF erstellt am: **23.09.2024**

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.

Zigarrenduft, Gespräche, Rauchzeichen

«*Brunslieben*» — ein neuer Roman von Hermann Burger

(Die Rezension ist vor Bekanntwerden der Todesnachricht geschrieben worden)

Ein Rückblick

Die «aufwendige, todesschwangere, lebenssüchtige» Sprache im Roman «*Schilten*» habe ihn vom ersten Satz an fasziniert, sagt Thomas Beckermann, renommierter Herausgeber der Reihe «Collection S. Fischer» in einem sachnahen und persönlichen Aufsatz¹ zum Thema «Autor-Lektor-Kritiker», in dem er auch über die Rezeption des Werks von Hermann Burger berichtet, das er von «*Diabelli*» bis zum «*Tractatus logico-suicidalis*» betreut hat.

Als der Aufsatz im letzten Herbst erschien, hatte sich — die kleine Pointe soll nicht verschwiegen werden — Hermann Burger gerade vom Fischer Verlag getrennt; sein grosser Roman «*Brenner*», offenbar bereits als opus magnum, nämlich als Tetralogie geplant, soll bei Suhrkamp herauskommen; der erste Band, «*Brunslieben*», lang erwartet wegen des Bezugs zu einem neugewählten Bundesrat, ist dieser Tage erschienen. Der Verlagswechsel, im literarischen Leben nichts Spektakuläres, ist, man erinnert sich, sofort zum Medienereignis geworden.

Eines nämlich hatte Beckermann in seinem Rückblick vergessen: der Autor Hermann Burger ist nicht einfach durch Verlag und Kritiker der Öffentlichkeit zugeführt worden; er ist diesen Weg sehr energisch selbst gegangen als ein unermüdlicher Kämpfer um die öffentliche Aufmerksamkeit.

Kaum ein anderer Autor lebt das Verlangen, nein, die Gier nach Öffent-

lichkeit (die wohl keinem ganz fremd ist) so unverhohlen, so hemmungslos aus wie Burger. Diese Ehrlichkeit hat etwas geradezu Entwaffnendes; wenigstens verstellt er sich nicht. Was weiss man inzwischen nicht alles über seine Person! Wie er die Bobbahn hinunterfegt, im Heilstollen schwitzt, in die Intensivstation eingeliefert wird, und was auf dem Billet-doux seiner therapeutischen Freundin geschrieben steht. Manchmal möchte man ihm geradezu in den Arm fallen, ihn am Reden hindern! Aber das sind attavistische Regungen, unpassend in einer Zeit, in der Öffentlichkeit für Politiker und Literaten (für einmal sind sie einträchtig vereint) ein höchster Wert ist. «*Alles über sich erzählen und doch nichts verraten*» — ein Satz von Peter Handke, schwer zu verwirklichen! Im Hinblick auf Hermann Burger müsste man wohl sagen, dass er den Medien (zu) viel verrät, ohne sich schreibend ganz nahe zu kommen.

Ein neuer Ansatz

Warum diese Einleitung, die Erinnerung an Dinge, die allen in dieser oder jener Tönung bekannt sind? Weil Gespenster nur gebannt werden, wenn man sie beim Namen nennt! Man glaube doch nicht, die Leser liessen, wenn sie zum neuen Roman Burgers greifen, alles in Vergessenheit sinken, was sie über ihn und von ihm vernommen haben. Sie tragen vermutlich das Bild, das in den letzten Jahren von ihm

enstanden ist, in den neuen Roman hinein, und entdecken es dann umgehend auch darin. Der übliche Teufelskreis in einer Gesellschaft, in der jeder alles schon zum voraus weiss!

Wer das Werk des Autors begleitet hat von früh an, möchte am liebsten das neue Buch so öffnen wie seinerzeit «*Schilten*»: Auf Entdeckungsfahrt im Neuland, also ohne Aha-Erlebnis, sondern bestürzt, gefesselt, bewegt. Auf jeden Fall verdient gerade «*Brunslieben*», diese Ouvertüre eines Monstre-Romans, aufmerksame und unvoreingenommene Leser. Der Autor Burger ist nicht einfach deckungsgleich mit der Person, in der das Publikum dankbar einen Künstler entdeckt, wie es ihn sich wünscht; nämlich eine extravagante Person, der man vieles nachsehen muss und die man doch bewundern darf.

In mancherlei Hinsicht, vor allem im Sprachton und im Atmosphärischen, deutet sich gerade im neuen Buch ein Neuanfang an. Natürlich wird man jetzt nicht eine Explosion des Unerhörten erwarten dürfen; so leicht fährt einer nicht aus seiner Schriftsteller-Haut. Wer sich einmal einen «einfacheren» Burger wünschte (und solche Wünsche konnte man auch von Kennern hören), mit schlanken Sätzen, gedämpfter Redundanz (die letzten Seiten von «*Blankenburg*» deuteten diese Möglichkeit an), der wird auch jetzt nicht auf seine Rechnung kommen. Noch immer wagt der Autor seine kühnen, überlangen Sätze und stellt vermutlich gerne zur Schau, wie blendend er sie meistert.

Noch immer ist ihm das Circensische ein Inbegriff des Künstlerischen; nicht zufällig stellt sich sein Protagonist, Hermann Arbogast Brenner, vor, er könnte im Zirkus geboren sein. Dann wäre er, den wir auf einer schwierigen Exkursion in die eigene Kindheit

begleiten, für immer frei von allem, was eine bürgerliche Herkunft einem an Zwängen und Bresten auflädt. Im Zirkus auf die Welt kommen — das hiesse auch: mitten in die Kunst hinein geboren werden! Der Zauberer und der Zirkusartist: beide treten sie bei Burger seit langem als Personifikationen des Künstlers auf.

Aber auch wenn das Circensische noch jetzt in Burgers Sprache glitzert — in «*Brunslieben*» kommt eine Saite zum Klingen, die man so bei Burger noch nie gehört hat; eine Welt wird evoziert, die es bisher nur in «*Blankenburg*», aber dort als idealisiertes Wunschbild gab: Lebenskunst, die Lebensgenuss einschliesst, sich aber nicht darin erschöpft; Geselligkeit, welche die Menschen für Augenblicke aufnimmt, sie eine Zeitlang in einer leichten und doch nicht unernsten Atmosphäre verbindet.

Gespräche

Die Atmosphäre des Buches ist gesellig, ihr Medium ist das Gespräch. Es ist im Roman nicht weniger wichtig als die inhaltlichen Elemente, etwa das Thema der Kindheit oder, ein zunächst überraschender Kontrapunkt, die Geschichte der Tabakgewinnung und -verarbeitung, die ausführlich und kenntnisreich referiert wird. Dass Gespräche einen so wichtigen Stellenwert erhalten, ist bei Burger neu und ungewöhnlich. Seine Form war bisher der Brief. «*Diabelli*», «*Schilten*», «*Die Wasserfallfinsternis von Badgastein*», «*Blankenburg*» — alles Briefe oder Brieffolgen, Notrufe von Hilflosen, Leidenden — gerichtet an eine höhergestellte Persönlichkeit, an eine «Instanz», die, abgesehen von der Bücherfürstin von Blankenburg, nicht

zu antworten geruhte, von der eine Antwort gar nicht erwartet wurde. Seine Protagonisten gaben sich bisher dem Glauben oder der Illusion hin, es liege in der Macht der angesprochenen Instanzen, zu helfen, ja schon im Angehörtwerden könnte Hilfe enthalten sein. Dass in «*Brunslieben*» eine solche Illusion nicht mehr gepflegt wird, dass der Icherzähler, Hermann Arbogast Brenner, seinen Gesprächspartnern näher gerückt ist, ja dass Gespräche überhaupt möglich sind und unablässig geführt werden, das ist das Neue an diesem Buch und schafft die gesellige, die humane Atmosphäre. Dabei könnten die beiden Gesprächspartner Arbogasts, der greise Geschichtswissenschaftler auf Schloss Brunslieben (= Brunegg) und der Literaturkritiker Adam Nautilus Rauch durchaus als Instanzen gelten. Doch das geschieht eben nicht; sie bleiben, menschlich-allzumenschlich, auf der Erde; und das heisst: baden sich an einem heissen Sommertag die Füsse, kommen in einer längeren Suada aus dem Konzept («*jetz han i dr fade verlore*»), schauen mit Bussardaugen in die Welt und unterbrechen das Gespräch, um — «*Saliii Carlo*» — dem Papagei einen kurzen Gruss zuzurufen.

Was Burger hier schreibend evoziert — ehrfurchtsvoll hinter dem Schleier leichter Ironie —, ist nichts anderes als die Welt Theodor Fontanes. Dubslav von Stechlin wird schon auf der ersten Seite genannt — damit ein Wegzeichen gesetzt, das unverrückbar gilt. Fontane zuliebe, errät man, baut Burger seine Schlösser auf, als könnten Gespräche nur in Schlössern, bestenfalls auf Landsitzen oder in komfortablen Wochenendhäusern stattfinden.

