

# Das Buch

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

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **73 (1993)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.09.2024**

## **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.

## Die Suche nach der Lücke

*Aus Anlass der Gesammelten Werke Wolfgang Hildesheimers*

Dass ein erfolgreicher Schriftsteller eines Tages aufhört zu schreiben, kommt hin und wieder vor; dass er diesen Entschluss aber öffentlich begründet, und zwar mit dem Zustand der Welt, dürfte einmalig sein. *Wolfgang Hildesheimers* entsprechende Ankündigung war für die literarische Öffentlichkeit denn auch eine Sensation und hat die verschiedensten Reaktionen provoziert, von Verständnis und respektvollem Bedauern bis zu ziemlich höhnischen Distanzierungen von unter Rechtfertigungsdruck geratenen Schriftstellerkollegen. Wichtiger aber als die Reaktionen vom Tage ist der Umstand, dass der Entschluss aufzuhören die Hildesheimer-Rezeption weithin bestimmt hat. Das ist insofern plausibel, als er das Werk keineswegs abrupt beendet hat: seit der frühen Erzählung *1956 – ein Pilzjahr* aus den *Lieblosen Legenden* (1952), die einen gewissen (erfundenen) Gottlieb Theodor Pilz nicht als Schöpfer, sondern als Verhinderer von Kunst feiert, durchzieht das Thema des Aufhörens zuerst spielerisch, dann mit steigendem Ernst das Werk Hildesheimers und führt nach *Masante* zum Abschied von der Fiktion und nach *Marbot* schliesslich zum Abschied vom Schreiben überhaupt. Das Thema gehört, mit sich wandelnder Begründung freilich, fast vom Beginn zum Werk. Wenn die Rezeption dieses nun auf sein Ende hin liest, so hat sie darin in Hildesheimer selbst einen Gewährsmann, der sein Werk selbst wiederholt in diesem Sinne kommen-

tiert hat und der bei aller entmythologisierenden Nüchternheit die Helden seiner letzten Bücher, Mozart und Marbot, gleichsam in einer Kontrafaktur des klassischen Konzepts der Entelechie von ihrem traurigen Ende her zu verstehen sucht (im Mozart-Buch wird der Leser gleich zu Beginn gebeten «den Ausgang der Tragödie ... als Zielpunkt [!] aller Wege und Irrwege des Helden im Auge zu behalten». (III, 37<sup>1</sup>) – ein Verfahren, das bei einem Autor, der sich oft genug zu einer «absurden» Weltsicht bekannt hat, den etwas zweifelhaften Eindruck der Sinngebung des als sinnlos Erkannten macht.

So verständlich dieser Blick auf das Ende ist, so problematisch ist er, wenn er dazu verleitet, die Bücher vor dem Verstummen auch qualitativ für besonders wichtig, ja für den Höhepunkt des Hildesheimerschen Werks zu halten. Denn *Mozart* (1977) und *Marbot* (1981), die späten Erfolgsbücher, sind keineswegs die künstlerisch gelungensten, sie sind vielmehr das Ergebnis eines Verzichts, für den es zwar nicht an Gründen fehlt, der aber doch die (von Hildesheimer selbst mehrfach eingestandenen) Zeichen der Flucht trägt – der Flucht in die Vergangenheit und leider auch ins etwas gepflegt Gebildete. Dabei soll die Leistung beider Bücher in der Verarbeitung und Kombination historischer Quellen nicht geschmälert werden, doch fehlt es in beiden nicht an Bemühendem, das nicht in Details, sondern in der Anlage liegt.

### Mozart und Marbot

Der Wille, der das schreibende Ich im Mozart-Buch vorantreibt, geht in zwei Richtungen: in der Auseinandersetzung mit der Wirkungsgeschichte Mozarts soll sein Bild vom rankenden Legendenwerk gereinigt werden, ohne andererseits die Anbiederung des konventionell verklärenden Biographen an seinen Gegenstand durch eine nüchterne von «Mensch zu Mensch» zu ersetzen. Neben der Tendenz zur Entmythologisierung steht die zur Beschwörung des Geheimnisvollen des Genies. Nun genügt es dem Autor nicht, hin und wieder auf die Grenzen seiner nüchternphilologischen Arbeit hinzuweisen. Die Unergründbarkeit des Genies und des Verhältnisses von Leben und Werk ist zugleich Prämisse und Ziel seiner Darstellung. Immer wieder von neuem beschwört er sie, fast als zöge er aus dem Scheitern seiner Annäherungsversuche eine eigene verquälte Lust. Der gewichtige Ernst, mit dem das geschieht, erinnert paradoxerweise an längst überwunden geglaubte Phasen des Geniekults und ist geeignet, schliesslich auch den Leser zu verstimmen, der mit Hildesheimers Anliegen durchaus sympathisiert.

Auch in *Marbot* bildet die Beschwörung des Geheimnisses des Helden ein zuweilen bemühtes Leitmotiv, mit dem Unterschied allerdings, dass es hier benannt werden kann: der Inzest mit der Mutter. Doch liegt das künstlerische Problem hier tiefer: *Marbot* soll eine regelrechte Biographie sein mit allem Drum und Dran, mit dem kleinen Unterschied nur, dass der Held nie existiert hat. Im Bestreben, das Unternehmen glaubwürdig zu machen, hat der Autor *Marbot* nicht nur in ein bewundernswert präzise gezeichnetes und stimmiges histo-

risches Umfeld gesetzt, er hat auch die zu einer historischen Biographie gehörende Spurensuche und Quellenkritik exzessiv betrieben; der im Frühwerk satirisch genutzte Zweifel an der Überlieferung erhält wie im *Mozart* auch hier breitesten Raum: Das Buch ist voll des skrupulösen Abwägens, Darlegens und Mutmassens. Dieser ganze strapaziöse investigatorische Aufwand wird getrieben – wozu eigentlich? Was ist das Ziel dieser grossangelegten Fälschung? Hildesheimer hat sich verwahrt gegen die Auffassung, es handle sich um einen Witz (wie es z. B. die Erfindung des Gottlieb Theodor Pilz oder des Malers Ajax Mazyrka in der *Begegnung im Balkanexpress* [1953] waren): «Ich denke, niemand arbeitet vier Jahre lang an einem Scherz» (IV, 265). Er wollte das Buch vielmehr (und mit guten Gründen) als Bilanz seiner Schreibmöglichkeiten gelesen sehen. Das kann uns aber nicht hindern festzustellen, dass der Ertrag der kunsttheoretischen und interpretatorischen Überlegungen des Helden für den heutigen Leser nicht gar so gross ist, wie er ausgegeben wird – und dass dieses Zwitterding zwischen Fiktion und Biographie als künstlerisches Werk wenig glücklich ist: gegenüber der Biographie fehlt ihm die Beglaubigung durch die historische Realität, die unser Interesse wachhalten könnte, und gegenüber der Fiktion die Beglaubigung durch die dichterische Darstellung. So steht es da, bewundernswert als Experiment, aber zu ernst und zu ausgreifend in seinem Anspruch für ein Spiel und zu unverbindlich gebildet, als dass es mehr als die Neugier befriedigen könnte.

Einiges deutet daraufhin, dass die Abkehr von der Fiktion zugleich ein Abschied von der Moderne ist. Nicht nur das Konzept der Biographie einer erfundenen Gestalt passt eher in die Post-

moderne als in die Moderne, auch die Konstruktions- und Darstellungsweise markiert einen heftigen Bruch mit seinem früheren, dezidiert modernen Werk. Es hat der wertkonservativen Züge zwar nie entbehrt, doch schlägt hier in den Werturteilen manchmal ein Konservatismus durch, der denn doch etwas wundert – besonders augenfällig in der Schilderung von Marbots Inzests mit seiner Mutter, dessen «Ungeheuerlichkeit» der Biograph zu betonen nicht müde wird.

So machen beide Bücher den Eindruck, dass hier ein bedeutender Autor seinen Anspruch aufgegeben und sein Talent verleugnet hat und dafür ins Trockene einerseits und ins etwas Teutonische der Geniebeschwörung andererseits geraten ist.

### Das Gesamtwerk

Nun ist eine umfassende Gesamtausgabe seiner Werke in sieben Bänden erschienen, die Gelegenheit gibt, den Blick über die genannten Werke auf frühere zu richten. Als Geburtstagsgabe gedacht, wurde die insgesamt vorzügliche, von *Christiaan Lucas Hart Nibbrig* und *Volker Jehle* herausgegebene Gesamtausgabe<sup>2</sup> nun zum Geschenk an uns Hinterbliebene. Das Werk ist nach Gattungen geordnet, die dominierende Prosa zusätzlich nach «Schreibweisen und Schreibhaltungen»: in erzählende (von den *Lieblosen Legenden* bis zu den *Mitteilungen an Max*), monologische (*Tynset* und *Masante*), essayistische (*Mozart*) und schliesslich biographische Prosa (*Marbot*). Die Bände sind in sich chronologisch gegliedert, allerdings nicht streng: kleinere, in den Umkreis der Entstehung eines grossen Werks gehörende Arbeiten sind diesen jeweils im Anhang als Paralipomena zugeord-

net. Dazu gehören bisher unveröffentlichte Notizen und Materialien, aber auch Aufsätze, Reden und in einigen, etwas problematischen Fällen ganze auskomponierte Erzählungen (z. B. *Kanalabwärts* [1971]). Was an kleineren Arbeiten in anderem Zusammenhang entstanden ist, füllt den letzten Band: Vermischte Schriften. Hier vor allem wird der Leser noch Unbekanntes entdecken. Dieses einleuchtende Verfahren hat wie jedes natürlich auch seine Nachteile: Für eine andere Gattung, ein anderes Medium umgeschriebene Stoffe werden getrennt, von *Das Opfer Helena* (1955/59) und *Prinzessin Turandot* (1954/60) findet sich je eine Fassung im Hörspiel- und im Theaterband. Die (sehr umfassende) Auswahl ist ebenso wie die Textgestalt in Zusammenarbeit mit Hildesheimer entstanden und autorisiert, so dass es sich um die Ausgabe letzter Hand handelt.

In den sieben dicken und schön gemachten Bänden präsentiert sich ein vielfältiges, ungeahnt weitgefächertes und variantenreiches Werk, das sich aber auf ein relativ eng umgrenztes Material an Stoffen, v. a. aber an Motiven und Themen aufbaut. Auf Material, das sich um ein Zentrum organisiert: das *Zu spät!* Dieses *Zu spät!* erscheint einmal in mehreren Variationen als spielerischer Untergang einer Welt, dann als die Vergänglichkeit, dem Reichtum kultureller Überlieferung noch etwas hinzufügen zu können oder in der Fülle des Erforschten und Vermessenen den weissen Fleck zu finden – das «*Unerforschte, aber Erforschbare*» (II, 369) –, und schliesslich als drohender realer Weltuntergang, angesichts dessen ein Weiterschreiben gänzlich sinnlos geworden ist: *Zu spät!* auch für die Literatur.

Verfolgt man die innere Entwicklung des Werks, so steht am Anfang die hei-

tere, elegante Satire auf den Kulturbetrieb, deren Hang zu schwarzem Humor und deren absurde Züge noch so im Spielerischen aufgehoben sind, dass dunklere Töne erst erahnt werden können. Es ist die Phase der ersten Hörspiele und Theaterstücke und natürlich der *Lieblosen Legenden* (1950–62), deren letzte, die surrealistische *Schläferung*, den satirischen Angriff ersetzt durch das Motiv des Rückzugs des Ich aus der bedrohenden Gegenwart der Mörder und Schwachsinnigen, aus der Zeit überhaupt, in den langen, ewigen Schlaf. Zwei das Werk nun durchziehende Motivkomplexe sind damit angeschlagen: der des Rückzugs, zu dem auch die Motive Zimmer, Bett, Schlaf und Nacht gehören, und der der Hässcher, dessen biographischer Hintergrund deutlich ist: der Jude Hildesheimer musste schon als Jugendlicher nach Palästina, dann nach England emigrieren und war nach dem Krieg Simultandolmetscher und Redaktor bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen.

Der Rückzug auf das Ich, gekoppelt mit einer deutlichen Politisierung, beherrscht nun inhaltlich, der Monolog formal die anschliessende Phase, in der Hildesheimer mit zunehmendem Ernst die Fremdheit zwischen Individuum und Welt, d. h. die Absurdität der Welt, gestaltet. In diese Phase gehören, um nur einige zu nennen, die *Vergeblichen Aufzeichnungen* (1962), das Theaterstück *Die Verspätung* (1961) und die beiden grossen Prosatexte *Tynset* (1965) und *Masante* (1973), auf die als dritte Phase der Abschied von der Fiktion folgt, besiegelt durch *Mozart* und *Marbot*. Seinem Entscheid, mit Schreiben ganz aufzuhören, liess Hildesheimer schliesslich noch ein Satyrspiel folgen: die *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes* (1983), in denen

der Kalauer, als Möglichkeit in seinem Werk schon immer präsent, in wahrhaft abgründiger Weise zum Kunstprinzip erhoben wird: ein beziehungsreicher, ebenso lustiger wie trauriger Abgesang, der den Autor – sichtlich in den Spuren seines Freundes *Günter Eich* – noch einmal auf der Höhe seines artistischen Könnens zeigt. Nach diesen *Mitteilungen* hat er neben wenigen Gelegenheitsarbeiten noch einige kurze Texte zur fortschreitenden und als unaufhaltsam erkannten Zerstörung unserer Lebensgrundlagen verfasst, darunter den erschütternden Kommentar zu Mozarts Requiem: *Herr, gib ihnen die ewige Ruhe nicht* (1986). Sonst hat er, der schon als Maler begonnen hatte, sich ganz auf die bildende Kunst und die Herstellung von Collagen zurückgezogen.