Dass die Darstellung des Schlosslebens und der Schlossgespräche nicht

ins Kitschige abgeleitet, dafür sorgt der Autor unter anderem mit dem Mittel der Sprache. Zu sagen, Burger verwende in diesem Buch mehr denn je Helvetismen, wäre rundweg falsch. Er verwendet Mundartwörter und -wendungen, phonetisch unbequem geschrieben. Für Leser ausserhalb der südlichen Gebiete im deutschen Sprachraum müssen Vokabeln wie «*födliblott*», «*gschtobe*», «*öppedie*», «*verrätsche*» und «*heitigompfi*» wie exotische Silbenfolgen wirken — die zum Glück so raffiniert eingefügt sind, dass das Verständnis nicht gestört wird. Es braucht eine gehörige Portion schriftstellerische Selbstsicherheit, diese Einsprengsel zu wagen. Kühne Satzkonstruktionen wirken wie grossartig verzierte Rahmen; in ihnen, zur Schau gestellt, die Mundartwörter oder -sätze. Und keineswegs wirken diese als lächerliche Utensilien, eher als etwas skurrile Kostbarkeiten, die ihren Rahmen durchaus ertragen.

Ich kann mir den Leser schweizerischer Herkunft nicht vorstellen, der an diesen Einsprengseln nicht seine helle Freude hätte. Sie lassen uns die Mundart auf Umwegen und in fremder Umgebung neu sehen, und beweisen, dass die spannungsvolle Beziehung zwischen Mundart und Schriftsprache immer noch neue Blüten hervorbringen kann. Dies nicht im Sinne einer blossen Sprachspielerei. Die Mundartwörter sind als Elemente des Gesprächs notwendig, sie bestimmen den Tonfall, die «*Nüangse*» des Gesprächs. Und sie machen, darüber hinaus, deutlich, dass Burgers Schlösser und Landhäuser in der schweizerischen Landschaft und in unserer Gegenwart verwurzelt sind, sie mögen ihren Bergfried noch so stolz in den Himmel recken . . .

Zurück in die Kindheit

Hermann Arbogast Brenner, Spross einer Dynastie von Tabakkaufleuten (schon sein Grossvater ist allerdings aus der Firma ausgestiegen) ist im Herzen ein echter Cigarier geblieben, erfüllt von Sehnsucht nach der Vergangenheit der Familie, verliebt in die schönen Namen der Zigarren — und süchtig nach ihrem Duft, der ihn zurückführen soll in die Kindheit. Er hat eine Art *Sinecure* als Gesellschafter des greisen Historikers Jérôme von Castelmur-Bondo auf Brunsleben, führt Gespräche mit ihm und mit dem Literaturkritiker Rauch, ebenfalls mit dem Komponisten Edmond de Moog, der Dichterin Irlande von Elbstein-Bruyère und dem Schriftsteller Bert May. Die Namen bekundeten es: wir sind in einer Phantasiewelt, die der Wirklichkeit nachgebildet ist, in der Wirklichkeit verwandelt und erhöht wird. Die Namen aufzuschlüsseln erübrigt sich; Insider und Anwohner sind ohnehin informiert; und im ganzen ist die ahnungsvolle Ungewissheit das bessere Leseklima als Scheingenaugigkeit.

Der Icherzähler behauptet, kein Leser zu sein; was er wisse, beziehe er aus den Gesprächen mit seinen gebildeteren Freunden: eine Fiktion, die man sofort durchschaut und die den Protagonisten als Kunstfigur ausweist. Er schreibt — doch will er kein professioneller Autor sein; er schreibt nur, um zurück in seine Kindheit zu gelangen, den frühen Erfahrungen, den quälenden und den beglückenden, auf die Spur zu kommen. Obgleich nicht alt, weiss er mit apodiktischer Sicherheit, dass er früh sterben wird; wenn er sich zum Ursprung zurückschreibt, nähert er sich auch dem Tod. Beides wird, vermutlich, am Ende zusammenfallen.

Warum Hermann Arbogast sich auf den Weg in die Kindheit macht, wird rational nicht geklärt. Fest steht, dass es nicht aus therapeutischen Gründen geschieht, ganz im Gegensatz zur *«Künstlichen Mutter»*, wo der Protagonist mit den Bestandteilen seiner Kindheit wild nach allen Seiten schlug, als könnte das helfen, die Gesundheit wieder zu erlangen. Solche Aggressionen erscheinen in *«Brunsleben»* zum mindesten gedämpft; die Geschwister freilich geraten mitten ins Schussfeld der Kritik, haben sie doch, in der Darstellung Hermann Arbogasts, seine Kindheit gleich zweimal zerstört, zuerst, indem sie die Spielsachen, die sie vom Ältesten erbten, zerbrachen, und zum zweiten, weil sie nach dem Tod des Vaters das Familienhaus in Menzengang kurzerhand «verramschten». Im Gegensatz zu Thomas Bernhard im Roman *«Auslöschung»*, an den *«Brunsleben»* in mancher Hinsicht erinnert, will der Icherzähler seine Kinderwelt nicht auslöschen, sondern retten, schreibend der Zerstörung entreissen; den Vater nach seinem Unfalltod in Worten wieder auferstehen lassen.

Vermutlich schreibt er sich vor allem zum Vater zurück. Die Erinnerung an eine fast verschwörerische Gemeinsamkeit mit dem aquarellierenden Vater setzt eine Art Massstab für das, was zwischen Menschen möglich ist. Die Fontanesche Harmonie der zugleich leichten und ernsthaften Gespräche wirkt wie ein spätes, erwachsenes Nachspiel der schweigenden Übereinkunft zwischen Vater und Kind.

Begleiter und Schutzpatrone

Es versteht sich, dass Hermann Arbogast auf diesem geheimnisvollen,

oft schmerzhaften Weg zurück in die Kindheit Begleiter braucht; er findet sie in den bereits erwähnten Freunden. Wobei der «*profässer*» als eine Verkörperung der Vergangenheit gelten kann, der Literaturkritiker Adam Nautilus Rauch eher als ein Garant, die Gegenwart werde nicht völlig aus den Augen verloren. Diese beiden bisher wichtigsten Gesprächspartner sind Freunde, aber auch Antipoden des Icherzählers, und aus beiden redet wohl auch der Autor selbst.

Aber nicht nur Begleiter sind auf dem Weg zurück nötig, sondern auch eine Art Schutzgötter; in einer säkularisierten Zeit und bei einem im Schreiben lebenden Autor können es nur literarische Götter sein. Fontane habe ich schon genannt; als ein Schutzgott zweiten Ranges kommt auch Rilke vor. Der gute Geist auf dem Weg zurück, der Schutzengel der Erinnerung aber ist Marcel Proust. Was das Ich in der «*Recherche du temps perdu*» erlebt, wenn es die feuchte, nach Lindenblüten duftende Madeleine in den Mund schiebt, die sinnliche Vergegenwärtigung, ja Auferstehung der Vergangenheit, das erfährt, immer wieder wie zum erstenmal, der Cigarier Hermann Arbogast, wenn er seine exquisiten Zigarren raucht, ihren Duft einatmet. Der Duft, wie der Geschmack des Gebäcks, ungreifbar, unfassbar, vergänglich — und doch verlässlich, ein fragiler Weg in die Vergangenheit.

Wie der Autor von «*Brunslieben*» es schafft, die berühmte Passage Prousts in seinen Roman zu integrieren, nein, zu verwandeln, ohne doch ins Abgebrauchte, Triviale abzugleiten, diese Frage führt zu Überlegungen technischer Natur. Äusserste Knappheit, blosser Andeutung wären eine Möglichkeit, den Bezug zu Proust leicht und

elegant herzustellen. Burger geht den entgegengesetzten Weg, den ihm vertrauten, die Dinge durch Redundanz, durch Variation und Differenzierung ungewöhnlich wirken zu lassen. Er betont den Bezug zu Proust, umspielt und variiert ihn in Gesprächen zwischen dem Professor und Hermann Arbogast, und er lässt seinen Protagonisten immer wieder, fast süchtig, zur Zigarre greifen, als brauche er den Duft für jeden Schritt, der ihn vorwärts — und das heisst zurückführt. Der Leser kann sich diese Duftvarianten ersatzweise vorstellen, wenn er die wohlklingenden Namen der unzähligen kostbaren Zigarrensorten memoriert, die im Buch vorkommen, wie man etwa ein fremdklingendes, unverständliches Gedicht memoriert oder an einem Blumenbeet entlanggeht: «*Ormond Brasil Jubilé; Hoyo de Monterrey des Dieux, Huifcar trabuco, Krummer Hund, Danemann Brasil, Romeo y Julieta.*»

Auch dies «Gedicht» aus Zigarrennamen ist ein Beispiel für die Redundanz Burgers — seine *via regia*, eine eigene künstlerische Welt zu schaffen. Eine Möglichkeit, die seiner Sprachbegabung entgegenkommt wie wenig anderes — und auch eine Gefahr. Denn sein Wortreichtum, seine Satzkaskaden, bewundernswert wie sie sind, sie ermüden den Leser auch, erschlagen seine Aufmerksamkeit. Falls der Leser nicht wagt, keck im Buch herumzublättern, diese oder jene Stelle der Gelehrsamkeit zu überspringen, auf einer anderen dafür zu lange zu verweilen (Hans Magnus Enzensberger hat solches Lesen neulich einen «anarchischen Akt» genannt!), falls er das nicht wagt, ist er verloren.