### Der Rückzug

Rückzug des Ich in den Monolog im geschützten Raum, Rückzug des Schriftstellers aus der Fiktion und in die Vergangenheit, Rückzug vom Schreiben überhaupt – dem entspricht die in den achtziger Jahren unter dem Eindruck der Weltzerstörung wachsende Verdüsterung, die schliesslich nur noch Profiteure und Verlierer, Ausrotter und Gerechte unterscheidet. Bis in den quasi-religiösen Sprachgebrauch erinnert das an die Dichotomie, zu der sich ein ganz anders gearteter Dichter eine Generation früher, in den vierziger Jahren, gedrängt sah: an Benns «*Verbrecher und Mönche*». Doch Benn konnte sich wenigstens den Glauben an die Kunst erhalten. Hildesheimer konnte es aus verschiedenen Gründen nicht mehr, von denen die in der Rede «*The End of Fiction*» (1975) theoretisch vorgetragenen nicht die entscheidenden zu sein brau-

chen: Hildesheimer war kein Theoretiker und er wusste das auch. Tiefer reichen wohl andere Gründe: die Überzeugung, als Künstler in einer Welt ohne Zukunft um die Nachwelt geprellt zu sein – und die in einem Interview 1973 auf das Verschwinden seines Ich-Erzählers in *Masante* bezogene Erkenntnis: «*mein Material ist erschöpft*» (III, 425).

Die in der Rede vom Ende der Fiktionen dargelegten theoretischen Überlegungen sind immerhin interessant. Das Kernargument lautet, aus den verschiedenen Strängen der eher locker gebauten Rede gelöst, etwa so: Der Schriftsteller kann seine Zeit, die Realität als das, was die Welt verändert und bestimmt, gar nicht mehr kennen und wahrnehmen, und auch wenn er es noch könnte, wäre sie der Gestaltung in Fiktionen nicht mehr zugänglich, weil es abstrakte Systeme sind, die sie ausmachen; zudem ist der Wandel so gross, dass dem Schriftsteller keine Zeit bleibt, seine Erkenntnisse und Erfahrungen sedimentieren zu lassen, bis sie zur kreativen Gestaltung reif sind. Zweierlei Literaturformen sind von diesem Argument offensichtlich nicht betroffen und interessieren Hildesheimer tatsächlich auch nicht: Literatur, die sich mit der Darstellung eines kleinen Weltausschnitts begnügt – sie langweilt ihn als «Realismus»–, und Literatur, die von der eigenen Neurose ausgeht und ganz im Subjektiven bleibt – sie lehnt er ab, weil sie wie die andere im Partikularen bleibt und weil sie sich nicht auf dem Stand moderner Erkenntnisse hält (der Verächter des Fortschritts fordert vom Schriftsteller, dass er sich bei der Verarbeitung von Neurosen und der Darstellung von Träumen die Erkenntnisse der Psychoanalyse zunutze macht!). In einem euphorischen Aufsatz über Grass' *Butt* heisst es apodiktisch:

«*Schreiben ist kein Akt der Bewältigung, sondern Wiedergabe des Bewältigten.*» (VII, 402). Darin kommt ein hoher und zum Zeitpunkt der Rede obsoletter Anspruch zum Ausdruck, zu dem er sich in «*The End of Fiction*» ausdrücklich bekennt, indem er die Frage «*ist es tatsächlich heute noch die <wahre Aufgabe> des Schriftstellers, ein Meisterwerk zu schreiben?*» (VII, 145) vorbehaltlos bejaht. Was er damit meint, wird deutlich, wenn man die verschiedenen Äusserungen zur Literatur zusammenhält: ein Werk, dem die Wirklichkeit nicht Ausgangspunkt, sondern Zielpunkt ist, das Wirklichkeit nicht abbildet, sondern schafft; ein Werk, das nicht Wirklichkeitsausschnitte präsentiert, sondern in einem grandiosen Akt der Übertragung, wie parabelhaft auch immer, die *Welt als Ganzes* darstellt. Hildesheimer sah das Ende der Fiktion gekommen, weil er an diesem Anspruch festhielt, die Möglichkeit seiner Erfüllung aber für verloren ansah. Ob zu Recht, soll hier nicht weiter erörtert werden (die Undurchschaubarkeit der Welt und die Entfremdung des Subjekts von ihr ist in mittlerweile klassisch gewordenen Meisterwerken dieses Jahrhunderts ja durchaus gestaltet worden), vielmehr soll nun auf die Werke eingegangen werden, in denen Hildesheimer seinen Anspruch selbst erfüllt hat: die Werke der zweiten Phase, deren Höhepunkt die grossen Prosa-monologe *Tynset* und *Masante* bilden.

### Der Wille zur Assoziation

Es handelt sich um eine dem Gesetz der Assoziation folgende, aber kunstvoll musikalisch gebaute, existentiell fundierte, rasonierende und erinnernde, immer wieder Geschichten erfindende und ausprobierende Prosa, die getragen wird vom Sprachrhythmus. «*Wann kom-*

me ich», fragt sich das Ich in *Masante*, «zur Sache? Niemals natürlich, das sollte ich inzwischen gelernt haben.» (II, 276) Dieses hartnäckige, aber nicht systematische Suchen nach der «Sache», das sie nie erreicht, das Nicht-zur-Sache-Kommen, das assoziierende Immerweiter-Reden über alles und nichts (über die Welt als Ganzes) ist ein zentrales Charakteristikum dieser Texte und macht nicht zum wenigsten ihre Stärke aus (und es ist unter dem Gesichtspunkt des Künstlerischen die Schwäche der späten Werke, dass sie allzu einsinnig zu ihrer Sache kommen und bei ihr bleiben). Der «Wille zur Assoziation» (VI, 480) treibt diese Prosa voran, doch woran entzündet sie sich, was sind ihre Katalysatoren? Es sind Situationen und Gegenstände, es ist die Sprache selbst, und es ist schliesslich die Geschichte.

*Situationen und Gegenstände:* «Ich liege im Bett, in meinem Winterbett.» So beginnt *Tynset* und daraus entwickelt sich der ganze Monolog des schlaflosen, Schlaf suchenden, Strategien des Überdie-Nacht-Kommens exerzierenden Ich. Eine dieser Strategien führt ihn auf einen Gang durch sein Haus, führt damit zu neuen Situationen und gibt der Assoziation damit vielfachen Anlass. Ein Beispiel: Auf diesem Gang kommt er zu seinem Sommerbett, einem riesigen, sieben Schläfern bequem Platz bietenden englischen Renaissancebett, gerät darüber ins Sinnieren über seinen Erwerb und erzählt schliesslich, sein Erzählen zwischendurch kommentierend, die Geschichte der letzten schrecklichen Nacht dieses Betts in einem englischen Wirtshaus: die furiose, nach der Struktur einer siebenstimmigen Fuge gebaute «*Bettfuge*», wobei der das Geschehen bescheinende Mond die Funktion des Kontrasubjekts übernimmt. Sieben ver-

schiedene Schläfer, von verschiedenen Seiten auf das Wirtshaus zukommend, füllen allmählich das Bett, die einen so müde, dass sie sich mit dem erstbesten Platz begnügen, während andere in der Hoffnung auf ein Abenteuer den Bett-nachbar bzw. die Nachbarin sorgsam wählen. Zu Abenteuern kommt es allerdings nur ansatzweise, denn Eros steht Thanatos gegenüber: einer der Schläfer, der Soldat trägt in sich eine besonders rabiat wirkende Variante der Pest, die alle Bettinsassen in Kürze dahinrafft, im Morgengrauen liegen sie schon im Todeskampf. Die Wirtin und ein Bader berauben sie noch (und werden dabei ebenfalls angesteckt) und werfen sie in den Fluss. Die Pest breitet sich aus... Die *Bettfuge* ist eine der in sich geschlossenen, streng komponierten Geschichten, die hin und wieder als Divertimenti in den Redefluss eingelegt sind, in *Masante* allerdings, wo der Zug des Ausprobierens, des Suchens nach Grund das Erzählen stärker bestimmt und die Grenzen von Erlebtem bzw. Geschehenem (von als solches Ausgegebenem) und Fiktivem entschiedener verwischt werden, werden die Geschichten meist bereits im Ansatz wieder fallengelassen oder am Ende wieder aufgehoben («*Venedig steht noch, ich habe es stehen lassen*» [II, 246], heisst es zum Schluss einer Geschichte vom Untergang Venedigs). Die einzige für *Masante* geschriebene wirklich geschlossene Geschichte ist in die Endfassung denn auch nicht aufgenommen worden: *Kanalabwärts*. Auch sie, wie die eben genannte Venedigggeschichte, wie die *Bettfuge* und andere, die Geschichte eines Untergangs. In diesen Erzählungen – in ihrer Geschlossenheit und Konzentration auf die «unerhörte Begebenheit» eigentliche Novellen – zeigt sich Hildesheimer ganz als Dramatiker: der Leser wird in ein mit

Auf- und Abtritten dramatisch straff gebautes szenisches, präsentisch erzähltes Geschehen hineingenommen, das mit «nun» und «jetzt» über genau kalkulierte Stufen in ein unvergleichliches Crescendo mündet.

*Sprache:* Das Ich von *Tynset* liegt also im Bett, greift nach einem Buch, erwischt das Kursbuch der norwegischen Staatsbahnen, blättert darin und stößt auf eine Nebenlinie: Hamar–Elverum–Tynset–Röros–Stören. Der Name Tynset, insbesondere das Y darin, gefällt ihm, reizt ihn zu weitgehenden Assoziationen, er beginnt, sich den Ort auszumalen, verspricht sich etwas von ihm, will dorthin reisen, zu seinem letzten Ziel. Doch auch das wird er bleiben lassen... Wie Ortsnamen sind auch Personennamen fast unerschöpflicher Motor der Einbildungskraft, nach der Maxime «*nomen est omen*» genügen sie dem Ich, sich die Person vorzustellen, ja, zu wissen, um was für einen Menschen es sich handelt. Die Namen verraten nicht nur die Herkunft des Trägers und die (sozialen) Wünsche der Eltern, sie setzen auch den Rahmen für die Entwicklung des Trägers, dem er kaum entkommen kann. Erlebtes und die vom Namen geweckte Vorstellung verschmelzen in der Erinnerung des monologisierenden Ich zu einem an den Namen gebundenen Amalgam. So sind es häufig auch Namen, die die Vergegenwärtigung von Häschern und Nazischergen auslösen: Kabasta, Globotschnik, Oberwasser oder Fricke. Das Vertrauen in die Aussage- und Prägekraft der Namen geht soweit, dass das Ich von *Tynset* sogar versucht, selbst ein Telefonbuch zu schreiben, wobei es die Namen mit passenden Berufen und Adressen ausstattet. Und tatsächlich, sie alle gibt es bereits, die erfundenen Ein-

träge finden sich auch im richtigen Telefonbuch, doch nie ohne kleine Abweichungen: die Realität ist immer noch eine Spur schäbiger – die Verlässlichkeit des Telefonbuchs nicht fälschbar.

*Geschichte:* «*In einer geschichtslosen Region verkümmert das unbewusste Aufnahmevermögen und erlahmt die Einbildungskraft. Prosaisches erschöpft den Geist. Geschichte dagegen prägt die Orte ihres Geschehens und beschwichtigt die Skepsis gegenüber den schriftlichen Überlieferungen.*» (VII, 708) Der Gegensatz zum Prosaischen rückt die Geschichte in die Nähe des Poetischen: sie wird nicht nur als Summe des faktisch Geschehenen und Vergangenen verstanden, vielmehr als das, was dem Geist den Schritt über das Gegebene hinaus in einen weiten Bereich von Sinnbezügen ermöglicht: als rückwärtigen Assoziations- und Orientierungsraum, der den ganzen Bereich des Gewesenen, die eigene Lebensgeschichte ebenso wie die geistigen Schöpfungen vergangener Zeiten umfasst, insbesondere auch Kunst und Religion. Shakespeares Figuren wie Macbeth, King Lear und immer wieder Hamlet sind da genauso präsent wie Mary Stuart – und zwar wirklich präsent: nicht nur als Gegenstand der Phantasie, sondern auch als Partner des sich seiner selbst vergewissernden Ich:

«(...) ein relativ menschenwürdiges Leben kann nur noch der führen, der sich, und sei es in Verfolgung reinen und eingestandenen Selbstzweckes, den gezielten Blick zurück in die Vergangenheit immer wieder neu eröffnet, um sich weitere und tiefere Einblicke zu erarbeiten und seinen Standpunkt durch Selektion des ihm Immanenten zu festigen (...)» (IV, 250 f.)