Freilich: der wortmächtige Autor kennt auch den Wert des Ausgesparten und Ungenannten. Das zeigt sich im

neuen Roman nicht zuletzt in seiner Bewunderung Fontanes, dieses Meisters der Diskretion. Im Anschluss an eine wunderbare «Stechlin»-Passage bemerkt der Professor — oder ist es Hermann Arbogast? — : «*Nie hat eine Corona unsere Phantasie mehr beschäftigt als die nicht beim Namen genannte*». Ein Stück Konversation — abgelöst durch eine Bemerkung zum Wetter. Und auch ein poetologischer Geheimtip. Die nicht beim Namen genannte Zigarre, sie steht seltsam fremd in einem Text, der alles, und gerade Zigarren, beim Namen nennt. Und dennoch bezeichnet sie vermutlich ein Ziel, das der Autor nie ganz aus dem Sinn verliert — ungreifbar, unfassbar wie der Duft der Zigarre.

Dieser Duft übrigens, dass sollte nicht vergessen werden, wird im Genuss der Zigarre zu Rauch; der Weg der Erinnerung, den er weist, ist, so will es das Buch, zugleich ein Todesweg, markiert mit Rauchzeichen, Signalen der Vergänglichkeit. Der Name des Literaturkritikers Adam Nautilus Rauch aber deutet, andersherum, darauf hin, dass auch in der Gegenwart, auf die er achtet, vieles Schall und Rauch ist.

Elsbeth Pulver

¹ Thomas Beckermann, Kritiker — Lektor — Autor. In Text und Kritik, Heft 100, Oktober 1988. — ² Hermann Burger, Brenner, Bd. 1. Brunsleben. Suhrkamp 1989.

Sich wundlieben am Geheimnis des andern

Zu «*Das Buch Mara*» von Ernst Halter

Dem «*Buch Mara*»¹ von Ernst Halter, seiner sechsten Prosaarbeit, ist ein Wort Lawrence Durrells vorangestellt: «There are only three things to be done with a woman . . . You can love her, suffer for her, or turn her into literature.» Das Besondere an diesem Text ist zunächst einmal die Virtuosität, mit der die drei Aggregatzustände ineinander verzahnt sind. Damit knüpft Halter am spektralen Prinzip seines Roman-Erstlings «*Urwil (AG)*» an, nur ist das Erzähltempo hektischer, sind die Episoden zerhackter. Wenn Roland Barthes sagt, dass der Diskurs der Liebe von extremer Einsamkeit und von den «*angrenzenden Sprachen vollkommen im Stich gelassen*» sei, dann wird hier

der Versuch unternommen, vom wahn-sinnigen Lallen bis zur gestochen scharfen Ironie das Wortfeld einer Leidenschaft im Exil auszuleuchten und mit den Sensationen von Landschaften zu verknüpfen, bei deren Kameraführung man stellenweise an die Horrorvacui-Passagen in «*Die silberne Nacht*» erinnert wird.

Jener Kritiker, der glaubte, dieses Buch der Liebe auf die Formel vom «*Bürolisten und der Tippmamsell*» reduzieren zu können, hat offenbar übersehen, dass es zugleich ein Buch der Wandlungen und Metamorphosen ist, das von urwelthaften Tierträumen bis zur Groteske der Roboter-Verschmelzung reicht. Roman und Mara

könnten auch Moran und Marmara heißen, ihre Identität ist nie in dem Sinne umrissen, der einem Verhältnis auf bürgerliche Konturen geben könnte, sie toben ihre Exzesse des Aufeinander-zu und Voneinander-weg ausserhalb jeglicher Norm aus: *«Her- ausgefallen aus den Strukturen der Verständigung ist, was der Liebende ausspricht . . .»* Bereits der Gymnasiast, der lieber *«I love you»* sagen als zum banalen Sätzchen *«I ha di gärn»* Zuflucht nehmen würde, erfährt im Modell diese Exterritorialität der Sprache, die haarscharf an dem vorbei formuliert, was man fühlt, und die oft statt in Ovidischem Marmor im Small-talk über Rehschnitzel endet.

«Ce sont les bons sentiments, qui font la mauvaise littérature», diesen beherzigenswerten Ausspruch Gustave Flauberts macht sich Roman, der Verlagslektor — oft auf Reisen wie der Held von *«Die Spinne und der Spieler»* — und Schriftsteller im Bekenntnis zu eigen: *«Wann immer ich mich verliebe, ist's eine Katastrophe»*. Und sie ist, um in der Terminologie der Erdbebenmessung zu sprechen, im wörtlichsten Sinn *«landschaftsverändernd»*. Ich denke an die beeindruckenden Winterbilder im Kapitel *«Reiter im Schnee»*, wo die Vergletscherung des Tals bis an die heimische Gartenmauer, Sibirien bis ans Arbeitsfenster reicht und an fernen Ufern *«sich rauchgraue Waldstreifen»* hinziehen. Die Frage, ob diese Einsamkeit teilbar sei, braucht man gar nicht erst zu stellen. So haben wir denn die im Vornamen Roman angedeutete romantische Konstellation, dass die Wahrheit dieser Beziehung erst im nachträglichen *«Bericht»* zutagegefördert werden kann. Daher die immer wieder eingestreuten Reflexionen über das Schreiben. *«Schreiben . . . sollte ein*

Anfallen und Verwunden des Lesers sein, bis er aufmerkt, und dann sollte er für die Aufmerksamkeit mit dem Versuch einer Antwort, vielleicht mit dem Ansatz einer Erkenntnis danken.»

Inwiefern korrespondiert diese Poetik, die im Satz gipfelt, man müsse die wahre Geschichte in die Wahrheit einer Geschichte transponieren, mit der Struktur der geschilderten Liebe? Schon ganz am Anfang heisst es von Mara, ihr Mund sei eine Schnitt- und Stichwunde, ihr Körper müsste ihr weh tun, denn: *«je fehlerloser die Schönheit, desto mehr schmerzt sie, den Schönen und den Betrachter»*. Hier sei ein kurzer Exkurs gestattet zum Thema *«Eros»* in *«Faust I»* und *«Faust II»*. Es geht um den Unterschied zwischen der Gretchen-Beziehung und der Helena-Faszination. Gretchen, ein beliebiges Mädchen aus dem Volk, ist schön, weil es von Faust geliebt wird, Helena dagegen, die Königin, liebt der Held, weil sie das Prinzip Schönheit verkörpert.

Damit ist die Metamorphose von der natürlichen zur ästhetischen Erotik angedeutet, auf die uns in Ernst Halters Satz das Wort *«Betrachter»* verweist. Das Aufspringen von Maras Lippen fällt Roman an als Panik. Warum? Nicht die körperliche Schönheit ist es, worunter er leidet, sondern die Inkongruenz von Innen und Aussen. Deshalb heisst bereits das zweite Kapitel *«Die Zerstückte»*. Wenn wir verfolgen, wie die Physiognomie der Geliebten aufgebaut wird, fühlen wir uns an die Zusammensetzspiele des Barocks erinnert. *«Einzelne Züge tauchen auf, die Andeutung zweier Falten über der Nasenwurzel . . . der Mitesser an ihrem linken Nasenflügel . . .»* In der Barocklyrik finden wir die Topoi *«Augen wie Edelsteine»*, *«Brüstchen wie Granatäpfel»*.