So ist die Geschichte, das ungeheuer reiche, ja überreiche Arsenal von Ma-



terial für Gedankengänge und Geschichten, zugleich das Gegenüber des Ich, das einmal zur Identifikation einlädt und ein andermal zu entsetzter Distanznahme zwingt. Denn Geschichte ist auch Geschichte des Schreckens, Geschichte der Häscher! Die Auseinandersetzung mit ihr, die immer neue Bedrängung des zuweilen idiosynkratisch reagierenden Ich durch sie bildet den einmal mehr, einmal weniger hervortretenden Basso continuo dieser Prosa. Mitten in der Erzählung einer Irrfahrt durch eine mittelgrosse deutsche Stadt ist ein erzwungener Halt an der Verkehrsampel Anlass zur unvermittelten Bemerkung, er vermeide es, dem Nachbarfahrer ins Auge zu blicken: «oft ist er ein Schläger oder ein Mörder – an Verkehrslichtern haben sich mir schon Einblicke in furchtbare Vergangenheiten geboten» (Tynset; II, 69). Es ist dieses quälende Fundament des Schreckens, gegenüber dem andere Stimmen, vor allem die zu dramatisch konstruierten Geschichten ausgeformten, auch wenn sie so schrecklich sind wie die erwähnte *Bettfuge*, gleichsam divertierenden Charakter erhalten.

Auch die Natur ist für den sich im Echoraum der Geschichte bewegendem Erzähler zunächst nur als geschichtsträchtige und assoziationsermöglichende interessant. «(...) auch die schönste Landschaft», schreibt Hildesheimer 1961 über das Puschlav, «bleibt toter Selbstzweck, wenn in ihr nichts geschehen ist, wenn nicht zumindest ein Hauch von Historie über ihr liegt, und über dem Puschlav liegt mehr als ein Hauch.» (VII, 660). Erst für den späten, vom Wissen um die Zerstörung der Natur umgetriebenen Hildesheimer hat sich das geändert, ist die Natur ein erhaltenswerter Selbstzweck geworden, nicht mehr ein toter. Wo die Natur aber im

früheren Werk in geschichtslosem Kontext steht wie der Wind und die Vögel, die beide das Werk leitmotivisch durchziehen, dient sie als Bild der existentiellen Fremdheit des Menschen. Im Hörspiel *Hauskauf* (1974) ist die Vorstellung, allein mit einem Vogel in einem Raum zu sein, für die Protagonisten «entsetzlich. Als ob jemand aus einer fremden Welt gekommen wäre, und uns etwas mitteilen will, was man nicht versteht. Ich habe Angst vor Vögeln.» (V, 438)

### Die Grunderfahrung

Anders verhält es sich freilich mit der Wüste, in die sich das Ich in *Masante* begeben hat. Sie ist nicht nur Ort des Rückzugs wie das Bett in *Tynset* oder das Haus im *Hauskauf* (es will ja wieder zurück nach *Masante*), sondern Ziel einer ganz bestimmten Suche: der Suche nach der Leere, nach der Geschichtslosigkeit. Darin offenbart sich die fundamentale Dialektik von Hildesheimers Geschichtsvorstellung: ihre Fülle ist auch eine Überfülle, ihr Reichtum auch eine Last: Die Welt ist gemacht, besetzt und verstellt. Verstellt vom Klischee, das im Frühwerk satirisch oder im absurden Spiel entlarvt wird, in den Prosamonologen hin und wieder als ein weiterer Motor der Assoziation dient und in den *Mitteilungen an Max* nur mehr Anlass verzweifelter Faxen vor der Übermacht der von ihm verdeckten Realität ist. Das abgrundtiefe Misstrauen gegen die Überlieferung, das sich schon früh in Fälschergeschichten äussert und fortan zum negativen Aspekt von Hildesheimers Geschichtsbild gehört, ist eine Reaktion darauf. Die Täuschung erstreckt sich aber auch auf die Lebenserfahrung selbst: das Ich in *Tynset*, dessen Rückzug Ausdruck ist einer «lang-

*samen, zuerst nicht wahrgenommenen Entfremdung» (II, 53), geht so weit, das, was Leben bedeutet, auf die knappe Formel zu bringen: «Täuschung und Trug und Demütigung». (II, 48)*

Es ist vielleicht die Grunderfahrung in Hildesheimers Werk und zugleich das Fundament des Zu spät!, das «alles schon da» (und voller Täuschung) ist, das Erforschbare erforscht und das Erfindbare erfunden. Professor Scholz-Babelhaus in der *Verspätung* hat sich Zeit seines Lebens bemüht, sich mit einer Entdeckung zu profilieren:

*«Aber ich habe nichts erforscht, nichts entdeckt. Alles war erforscht, entdeckt, vom Grössten bis zum Kleinsten. Da habe ich Entdeckungen erdacht, mir aus den zehn Fingern gesogen, habe Akademien bestürmt, in dröhnenden Aufsätzen, habe gegen Widersacher gewettert, widerlegt, was ich las, habe Thesen an die Türen der Hochschulen und Institute angeschlagen. Und wissen Sie was geschah?(...) Alles, was ich in der Qual schlafloser Nächte ersonnen hatte, gab es schon, sowohl das Erdachte als auch das Widerlegte! Nur war es von anderen entdeckt worden. (...) So musste ich denn zum Äussersten greifen: das ist der Guricht! Meine letzte Erfindung, der Schwanengesang eines Gescheiterten.» (VI, 529)*

Doch auch diese erfundene Entdeckung des Urvogels, von dem der Mensch abstammen soll, hält nicht, was sie versprach: der Vogel, der schliesslich erscheint, ist kleiner und schäbiger, er wandelt nicht, er watschelt – und, entscheidend, er heisst nicht Guricht (für die fast mystische Verbindung von Ding und Name ist es bezeichnend, dass die blossе Beobachtung zu dieser Feststellung genügt). Der verkrachte Professor endet mit den Worten: *«Ich habe mich*

*nicht überzeugt!» (VI, 560). In Tynset möchte der Schlafsuchende einmal etwas «Tynset» nennen: «Aber ich habe nichts zum Benennen, alles hat einen Namen, und was keinen Namen hat, das gibt es nicht. Im Gegenteil: es gibt viele Namen für Dinge, die es nicht gibt.» (II, 19). Hier, in den Namen für Dinge, die es nicht gibt, ist sie wieder, die Täuschung. Umgekehrt hat alles, was es gibt, einen Namen: der Echoraum der Geschichte und der auf die engste Umgebung reduzierten Gegenwart hat keine Lücke, er ermöglicht zwar die Orientierung nach rückwärts, aber er ist auch ein Gefängnis: ein Gefängnis der besetzten Möglichkeiten, des Schreckens und der Täuschung. Die Selbstvergewisserung des assoziativ reflektierenden Ich vollzieht sich in diesem Raum, ist auf ihn angewiesen, strebt aber über ihn hinaus: wie der gefangene Käfer im Glas bewegt sie sich seinen Wänden entlang, probiert aus, was sich ihr als mögliches Absprungbrett anbietet, und lässt es wieder fallen, um einen anderen Weg auszuprobieren, sobald sich herausstellt, dass es nur wieder in Bekanntes führt statt ins Neue und Freie. So sind all diese Geschichten, Episoden und Reflektionen, diese Betätigungen und Bestätigungen des einsamen Ich, nicht Ziel, sondern Weg – und dieses Ich begnügt sich nicht mit der bequemen Ausflucht, den Weg als Ziel auszugeben.*