Dies ist es, was die Panik im Innersten zusammenhält: der Berichterstat-ter weiss genau, dass Mara seinen inneren Ansprüchen nicht genügt, dessen ungeachtet «fährt er auf sie ab». Daher kommt es, dass er durch sie lebt, sie aber nicht durch ihn allein definiert ist. In einer Wohngemeinschaft zuhause, hat sie durchaus noch andere Sorgen als Roman, etwa das Baby ihrer Freundin. Meisterhaft an Ernst Halters Buch ist nun die Technik, mit der diese «unterschiedliche Interessenlage» zur Sprache kommt. Die Stichworte lauten «Flucht» und «Jagd». Dadurch, dass die Chronizität aufgesplittert wird, weiss der Leser nie, wo Roman und Mara gerade stehen, der Autor zeigt sie in Flughäfen, Restaurants, Motels, sich finden und verlieren wird zum permanenten Abenteuer. Frostnächte, Autojagden durch den Flockentunnel, verpasste Rendez-vous, das ist die Hektik dieses Exils. Kommt es zur Vereinigung, fühlt man sich im Archaischen der Leidenschaft an «Penthesilea» erinnert: «*ich begann dich zu essen*».

Und immer wieder quält ihn die Undifferenziertheit der Sprache. «*Ist Liebe, die ratlos wird, wenn ihr der Gesprächsstoff ausgeht, denn Liebe?*» Es fehlt, weil Innen und Aussen nicht identisch sind, das Urvertrauen. Es fehlt, wenn man so will, der «*locus amoenus*», wo das blossе Zusammensein sich selbst genug wäre. Doch im Grunde ist die Leidenschaft von dieser landschaftsverändernden Vehemenz asozial und nicht domestizierbar. Deshalb, fragt der Autor, hat jedes System, auch wenn es von einer Mehrheit getragen wird, Angst vor der Liebe? Ingeborg Bachmann definierte sie als die «*stärkste Macht der Welt*». Was sie der Kontrolle und Systematisierung unzu-

gänglich macht, ist die Kompliziertheit. Spielend schafft sie es auf jeder dritten Parkbank, das System abzuschaffen. «*Liebe ist und bleibt das Politikum an sich.*»

Als Kontrapunkt zum ruhelosen Ausser-sich-Sein, als «Dauer im Wechsel», als Ruhepol bietet sich die Lebenspartnerin Eva an und ihr Wohnsitz auf dem Land. Sie zeichnet sich aus durch die schlafwandlerische Sicherheit im Mitdenken des Geheimen. Der Autor schreibt: «*Dauer ist das Wichtigste, was ich in diesem Haus gelernt habe, Vava, Fähigkeit zur Dauer.*» Er bezeichnet sich als Gas und sie als Gravitation, welche stärker war als der Gasdruck. Doch auch hier erweist sich die Unmöglichkeit, über die Mara-Liebe zu sprechen, «*weil ich darüber schreibe*». Wenn nur das Buch gut wird, das ist die Hauptsorge Romans, «*das einzige, was ihm von ihr bleibt*».

Hier stellt sich nun, um auf das poetologische Fazit zurückzukommen, die Frage, ob Roman nicht auch in Gefahr sei, das Wahre seiner Geschichte an die Wahrheit des Romans zu verraten, denn Mara wirft ihm das «Imago»-Syndrom vor, «*also liebst du deine Liebe zu mir*». Nach Frisch ist es verhängnisvoll für eine Partnerschaft, sich ein Bildnis vom andern zu machen. Das Ende der Liebe, so sagt er im «*Tagebuch 1946–1949*», sei die Weigerung, dem Du zu folgen bis in die entlegensten Verästelungen seiner Verwandlungen. Dazu ist aber gerade Eva fähig in ihrer Beziehung zu Roman. Und dazu passt kein Wort besser als Goethes «Dauer im Wechsel». Nicht die Schönheit Maras ist so mächtig, dass sie zum wühlenden Schmerz wird, sondern die Macht ihrer Trivialität.

Ernst Halters Buch ist reich an Nuancierungen wie kaum eine vergleichbare Liebesgeschichte der Gegenwart. Die Sprache ist bald sinnlich trüb, bald reflektiv nüchtern, bald computerhaft codifiziert, bald von archaischer Bildlichkeit. Dass sich daraus nicht eine Buntscheckigkeit, sondern der Eindruck grosser Einheit ergibt, liegt an der Schmiegsamkeit, mit der sie sich dem Wechselbad der Gefühle anpasst. Selten wurde in der Befangenheit einer Liebe so ein breites Spektrum über die Liebe ausgebreitet. Wunde um Wunde, Abschied um Abschied vernarbt im sprachlichen Zugriff und bricht doch immer wieder neu auf. Es ist die Diskrepanz des Sprachverunsicherten, mit Worten kaputt zu machen, was man in ihnen erstehen lassen will.

Fragmentarisch bleiben die Rückgriffe auf die Biographie, doch wie markante Riffe ragen sie aus dieser Prosalandschaft: Die Radfahrt zum Vater durch das Stollensystem der Psychiatrischen Klinik, ein fantasti-

sches Bild für die Unterwelt solcher Domänen; der Tod der Mutter, die im Kantonsspital an den Schläuchen hängt, und die gespenstischen Reminiscenzen an die Angst des asthmatischen Kindes, sie zu verlieren. Hier die spätere Panik angesichts der Schönheit Maras ihre Wurzeln, der Autor legt sie frei ohne psychoanalytisches Besteck.

Alles in allem ein höchst beeindruckendes «Buch der Liebe» in der Totalität seiner Aspekte, in der schonungslosen Demaskierung des Ich-Erzählers, die mich an ein Bild aus Max Frischs «*Stiller*» erinnerte: er, Stiller, komme sich neben Julia vor wie ein stinkender Fischer neben einer Nixe. Liebe als die stärkste Macht der Welt, als turbulente Naturkatastrophe, aus der Distanz von mehreren Jahren und doch in innerster Verstrickung erzählt: vom Entzücken bis hin zum Dämonischen ein Märchen der Gegenwart.

Hermann Burger

¹ Ernst Halter, *Das Buch Mara*, Ammann Verlag 1988.

Kleist lesen

Zur Berliner Ausgabe

Heinrich von Kleist, sagt man, sei nicht nur zu Lebzeiten als Dichter vom Misserfolg betroffen worden; auch sein Nachruhm entspreche noch heute nicht der Bedeutung, die sein Werk, das er im Widerstand gegen die Weimarer Klassik geschaffen hat, in Wahrheit beanspruchen dürfe. Erklärungen dieser Art sind jedoch müssig und im Grunde etwas arrogant. Denn Bühnendichtungen wie «*Prinz Friedrich von Homburg*», «*Penthesilea*», «*Amphi-*

tryon» oder «*Das Käthchen von Heilbronn*», Erzählungen wie «*Michael Kohlhaas*», «*Die Marquise von O.*», «*Das Erdbeben in Chili*», «*Die Verlobung in St. Domingo*» oder «*Das Bettelweib von Locarno*», die Aufsätze «*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*» und «*Über das Marionettentheater*», nicht zu vergessen die unvergleichlichen Anekdoten, sind jedem Freund der Literatur bekannt, sind zugänglich in zahlreichen Aus-

gaben und zählen seit langem zum Bestand dessen, was als grosse Kunst überdauert hat. Die Wissenschaft beklagt zwar zu Recht, dass es bis heute noch keine historisch-kritische Ausgabe der sämtlichen Werke von Heinrich von Kleist gibt. Das ist ein Mangel, weil gerade die eigenwillige Syntax, die widerständige Interpunktion, der vertrackte Vers, zum Beispiel in seinem Lustspiel *«Der zerbrochene Krug»*, textkritische Überprüfung natürlich dringend nötig hätten. Es ist längst nachgewiesen, dass sich da Abweichungen vom Originalton eingenistet haben, dass die Handschrift des Dichters, soweit überhaupt noch erhalten, durch Drucke und Nachdrucke auch verändert und verfälscht worden ist. Aber Ruhm ist etwas anderes als buchstabengetreue Überlieferung. Man muss sie dringend fordern, das ist gar keine Frage. Aber dass sie bis heute fehlt, beweist nicht fehlendes Nachleben. Vielleicht ist sogar das Gegenteil der Fall. Leser, die Kleists Dichtungen lieben und brauchen, haben sie weitergetragen. Wenn es nicht Lesermassen sein sollten, wenn der Stern Kleists auch heute noch von der Sonne Goethes überstrahlt ist, wie er zu Lebzeiten gegen den Olympier nicht ankam, weder bei dem mit Hassliebe Umwobenen selbst, etwas besser bei der zeitgenössischen Kritik, so sollte man dennoch nicht dem Fehler verfallen, daraus eine Pflicht der Nachgeborenen abzuleiten, die Gewichte anders zu verteilen. Kleist ist nicht der einzige grosse Künstler und Dichter, in dessen Namen selbsternannte Anwälte der Nachwelt eine Schuld zuweisen wollen. Sie tun es in merkwürdigen Wendungen, im Klischee zum Beispiel, er sei zum Klassiker gekürt und unwirksam gemacht worden. Für einige Feuilletonisten und

Literaten, die sich für besonders progressiv halten, sind Klassiker *per definitionem* von minderem Interesse. Die Tatsache, dass sie anerkannt, auf den Sockel des Denkmals gehoben und Bildungsgut sind, wertet sie in den Augen dieser Leute ab. Bei Kleist, das ist wahr, ist ärgerlich, dass sein Werk nationalistische Chauvinisten anzulocken vermochte. Aber auch der Irrtum oder die Fehlinterpretation können einem Werk, das mehrschichtig, von dauerhafter Ausstrahlung und immer aufs neue überraschend ist, auf die Dauer nichts anhaben. Statt über die zu schimpfen, die Kleists wahre Grösse noch nicht erkannt haben sollten, wäre philologischer Dienst am genauen Wortlaut seines Werks und damit die Verfügbarkeit gesicherter Überlieferung das einzig Richtige.