### Das Ziel

Das Ziel ist das Nichts, doch nicht im Sinne der Philosophen (dagegen und mit deutlicher Spitze gegen Heidegger verwahrt sich das Ich ausdrücklich), sondern in dem der Lücke, die der nächtliche Wanderer durch das Haus in *Tynset* mit dem Fernrohr zwischen den Sternen sucht: das Loch im Himmel, wo es nichts

gibt, keine Geschichte und auch keine Gegenwart. «(...) *ich sah*,» heisst es einmal, wiederum in *Tynset*, «*den Schädel hinter dem Fleisch, das Verlangen nach Ungeschehen hinter dem Geschehen wurde damals in mir sehnlich, die Hoffnung, es zu befriedigen, begann zu entschwinden.*» (II,88). Die Sehnsucht nach der unverbauten Lücke wird so ganz beiläufig in Zusammenhang gebracht mit der Erfahrung, dass da, wo etwas ist, auch schon die Täuschung ist. Im Ungeschehen aber wäre die Freiheit, und da gäbe es Möglichkeiten: Freiheit vom bedrängenden Schrecken und dem täuschenden Betrug – und Freiheit zum neuen Anfang, zum Eigenen, auch zum eigenen vollkommenen Kunstwerk, auf das das Ausprobieren von Geschichten (jedenfalls in *Masante*) auch zielt. Chiffren für dieses geschichtslose, Möglichkeiten verheissende Nichts ist in *Tynset* eben *Tynset*, in *Masante* die Wüste, im *Hauskauf* (mit Einschränkungen) das ferne Patagonien. Vor diesem Nichts versagt – und zwar befreienderweise – schliesslich sogar der Wille zur Assoziation: «*Zu Tynset jedoch – das wird mir zunehmend klar – fällt mir nichts ein, nichts und niemand...*» (II, 139). Dieses Nichts aber, das die Faszination des «*grossen Rätsels*» (II, 138) hat, ist zugleich der «*Ankerplatz in einem Meer des Irrtums*» (II, 79), das Hindernis, an dem die den Wänden des Gefängnisses entlang schweifenden Gedanken auflaufen: es ist paradoxerweise der gesuchte Halt, der einen neuen Aufbruch verspricht.

Das Ich traut diesem Versprechen allerdings von Anfang an wenig: es kommt nicht von *Tynset* los,

*«obgleich auch Tynset letzten Endes nichts anderes sein wird als eine Bestätigung dessen, was ich seit je ahne und seit*

*langem weiss: dass ich im Ungeheuerlichen mich bewege, scheinbar frei, in Wirklichkeit gebunden, in einer Gefangenschaft mit versteckten Misshandlungen, die oft – nein: die manchmal wie Liebkosungen erscheinen, für die wir aber mit schwerer Münze bezahlen müssen – in einem Käfig, ohne Möglichkeiten. Oder gab es Möglichkeiten? Nein, es waren scheinbare Möglichkeiten, ich war in einem weiten wechselnden Raum, wechselnd im Schein der scheinbaren Möglichkeiten – in Wahrheit aber voller Täuschung. Alles Täuschung (...)*» (II, 57)

So lässt es sich am Ende durch den Schneefall, der die Berge unpassierbar macht, nicht ungern vom Aufbruch nach *Tynset* abhalten:

*«ich sehe es dort hinten entschwinden, es ist schon wieder weit weg, jetzt ist es verschwunden, der Name vergessen, verweht wie Schall und Rauch, wie ein letzter Atemzug–»* (II, 153)

Und auch in *Masante* hält die Wüste nicht, was sie versprach: «*Sie ist nicht leer, sie ist voll, alles ist voll*», (II, 360) – das Ich verliert sich schliesslich in ihr: es gibt sich nach erfolgloser Suche auf.

Was bleibt, ist das *Zu spät!*: Vergänglichkeit und Tod als das zentrale Thema dieses Werks, deren Unwiederruflichkeit keinen Trost zulässt in religiösem Zuspruch, denn auch dieser war dem Atheisten Hildesheimer eine Täuschung, aber eine, die er mehrfach, mit Befremden und einer gewissen Lust, wohl auch nicht ohne Neid gestaltet hat: in *Celestina*, in *Maxine*, in der wiederholten Beschwörung des Kirchenjahrs. Zum *Zu spät!* gehört, gleichsam als seine moralische Dimension, das Thema der nicht zu tilgenden Schuld, das das Werk dunkel durchzieht: als Schuld der

Häscher und, schon im *Hauskauf*, der Umweltzerstörer und Ausrotter, die als Sieger durch die Welt gehen, und auf der andern Seite als vielleicht eingebildete Schuld derer, die wie Celestina und Maxine an ihr zerbrechen, aber immerhin auf Vergebung durch ihren Gott in einer anderen Welt hoffen können. Dazu kontrastiert die wesentliche Schuldlosigkeit dessen, der kein Täter ist und der den Katechismus der Kirche, wo er über das Verbrechen an Mensch und Natur hinausgeht, nicht anerkennt: die Schuldlosigkeit des hildesheimerschen Ich, das sich ihr aber, bedrängt von der Schuld der andern und gefangen im Käfig ohne Möglichkeiten, nicht freuen kann. Ihm bleibt nur der Rückzug.

Zu spät! – das ist schliesslich auch die Erfahrung des Epigonen. Es erhebt die gelungenen Werke Hildesheimers aber weit über den Bereich des Epigonalen und es macht ihre künstlerische Originalität aus, dass sie diese Erfahrung konsequent und überzeugend, in wunderbar biegsamer, rhythmischer Prosa als existentielles Thema gestalten.

Thomas Ehrsam

<sup>1</sup> Zitiert wird mit Band- und Seitenangabe nach der in Anm. 2 angegebenen Gesamtausgabe. – <sup>2</sup> Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke* in sieben Bänden. Herausgegeben von Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991. Die Bände sind auch einzeln erhältlich.