Eben dies haben sich zwei junge Germanisten vorgenommen. Ein erster Band von zwanzig geplanten einer kritischen Ausgabe des Gesamtwerks ist soeben erschienen¹. Er enthält die Erzählung *«Die Verlobung in St. Domingo»* mit den Lesarten der Erstdrucke, die zu Lebzeiten des Dichters vorlagen und von denen man annehmen kann, dass er Korrekturen gelesen hat. Eine Handschrift der Novelle ist nicht erhalten. Die Erzählung erschien in Fortsetzungen im März und April 1811 in der Zeitschrift *«Der Freimüthige»* in Berlin, im gleichen Jahr in Wien in *«Der Sammler»* und — ebenfalls noch 1811 — im zweiten Band der gesammelten Erzählungen, die im Verlag der Berliner Realschulbuchhandlung herauskamen. Die jetzt eröffnete *«Berliner Ausgabe»* bringt den Text in einem grossformatigen schmalen Leinenband, preussisch-blau mit rotem Titeldruck, in den preussischen Uniformfarben also. Die Erzählung ist in

einer grossen und gut lesbaren Antiqua gesetzt, nur 23 Zeilen je Seite mit viel weissem Raum darum, die Zeile ausserdem nur zu 45 Anschlägen, was sich auf die Lektüre auswirkt. Man macht als Leser die Erfahrung des Kleist'schen Stils in ganz anderer Weise, als wenn man sich durch das Dickicht einer überladen bedruckten Seite hindurchkämpfen müsste.

Der Editionsplan sieht vor, jedem Textband mit der peinlich genau wiederhergestellten Orthographie und Interpunktion Kleists ein Begleitheft beizugeben, die «*Berliner Kleist-Blätter*», deren erste Nummer Roland Reuss verfasst hat: «*Die Verlobung in St. Domingo*» — eine Einführung in Kleists Erzählen. Reuss geht dabei von der Feststellung aus, es gebe wohl keinen einzigen Satz Kleists, der nicht gegen eine eingespielte Erwartung des Lesers gesetzt sei. Das wird an Beispielen ausgeführt, wobei nicht nur auffallende Verstösse gegen stilistische Normen, sondern auch solche gegen die Tabus des Gesellschafts- und Sittenkodexes beigezogen werden. Nun ist jedem Kleist-Leser bekannt, dass die Erzählungen dieses Dichters nicht nur in einem eigenwilligen sprachlichen Duktus, in einer hypotaktisch kühnen Konstruktion der Sätze voranschreiten, sondern dass da auch schreckliche, peinliche, unglaubliche und geradezu dem Wahnsinn benachbarte Vorgänge berichtet werden. Was der Marquise von O. geschieht und wie sie in der Folge darauf reagiert, verstösst gegen die guten Sitten oder doch gegen die gesellschaftlichen Konventionen. Und dass das Gespenst des Bettelweibs von Locarno, als Rache für die Rohheit des Marchese, die er der sterbenden Bettlerin antat, ihren Peiniger nach Jahren bis zur Raserei reizt und ihn im bren-

nenden Inferno seines Besitzes untergehen lässt, ist ja auch eine ungeheuerliche Begebenheit wie alles, wovon Kleist erzählt. Seine Dichtung ist eine einzige Provokation, ob da nun Michael Kohlhaas sein Recht einfordert oder Penthesilea zwischen Liebesleidenschaft und tödlichem Kampf nicht mehr unterscheiden kann. Es ist verdienstvoll, die formale und thematische Übereinstimmung dieser Grundhaltung, das Anstössige insbesondere eben auch in der Erzählsprache Kleists von Abschwächungen und falschen Glättungen gereinigt herauszugeben. Denn dies ist eine leider unbestreitbare Tatsache: Den authentischen Text überliefern die gängigen Ausgaben bis jetzt noch nicht. An den Erstdrucken sind «Verbesserungen» vorgenommen worden. Man hat vermeintliche Brüche und Unstimmigkeiten auszugleichen oder zu korrigieren versucht. Oder man hat von der Nachlässigkeit Kleists allem gegenüber gesprochen, was keine Folge habe, also zum Beispiel Nachlässigkeit in der Schilderung von Landschaften oder Gebäuden, in denen seine Erzählungen spielen. Im vorliegenden Beispiel, der Erzählung «*Die Verlobung in St. Domingo*», haben frühere Herausgeber auch daran Anstoss genommen, dass der Name der Hauptfigur, Gustav, in einer dramatischen Passage der Novelle als August im Text erscheint, weshalb sie das «verbessert» haben. Roland Reuss sieht in der plötzlichen Veränderung des Namens ein «*gewaltsames Durchstossen des Scheincharakters erzählender Sprache*». Statt anzunehmen, Kleist habe hier aus Unachtsamkeit den Namen verwechselt, besteht der Herausgeber — meines Erachtens mit Recht — auf der Forderung, der Leser und Interpret habe sich Kleists Text auszussetzen, auch wenn

ihm dieser ungereimt vorkommen mag. Er verweist auf die Novelle *«Der Findling»*, in welcher ja auch eine Namensvariation — *«Nicolo»/«Colino»* — vorkommt, was seiner Ansicht nach mit *«Gustav»* und *«August»* zu vergleichen ist.

Angenommen, es liege hier mehr vor als eine Verschreibung (und in der Tat besteht kein Grund, dergleichen vorzuschieben), so besteht natürlich immer noch die Frage, wie der anstössige Umgang mit dem Namen einer Hauptfigur der Handlung zu interpretieren sei. Roland Reuss spricht von der *«Überlagerung von Realität und Idealität»*; er nimmt verschiedene Erzählebenen an, eine sozusagen des nüchternen Berichts und eine andere, in der dargestellt wäre, wie die Vorgänge im Hause des Negers Congo Hoango in den Augen Tonis erscheinen, der Braut Gustavs oder Augusts. Tatsächlich ist ein Wechsel der Perspektive gegeben. Aber was uns ungleich wichtiger scheint, ist die Komposition des ganzen Erzählzusammenhangs, seine Gliederung, seine rhythmische und kompositorische Struktur. Am Beispiel der kurzen Erzählung *«Das Bettelweib von Locarno»* konnte nachgewiesen werden, wie sich offenkundige Unstimmigkeiten in der Bezeichnung und Beschreibung des Raumes, in welchem das Bettelweib starb, erklären lassen, wenn man davon ausgeht, das Kompositionsprinzip dieses Textes sei — in dreimaligem Anlauf — eine Bewegung vom Vagen und Offenen zum Unausweichlichen und Tödlichen. Kleist gestaltet seine Stoffe so rigoros nach kompositorischen Prinzipien, dass dagegen Erwägungen der Plausibilität oder der Logik zurückzutreten haben. Er steigert die Dramatik durch wiederholte Anläufe zur Peripetie, er führt Figuren und

Handlungsstränge parallel und verschränkt sie nach dem Beispiel Amphitryon-Sosias, oder er baut ein Drama in Symmetrien und Responionen wie *«Prinz Friedrich von Homburg»*, dessen Szenen und Akte wie die Teile einer Symphonie aufeinander abgestimmt sind. Um aber diese «musikalische» Strenge zu erreichen, verlässt er in bestimmten Fällen den konventionellen Bezugsrahmen, der den allgemeinen Kenntnissen und Vorstellungen des Lesers entspräche. Er übersteigt die Ebene der blossen Realität und schwingt sich in Sphären des Wahns, der Ekstase, des Schreckens oder der Raserei auf. Toni sei, so heisst es in der Erzählung *«Die Verlobung in St. Domingo»* an entscheidender Stelle, *«gelähmt an allen Gliedern»* und *«als ob sie ein Wetterstrahl getroffen hätte»* dagestanden. Sie sieht den fremden Gast, ihren Bräutigam seit der letzten Nacht, in tödlicher Gefahr, sich selbst der blinden Wut Congo Hoangos ausgeliefert. Und aus dieser Gemütslage, aus dieser alternierten und vom Boden der Realitäten abgehobenen Sicht sind die ungeheuerlichen Augenblicke erzählt, die nun folgen: Augusts Befreiung von der Fessel, die ihm Toni angelegt hatte, um ihn zu schützen, sein Aussersichsein im Gram über ihren vermeintlichen Verrat, und sein — *«knirschend vor Wuth»* — auf die Braut abgefeuerter Schuss, danach die Erkenntnis, dass er sich in seinem Verdacht geirrt und sie ihn im Gegenteil durch List gerettet hat, endlich sein Selbstmord. Auch diese Passage handelt von einem Menschen, der nicht mehr bei sich selbst ist. Und für die Dauer dieser Verwirrung heisst sein Name nicht mehr Gustav, sondern August.