## «Mancher Mann studirt sich frigid...»

*Neue Lichtenberg-Literatur*

«*Wer zwei Paar Hosen hat, mache eins zu Geld und schaffe sich dieses Buch an.*» Ohne diesen Satz Lichtenbergs kommen nur wenige der Bücher aus, die zu seinem 250. Geburtstag am 1. Juli 1992 erschienen sind. Allerdings ist es ein ziemlich frohgemuter Satz; Lichtenberg selber hat vorsichtigerweise unbestimmt gelassen, welches Buch er denn dabei im Auge hatte. Könnte es nicht sein, dass der Leser als anderer Sansculotte am Ende um eine schöne Hose ärmer und ein nicht ganz so wertvolles Buch reicher dasteht? Bei den wahrhaft erstrebenswerten Büchern aber – müssen wir da nicht gleich unsere ganze Hosensammlung versetzen? Doch wer wird die schon haben wollen, gewiss kein Buchhändler und kein Lichtenberg-Verleger.

Trotzdem fangen wir ohne Rücksicht auf alle finanziellen Verluste mit den Fortschritten der Lichtenberg-Edition an. Sie ist seit jeher ein besonders schwieriges Kapitel gewesen. Aus verschiedenen Gründen. Die von Lichtenberg selber publizierten Texte sind an vielen Druckorten verstreut, weitere Entdeckungen immer noch möglich. Und wegen der vielfältigen zeitgenössischen Bezüge, der Anspielungen, der Verklausulierungen, der satirischen Anzüglichkeiten, die bei diesem vermutlich witzigsten aller deutschen Autoren verstanden sein wollen, erfordert jede Ausgabe eingehende Kommentierung. Ein nicht bloss weites, sondern riesiges Forschungsfeld für historisch kundige Herausgeber.

Die Schwierigkeiten bei der Nachlass-Edition sind noch grösser. Und hier geht es um die zentralen Texte, vorab um die berühmten «*Sudelbücher*», das schönste, oft geradezu herzerwärmende und freimütigste Lebens- und Gedankenbuch der deutschen Literatur. Der Sudelbuch-Autor über sich selber:

*«Ich habe schon lange an einer Geschichte meines Geistes so wohl als elenden Körpers geschrieben, und das mit einer Aufrichtigkeit die vielleicht manchem eine Art von Mitscham erwecken [wird], sie soll mit grösserer Aufrichtigkeit erzählt [werden] als vielleicht irgend einer meiner Leser glauben wird. Es ist dieses ein noch ziemlich unbetretener Weg zur Unsterblichkeit (...). Nach meinem Tod wird es der bösen Welt wegen erst heraus kommen.»*

Aber auch da ist es der bösen Welt wegen leider nie ganz herausgekommen. Ein Teil der «*Sudelbücher*» ist aller Wahrscheinlichkeit nach unwiderruflich der Vernichtung verfallen. Was erhalten ist, wurde erst 1896 vom Philologen *Albert Leitzmann* bei den Nachfahren Lichtenbergs wiederentdeckt. Und Leitzmann hat zwar eine verdienstvolle Edition, aber nichts weniger als eine Gesamtausgabe der «*Sudelbücher*» zustande gebracht.

Das gleiche gilt für die Ausgabe des Lichtenberg-Kenners *Franz H. Mautner*: auch in bezug auf die anderen Texte eine Auswahl-Ausgabe, die überdies zwar schön und preiswert, aber leider nur im Briefband mit einem Register erschlossen und nicht immer zuverlässig ist<sup>1</sup>.

Eine Ausgabe der «*Sudelbücher*» in der heute möglichen Vollständigkeit ist erst von *Wolfgang Promies* vorgelegt worden<sup>2</sup>. Fast ein ganzes Gelehrtenleben hat diese editorische Grosstat gekostet. Promies' Ausgabe lässt sich nicht

zuletzt dank des grossen Kommentars gut benutzen, dessen immer wieder angekündigter letzter und wichtigster Band gerade noch rechtzeitig zu Lichtenbergs Geburtstag erschienen ist. Der Band bietet sogar einen detaillierten Registerteil einschliesslich eines Wortregisters, das die Ausgabe insgesamt hervorragend erschliesst. Vielleicht sind die Proportionen zwischen Text und Kommentar etwas aus dem Lot geraten. Andererseits bleiben auch so noch genügend unaufgelöste Rätsel; manchmal hat selbst diesem Kommentator eine falschverstandene Scham, über deren Gründe noch zu sprechen sein wird, einige unnötige Rücksichten auferlegt. Trotzdem ist Promies eine riesige Leistung gelungen, die Bewunderung verdient, ja Neid erregen kann.

Allerdings: Da Promies zwischen den schon von Leitzmann publizierten und den von ihm selber neu erschlossenen Texten trennt, ist der ursprüngliche Textzusammenhang nicht zu erkennen. Das ist einer künftigen Ausgabe noch vorbehalten. Es zu fordern, ist keine akademische Federfuchserie, sondern eine Notwendigkeit bei diesem unerhört reichen und komplexen Geist, der sich stets geweigert hat, irgend etwas in der Welt zu isolieren. Daher die frappanten Kreuz- und Querzüge Lichtenbergs zwischen Mathematik, Natur- und Geisteswissenschaft, Philosophie und Psychologie, Kunst und Literatur.

Wichtiger: Die Tagebücher sind auch bei Promies noch nicht komplett. *Ulrich Joost* legt sogar unter dem Titel «*Noc-tes*», «*Nächte*» ein ganzes unpubliziertes Notizbuch aus den letzten drei Lebensjahren vor<sup>3</sup>. Und just bei den Tagebüchern sind Entdeckungen in Hülle und Fülle zu machen. Stossseufzer eines unverbesserlichen Lichtenberg-Fans: *Wann werden wir endlich eine Lichten-*

berg-Gesamtausgabe haben?! Man braucht nur an das Tagebuch des letzten Lebensjahrzehnts zu denken. Ironischerweise hat Lichtenberg hier in hoch-ehrwürdigen Staatskalendern das Notenbuch seines zwischenmenschlichen, seines leiblichen, ja, seines fleischlichen Lebens geführt, in chiffrierten Symbolen, mit deren Entschlüsselung die ganze grosse Philologen-Zunft seit den ersten Enthüllungen Franz H. Mautners offenbar allzusehr überfordert war und die auch Promies noch nicht überall bietet. Als stupendes Beispiel sehe man sich die Notate an, in denen sich der liebestolle «Soulaschierer» Lichtenberg, der nicht umsonst im Volksmund «*der starke August*» hiess, der sexuellen Selbstliebe wie des intensiven ehelichen und ausser-ehelichen Beischlafs mit seinen diversen «*Bett-Schwestern*» erfreut. Das Leben im Fleische aber war es, was Lichtenberg nach eigener Einschätzung zum «*Nonconformisten*» gemacht hat: die Geburt der Autonomie aus der Sinnlichkeit. Das würde immerhin eine Vermutung darüber gestatten, warum die Philologie lange Zeit eher zum Konformismus tendierte.