Ich will mich nicht darauf versteifen, hier nun um Kausalitäten zu streiten

und also entweder den Wechsel der Bewusstseinssebenen oder aber das Gesetz der strengen kompositorischen Form für Eigenheiten des Textes zuerst verantwortlich zu machen, die sonderbar, unlogisch, ja nachlässig und falsch erscheinen, wenn man die Erzählung lediglich als Bericht über eine ausserordentliche Begebenheit liest. Aber sicher ist auf jeden Fall, dass Erzählen für Kleist etwas anderes ist als einen Vorfall rapportieren. Fiktion heisst hier, dass eine poetische Wirklichkeit aus Sprache geschaffen wird. Und da dieser Erzähler mit letzter Radikalität vorgeht, also nicht etwa nur Gustavs tödlichen Irrtum, Tonis verkanntes Vertrauen darstellt, sondern diese Not in der Sprachgestalt selber wirksam werden lässt, kann kein Zweifel darüber bestehen, dass alles, was uns unstimmig oder irrtümlich stehen gelassen scheint, zum Beispiel eben auch die Namensänderung von «Gustav» zu «August» (was im Grunde ja lediglich einer Vertauschung der Silben gleichkommt), zum Befund dieses Textes gehört und vom Leser beachtet sein will. Die Berliner Ausgabe hat sich erfreulicherweise diesen Grundsatz auch für alle anderen Editionen vorgenommen, eigentlich eine Selbstverständlichkeit, dennoch aber im Blick auf die Rezeption der Werke Kleists ein geradezu revolutionärer Vorsatz. Denn er zwingt den Leser und Interpreten, dem Dichter in jene unheimlichen Seelenzustände und in Exaltationen hinein zu folgen, die seine Lebensspur auszeichnen. Dass hier Einstiege möglich sind, die bisher noch kaum benutzt worden sind, geht aus dem Begleitheft zur «*Verlobung in St. Domingo*» schon hervor. Roland Reuss spricht ganz am Schluss seines Kommentars von der «*sprachlichen Eigenbewegung des Textes*» in Kleists Erzählungen. Dass damit auch ein musikalisch-kompositorisches Gesetz angesprochen ist, kommt in den Überlegungen des Herausgebers allerdings weniger zum Ausdruck. Und doch ist gerade auch im vorliegenden Fall zu beobachten, wie zum Beispiel Gustavs Erzählung von der Aufopferung seiner ihm durch das Jawort versprochenen Mariane Congreve in den Strassburger Revolutionswirren eine vorweggenommene Parallele zu dem ist, worauf das Geschehen im Hause des Congo Hoango zuläuft. Die «*wunderbare Ähnlichkeit*», die er — «*einen Seufzer unterdrückend*» — zwischen dieser verlorenen Geliebten und dem Mädchen Toni feststellt, bezieht sich nicht nur auf das liebliche Äussere, sondern hat eine weiterreichende, unheimliche Bedeutung. Das entsetzliche Ende wirft seine Schatten voraus. Und was den anagrammatischen Wechsel des Namens der Hauptperson von «*Gustav*» zu «*August*» betrifft, so bin ich — vor allem aus den Befunden, die sich auch an anderen Erzählungen wie insbesondere am «*Bettelweib von Locarno*» ergeben — sehr wohl geneigt, auch darin einen klanglichen Ausdruck des Aussersichseins zu erkennen. Kleists Texte muss man sich gesprochen denken, als Klanggebilde, als aufsteigende und in Stufen zu ihrem Ende absinkende Kompositionen, die nicht allein das Auge des Lesers, sondern sein Gehör und sein Gefühl für Rhythmen und Responionen ansprechen.

Anton Krättli

¹ Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe. Hg. von Roland Reuss und Peter Staengle. Bd. II/4: Die Verlobung in St. Domingo. Verlag Stroemfeld/Roter Stern, Basel und Frankfurt/M. 1988.

Geld und Geist

Zu einem Buch von Gordon A. Craig über Zürich

An brauchbaren bis guten Zürcher-geschichten von solid handbuchmässigem Zuschnitt besteht kein Mangel. Wer Orientierungshilfen sucht, kann sie — von Dändliker über Largiadèr bis zu dem 1986 von Robert Schnee-beli herausgebrachten Werk — relativ bequem finden. Rarer machen sich Werke, welche sich mit den paar Höhepunkten zürcherischer Vergangenheit befassen. Die Helmhaus-Ausstellung gab vor einiger Zeit Anlass zu einem inhaltlich wie ausstattungs-mässig prachtvollen Band über das 18. Jahrhundert. Nun hat sich einer der prominentesten amerikanischen Historiker des folgenden angenommen: Gordon A. Craig, bisher vor allem bekannt als Erforscher der deutschen Geschichte über die er mehrere sehr lesbare Bücher schrieb — lesbarere als mancher deutsche Historiker —, hat sich nun dieser Stadt zugewandt, ihr Werden und ihre Bedeutung am Wortpaar «Geld und Geist» exemplifiziert¹. Dieser Titel steht bekanntlich über einem Roman des Berners Jeremias Gotthelf, umreisst aber recht präzise Geschick und Spannungen Zürichs, das Zentrum wurde, ohne mehr als «heimliche» Hauptstadt zu sein. Ein Buch, dessen Unterhaltungswert nicht auf Kosten der Wissenschaftlichkeit geht. Craig beweist einmal mehr seine Fähigkeit, Probleme einfach darzustellen, ohne zu simplifizieren. Das Schwergewicht liegt auf dem 19. Jahrhundert — genauer: auf den vier Jahrzehnten, da der Liberalismus Stadt und Kanton dominierte, nach der Aristokraten- und vor der Demokratenherrschaft. Aber diese

Thematik ist eingebettet in einen Gesamtverlauf, der im Mittelalter einsetzt, dann überleitet zu den beiden nichtzürcherischen Begründern zürcherischer Sonderstellung, dem hingerichteten Bürgermeister und schweizerischen Renaissancemenschen Hans Waldmann und dem im Glaubenskrieg gefallenen Reformator Ulrich Zwingli. Eine weitere Etappe solcher «Vorgeschichte» markiert das 18. Jahrhundert, da Zürich erstmals einen Mittelpunkt europäischen Geisteslebens darstellte — und zwar ohne Universität oder Akademie —, nur dank dem Zusammenwirken einiger Persönlichkeiten und ihrer Ausstrahlung auf Zeitgenossen und Nachwelt.

Das alles wird gutgegliedert und gekonnt resümiert. Markiert das Buch nun eine — zumindest vorübergehende — Abwendung von der deutschen Geschichte? Eigentlich doch nicht. Denn dieses Zürich, abgesehen davon, dass es im Mittelalter freie Reichsstadt war und sich im 16. Jahrhundert als erste der Reformation anschloss (damit eine eigentliche Wellenbewegung im Reich auslösend), begleitet als nicht-deutsche Variante doch immer Möglichkeiten der deutschen Geschichte, die sich nicht oder nur ansatzweise verwirklicht haben. Und seine Kultur war, ausgesprochen und unausgesprochen, immer ein Teil der deutschen Kultur, in den Zeiten Bodmers und Breitingers ebenso wie dann in denen der deutschen Emigrationen dieses und des letzten Jahrhunderts. Ein Prozess deutsch-schweizerischer (und zürcherischer) Anziehung und Abstossung

breitet sich in diesem Buche aus. Übrigens auch ein solcher des Widerstandes von zürcherischem Geist gegen Zürichs bestimmende Kräfte. Schon Johann Jakob Bodmer, dessen Haus erhöht lag (neben der heutigen Universität), verspürte ihn und hielt die Fensterläden gegen die «Dreckstadt» geschlossen; lieber eröffnete er sich dem Blick auf See und Berge. Seine begabtesten Schüler Pestalozzi und der Maler Füssli kehrten Zürich den Rücken. Auch für Gottfried Keller, Heinrich Leuthold und Max Frisch gab es Phasen eines selbstgewählten Exils, was spätere Heimkehr nicht ausschloss. Denn der Vorzüge waren und sind viele, selbst wenn man von der gutfunktionierenden Infrastruktur absieht: immerhin ist es die grösste an einem See gelegene europäische Stadt mit sofort erreichbaren Wäldern und einer sich in Schranken haltenden Industrie, die zwar den Wohlstand fördert, aber nicht (wie in Basel) die Luft allzu spürbar verunreinigt.

Damit aber zurück zur Geschichte. Craig weist zu Recht auf den gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufbrechenden Widerspruch hin, als Zürich sich zwar dem Geist der Aufklärung weitgehend und willig öffnete, deren politischen Konsequenzen sich aber widersetzte, so lange es irgendwie gelang. Es ging gerade noch in der Niederhaltung der Landschaft im sog. Stäfner Handel von 1794/95, es ging dann aber 1798 nicht mehr, als die Franzosen das Land besetzten. Und damit begann die neue, die aktive Phase des nicht mehr nur geistigen, sondern politischen Liberalismus, der im Windschatten Frankreichs Gestalt gewann. Zu denen, «die ihren Platz zwischen den Patrioten und Radikaldemokraten auf der einen und den Ari-

stokraten auf der andern Seite fanden», gehörte Paul Usteri, einer der pragmatischen Politiker von 1798, der zuletzt 1830/31 als Bürgermeister Zürichs seine Laufbahn krönen durfte. In der Zwischenzeit war er Chefredaktor der «Neuen Zürcher Zeitung», die erst unter ihm diesen Namen und ihr Profil gewann und bewahrte, weit über die liberale Ära Zürichs und schliesslich der Welt hinaus, nicht immer zu jedermanns Freude. Pressefreiheit setzte sich in Zürich erst im Vorfeld von 1830 durch, und daran hatte Usteri keinen geringen Anteil. «Zum Wesen des Freistaates gehört die Öffentlichkeit» verkündete er, «und in stellvertretenden Verfassungen ist der Bürger berechtigt, was seine Stellvertreter tun und verhandeln, zu kennen.» Das steht mitten inne zwischen Benjamin Constant, dem deutschen Vormärz und Jürgen Habermas. «Stellvertretende Verfassungen» zeichnen sich dadurch aus, dass der Bürger keinen direkten Anteil am Staate nimmt, sondern die Staatslenkung seinen von ihm gewählten Repräsentanten überlässt. Dieses System setzte sich 1830 mit der Regeneration durch und brachte eine neue Schicht von Notabeln an die Macht, die sozial zumeist dem Ancien Régime angehörten, jedoch zu diesem in ideologischer Opposition gestanden waren. Gross war die innovatorische und zumal gesetzgeberische Arbeit dieser Generation, bedeutsam auch die urbanistischen Veränderungen, die mit der Niederlegung der Stadtbefestigungen einsetzten. Mit Münsterbrücke, Limmatquai und Bahnhofstrasse verliehen sie der Innenstadt ihr annähernd heutiges Aussehen; damals entstanden auch beide Hotels Baur und der Rahmen, der den künftigen Bankpalästen das Hineinwachsen in die Stadt ermög-

lichte. Eine Schöpfung jener Ära war auch die 1833 gegründete Universität, die freilich nicht aus wilder Wurzel erwuchs, sondern auf diversen, z. T. seit der Zwinglzeit bestehenden hochschulähnlichen Einrichtungen aufbauen konnte. Eine stürmische Phase der Modernität also, aber etwas zu rasch und unvermittelt progressiv für das Volk. Craig schildert anschaulich die Kräfte, die sich gegen das System sammelten und sich 1839 im Straussenhandel und Züriputsch stürmisch entluden — notabene ist «Putsch» eines der wenigen zürichdeutschen Wörter, die in den deutschen Sprachschatz eingingen. Aber dieser konservative Umschwung litt von vornherein an dem inneren Zwiespalt zwischen Aristokraten und der Landbevölkerung, die ihrerseits eben doch von den Innovationen des Fortschritts und der politischen Partizipation profitierte. Denn das ist der andere wesentliche Aspekt der «kapitalistischen» Entwicklung, die mit der Herrschaft des Liberalismus eingesetzt hatte: Das einstmalige städtische Unternehmermonopol war gebrochen und hatte dem Gegenteil Platz gemacht. Ländliche Grossunternehmer von teilweise manchesterhaft ruchlosem Zuschnitt — wie etwa der «Spinnerkönig» Heinrich Kunz oder später der Eisenbahnkönig Adolf Guyer-Zeller — wuchsen zu mächtigen Einflussträgern heran. Solchen Leuten war mit einem konservativen Zürich nicht gedient. So gewann der Liberalismus rasch wieder an Atem und eroberte die Macht zurück, aber nun nicht mehr mit der 1830er Elite, sondern mit einer jungen, die durch Namen wie Jonas Furrer und — vor allem — Alfred Escher bezeichnet ist. Aber nun kam — und das ist ein weiteres von Craig mit vollem Recht hervorgehobenes Ele-

ment — die gesamtschweizerische Politik hinzu, die diesem radikaler gewordenen Liberalismus neue Impulse verlieh: Krieg gegen den Sonderbund, Gründung des Bundesstaates. Im Unterschied zu Deutschland gelang die «Identifikation des Liberalismus mit den nationalen Einheitsbestrebungen» voll und ganz; die Schweiz war das einzige Land Europas mit einer 1848 im liberalen Sinne vollzogenen und verfassungsrechtlich verankerten Wandlung. Dieses grosse Aufschwungerlebnis trug und prägte Zürich, wenn es auch — entgegen anfänglichen Hoffnungen — nicht zur Bundesstadt erkoren wurde. Als Schmerzensgeld erhielt es das neugegründete Eidgenössische Polytechnikum (die spätere Eidgenössische Technische Hochschule), langfristig gesehen ein reichlich bemessenes Äquivalent. Diese zweite Hochschule einer Stadt von etwa 20 000 Einwohnern erwies sich als ungeahnte kulturelle Bereicherung. Jetzt, erst jetzt, setzt die volle Entfaltung von «Geld und Geist» ein, die vor der Bundesgründung so kaum möglich gewesen wäre. Kam der industrielle Aufschwung bereits in der ersten Jahrhunderthälfte in Gang — mit seiner Kehrseite von Kinderarbeit, Elend und einmal sogar einem Maschinensturm, der sehr streng geahndet wurde — so löste der Boom der 1850er Jahre die Blüte des Banken- und des Eisenbahnwesens aus. Beides hing eng zusammen. Zwar gab es Banken und Bankiers in Zürich schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts. Aber erst die Notwendigkeit, die neuen Eisenbahnlinien zu finanzieren, führte zur Gründung der dem Modell des «Crédit mobilier» nachgebildeten «Schweizerischen Kreditanstalt». Ihr Gründer und Präsident Alfred Escher war nicht nur das Haupt der Zürcher Regierung und massge-

bender Parlamentarier in Bern (mit einem Clan von etwa 60 Ratsherren, die dort seiner Parole folgten), er war zugleich Gründungspräsident der Schweizerischen Nordostbahn, dieser ganz auf Zürich zugeschnittenen Unternehmung. Das zürcherische «System Escher» umschreibt einen Herrschaftsstil, der weniger direkt als informell war und das Theodor Mommsen an das römische Prinzipat erinnerte. Es hat eine tiefere Bedeutung, wenn das am Hauptbahnhof 1889 eingeweihte Denkmal dieses Mannes, vor dem Gottfried Keller zeit lebens grössten Respekt hatte, vom Bahnhofportal triumphbogenhaft überhöht wird und ausserdem auf die Bahnhofstrasse ausgerichtet ist, die ebenfalls eine Schöpfung seiner Ära darstellt. Nun, eine Bankstadt von wirklich internationalem Rang war Zürich noch lange nicht — das kam eigentlich so richtig erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Aber die Ansätze liegen eindeutig in jener Zeit, zumal wenn man noch andere, spätere Schöpfungen Eschers — die Gotthardbahn und die Schweizerische Lebensversicherungs- und Rentenanstalt berücksichtigt.

Eine Take-off-Ära der zürcherischen Wirtschaft also, aber auch eine grosse Blütezeit nicht nur an zürcherischer, sondern europäischer Kultur, jetzt aber — anders als im 18. Jahrhundert — nicht nur durch Einheimische, sondern durch Zugewanderte und politische Emigranten bedingt, schon seit den frühen 1830er Jahren, verstärkt dann aber nach 1848. Ein ganz enger Kontakt zwischen «Geld und Geist» besteht insofern nicht, als Alfred Escher, der einsam in seinem Belvoir residierte, wenig von einem Mäzen hatte und auch kulturell nicht sonder-

lich interessiert war. Das traf schon eher für das Ehepaar Wille auf Mariafeld zu. Die Entfaltungsmöglichkeiten für einen Richard Wagner, Gottfried Semper, De Sanctis und Theodor Mommsen beruhten aber letztlich doch auf dem Wohlstand dieser Aufschwungperiode. «Tristan und Isolde», in Zürich konzipiert und später in München uraufgeführt, bleibt wohl die wesentlichste Schöpfung jener Exiljahre überhaupt.

Dennoch darf man sich die schweizerische Asylpolitik des 19. Jahrhunderts auch wieder nicht zu liberal vorstellen; die Behörden selektionierten ziemlich genau und schoben sehr viele Namenlose über die Grenzen ab. Craig beschränkt sich in diesen kulturgeschichtlichen Kapiteln nicht auf Zürich allein, er zeichnet die Lebensläufe nach, vergegenwärtigt die Begegnungen und Konflikte, die Ideen und Ideologien sowie Grösse, Eigenart und Eitelkeiten dieser Menschen. Sein Sinn für Episodisches und Anekdotisches bringt es mit sich, dass höchst lebendige Charakterisierungen auch solcher Persönlichkeiten entstehen, die dem Blickfeld etwas entschwunden sind (etwa im Kapitel über Emma Herwegh und ihren Kreis). Das Ende dieser liberalen Belle Epoque im Ausgang der 1860er Jahre setzte denn auch zu einem Zeitpunkt ein, da die meisten dieser fremden Koryphäen Zürich aus dem einen oder anderen Grund bereits wieder verlassen hatten.

Eine derartige ökonomische Kulturgeschichte hat bisher gefehlt. Auch wer Zürichs Vergangenheit gut zu kennen glaubt, erfährt immer wieder Neues, nicht zuletzt dank der sorgfältigen Quellenarbeit des Autors. Man mag das Fehlen von Anmerkungen und Beleghinweisen bedauern, findet dafür

aber eine ausführliche Bibliographie, die nur wenig auslässt (etwa Carl Helblings schönes, 1954 erschienen Buch «Mariafeld» über François/Eliza Wille und ihren Kreis). Oder Martin Salzmanns Monographie über die Wirtschaftskrise im Kanton Zürich von 1845 bis 1847. Was etwas zurücktritt, ist der Alltag der kleinen Leute, das Leben der Unterschichten. Darüber weiss man überhaupt zu wenig. Craig folgt einer historiographischen Tradition, indem er sich an den Höhepunk-

ten orientiert. Im ganzen also weit mehr als nur eine Synthese, eher ein Gastgeschenk. Es ergänzt Gagliardis monumentales, fast zu umfangreiches Werk über Alfred Escher durch den Blick auf das Umfeld und die einmaligen Konstellationen von Wirtschaft und Kultur dieser Stadt.

Peter Stadler

¹ Gordon A. Craig: Geld und Geist. Zürich im Zeitalter des Früh-Liberalismus 1830—1869. Verlag C. H. Beck, München 1988.

Hinweise

Tell im Alltag

Vor einigen Jahren sah ich im Musée des Arts Décoratifs in Paris eine Ausstellung über die Venus von Milo und die Folgen: Was alles mit dem berühmten Standbild in Werbung, Nippfigurenindustrie und selbst Spielwarenhandel im Lauf der Zeit angestellt worden war. Büstenhalterfabrikanten und Kosmetikkonzerne nahmen sich der Figur an, und alles, was da sonst noch an Vermarktung und Kitsch nicht auszudenken war, fand sich ausgestellt: «les dangers de la célébrité.» Ich habe nicht gewusst, ich habe nie drastisch und sarkastisch vor Augen gehabt, dass Gleiches auch mit Wilhelm Tell im Lauf einer langen Wirkungsgeschichte geschehen ist. *Uli Windisch*, Soziologieprofessor in Genf, und *Florence Cornu*, Kunsthistorikerin und Video-Gestalterin, dokumentieren es in einem Bildband. Da gelten Kapitel dem Kult des Helden, den Tellspielen, der Verwendung der Figur im politischen Kampf, besonders auf Plakaten, am

Tag der Besinnung am 1. August, und andere Kapitel gelten Tell in Wirtschaft und Werbung. Besonders aufmerksam liest und beschaut man die Abschnitte, die Restaurants, Hotels und Nachtlokale mit dem Namen Tells, seine Verwendung auf dem Speisezettel, seine «Patenschaft» für Gebrauchsartikel wie Gummiband («TELL elastic») oder auch Haarspangen behandeln. Es gibt ihn als Garanten für Qualität, für Freiheit, es gibt ihn als Komiker und überdies natürlich auch als Gegenstand der Kunst. Neuerdings gibt es ihn als Biermarke. Kurzum: er lebt weiter, und falls einer behaupten wollte, es gebe ihn nicht und habe ihn nie gegeben, so wird er das nach der kurzweiligen Lektüre und Betrachtung des Buches von Uli Windisch und Florence Cornu so sicher nicht wissen. In meinem Bücherschrank findet sich eine Schrift von Fritz Ernst: «Wilhelm Tell, Blätter aus seiner Ruhmesgeschichte». Das neue Werk über den Helden — neben «Guillaume Tell» von Jean-François Bergier (Fayard, Paris 1988) — ergänzt diese

Geschichte um unvorhergesehene Folgen der Popularität (*Edition M, Limmatplatz 6, Zürich 1988*).

Die literarische Streitschrift

Ludwig Rohner, der diese Abhandlung verfasst hat, ist Gymnasiallehrer und — seit 1974 — Professor für deutsche Literatur und deren Didaktik. Er hat über den Essay, über die Theorie der Kurzgeschichte, über Kalender und Kalendergeschichten sowie vor allem auch über Johann Peter Hebel publiziert. Hier nun befasst er sich mit der Polemik, einer wichtigen literarischen Gattung, die trotz brillanter Beispiele viel zu wenig beachtet wird. Rohner geht seinem Gegenstand in einzelnen «Abhandlungen» nach, also etwa Hutten contra Erasmus, Lessing contra Goeze, Nietzsche contra Wagner. Und ferner beschreibt er die «Petites causes célèbres» wie die Schweizer gegen Gottsched, Schiller gegen Bürger. Die Reihe endet mit einer kurzen Darstellung des Zürcher Literaturstreits von 1966/67. Auf diesen Vorstudien beruht dann die Typologie der literarischen Streitschrift, mit der Rohner sein Buch beschliesst. Ein Glossar mit Definitionen von Begriffen wie «Apologie», «Invektive», «Satire» usw. ist nützlich (*Verlag Harrassowitz, Wiesbaden 1987*).

Sartre 1905–1980, eine Biographie

Eva Groepler hat die Biographie Sartres, die *Annie Cohen-Solal* geschrieben hat, aus dem Französischen übersetzt. Über achthundert Seiten schwer ist der Band, der jetzt bei *Rowohlt, Reinbek bei Hamburg*, erschienen ist. Aber der Umfang darf den Leser nicht abschrecken. Annie Cohen-Solals Buch, umfassend und

gewissenhaft recherchiert, liest sich angenehm und fast leicht. Die Biographin hat nicht den Ehrgeiz, das Werk tiefsinnig zu interpretieren; dafür schildert sie das Kind Poulou, den Schüler und Studenten, den Lehrer in Le Havre und den angehenden Philosophen ganz zu Beginn der Nazizeit in Berlin, wo er sich mit Husserls Werk befasst. Die Beziehung zu Simone de Beauvoir, der «Kreis» um Sartre, die faszinierende Persönlichkeit selbst stehen im Mittelpunkt der Darstellung. Und mit dem Menschen Sartre, dem engagierten und kämpferischen Intellektuellen, erstet auch ein Bild seiner Zeit.

Georg Bollenbeck: Theodor Storm

1988 sind es hundert Jahre her, dass Theodor Storm gestorben ist: Anlass genug, über den Verfasser von Erzählungen wie «Der Schimmelreiter», «Pole Poppenspüler» oder «Aquis submersus» eine Biographie zu schreiben. *Georg Bollenbeck*, Literaturprofessor in Siegen, hat das getan, mit Umsicht, mit dem Blick für Gesellschaft und Kulturgeschichte im alten Husum. Und was die Darstellung des Dichters und seines Werks betrifft, so kommt Bollenbeck zum Schluss, Storm sei zwar kein Autor der Moderne, dennoch «einer mit Modernitätserfahrungen». Schon zu Lebzeiten hat er sich missverstanden gefühlt. Heimattümelnd, auf germanisches Naturgefühl fixiert, wie man ihn gerne sehen mochte, war er nach dem Urteil seines Biographen nicht. «Verengter Horizont und vertiefter Blick», das ist die Formel, die Bollenbeck anbietet, um zu kennzeichnen, worin sich Storm absetzt von den naiven Verherrlichern seiner Zeit (*Insel Verlag, Frankfurt am Main 1988*).