Doch die Zeiten ändern sich. Dasselbe Thema ist geeignet, die herausragende Bedeutung jener Edition zu umreissen, die nun in der Tat die schiere Wollust auslösen kann, selbst wenn man für sie den Gegenwert ganzer Hosenfabrikationen hinblättern muss: die Ausgabe des Briefwechsels durch *Albrecht Schöne* und *Ulrich Joost*<sup>4</sup>, der ausserdem in einer gleichzeitig erschienenen Studie den Briefschreiber Lichtenberg porträtiert<sup>5</sup>. Die riesige Korrespondenz Lichtenbergs liegt in diesen auch bibliophil wunderbaren vier Bänden, denen noch ein Gesamtregister folgen wird, so komplett wie heute möglich vor, und zwar wieder mit einem ganz

vorzüglichen Kommentar, der öfters die unvermeidliche Gelehrsamkeit mit Lichtenbergschem Witz vereint. Und das will etwas heissen! Der Tatsache, dass sich Kommunikation in einem so kommunikationsfreudigen Zeitalter wie dem 18. Jahrhundert nicht zuletzt in Briefen vollzog – in einem Ausmass, das erst die Telefaxepoche nach dem hoffentlichen Ende der Telephoniererei wieder abschätzen kann –, wird die Edition vollgültig gerecht. Und sie unterschlägt auch die elementare Lebendigkeit Lichtenbergs nicht. Als Beispiel kann man den Brief Lichtenbergs vom 20. April 1791 an *Sömmering* zitieren. In der zensurierenden, kastrierenden Ausgabe Mautners heisst es: «*O es liegt in der Männerphantasie eine Schöpferkraft, in der weiblichen Seele alsdann Dinge zu finden oder (wenn Sie wollen) hineinzudenken und zu -dichten, die dieser Rasse einen Wert geben, wovon Ihr Ledigen keinen Begriff habt.*»

Der authentische Text bei *Joost/Schöne* hingegen lautet: «*O es liegt in der Männerphantasie eine Schöpferkraft in der weiblichen Seele den Leib mitgerechnet, alsdann Dinge zu finden, oder (wenn Sie wollen) hineinzudencken und zu dichten, die dieser geschlizten Race einen Werth geben, wovon ihr ledigen Bettlackenmahler keinen Begriff habt.*»

Im Klartext, den Lichtenberg auf seinem Garten, «*unter Blüthen, Luscinien Sang und Alaudenklang*» durchaus ausspricht: Die Selbstbefriediger, zu denen Lichtenberg voller Wollust selber zählte, sollen heiraten! Und der Kommentar, man denke: ein philologischer Kommentar, bringt weitere Belege des «*Bettlackenmahlers*» Lichtenberg bei.

Es lebe also die Philologie jenseits von Gut und Böse, jedenfalls jenseits der Sexualmoral. Ja, vielleicht lässt sich

auch noch hoffen, dass die Germanistik nicht auf alle Zeit hinter Lichtenbergs unnachahmlicher Mischung von Sinnlichkeit und Tiefe, Witz und Wärme zurückbleiben wird. Bis heute sagt sie immer noch zu oft mit Goethe: «*Wo Lichtenberg einen Spass macht, liegt ein Problem verborgen*», während er, dieser Heiterste aller Depressiven der deutschen Literatur, wo ein Problem liegt, einen Spass macht. Und wo bleiben gar in dieser trotz ihrer rühmlichen Ausnahmen immer noch viel zu frommen Zunft Lichtenbergs göttliche Satiren auf die moralisch und dogmatisch Selbstgewissen im Lande? Wer über Lichtenberg schreiben will, sollte schon ein bisschen amoralisch, unfromm und unter allen Umständen kein akademischer Kastrat sein. Nur: «*Mancher Mann... studirt sich frigid...*»

Mit dem Fortschritt der Lichtenberg-Edition sollte in absehbarer Zeit auch eine neue Gesamtdeutung auf dem Kenntnisstand von heute oder gar eine umfassende Biographie möglich werden. Hier sind indessen vorerst nur Detailstudien, essayistische Entwürfe und vorläufige Bilanzen vorzustellen. Aufs Ganze geht noch am ehesten der Essay von *Rainer Baasner*<sup>6</sup>. Kenntnisreich skizziert er die geistige Gestalt des Universalisten Lichtenberg, dem in der Tat nichts zwischen Himmel und Erde fremd oder gar gleichgültig blieb, von den Mysterien der Astrotheologie bis zur Phonetik der griechischen Hämmel. «*The whole man must move together*» – *and the whole world*; der Mensch muss sich als ganzer bewegen; nur so ist er wirklich er selber; nur so kann er überhaupt versuchen, der Welt gerecht zu werden.

Ausserdem, in einer meist zähledernen Zunft nicht zu vergessen: Baasner schreibt prägnant und flüssig. Den

Nachweis seiner Gelehrsamkeit, zumal die obligaten sogenannten «Fussnoten», die schon längst die oberen Seitenränder der akademischen Studien überklettern, hat Baasner in einen Band der Reihe «*Erträge der Forschung*» verbannt<sup>7</sup>. Dort sind 200 Jahre Lichtenbergforschung geradezu flächendeckend erfasst, und zwar so, dass kein Aspekt Lichtenbergs unberücksichtigt bleibt. Mit einem gut ausgewählten Lichtenberg-Brevier, das den Leser nicht an den Rand des Konkurses treibt, und beim Spaziergang im Garten, «*unter Luscinien Sang und Alaudenklang*» mitgeführt werden kann, rundet derselbe Autor seine Jubel-Aktivitäten ab<sup>8</sup>. Das ist gut so; denn ganz wird auch er nicht der unvergleichlichen Lebendigkeit und Plastizität Lichtenbergs gerecht, den man am besten immer noch selber zu Wort kommen lässt.

Die rezeptionsgeschichtliche Ergänzung zu Baasners Erträgen der Lichtenberg-Forschung bietet *Dieter Lampings* Studie über Lichtenbergs literarisches Nachleben<sup>9</sup>. Kaum ein anderer Autor der Geistesgeschichte hat so viele begeisterte, manchmal gar liebevolle Leser unter den Kollegen gehabt: *Goethe* und *Jean Paul*, *Schleiermacher* und *Kierkegaard*, *Schopenhauer* und *Grillparzer*, *Mörike* und *Hebbel*, *Nietzsche*, *Wagner* und *Tolstoi*, *Freud* und *Einstein*, *Musil* und *Wittgenstein*, *Hofmannsthal* und *Thomas Mann*, *Tucholsky* und *Karl Kraus*, *Benjamin* und *Bloch*, *Celan* und *Canetti*, *Heissenbüttel*, *Henscheid* und *Gerhard Roth*...

Lamping versteht diese Rezeptionsgeschichte nicht als Geschehen zwischen Texten, sondern zwischen Autoren, «*Interauktorialität*» lautet nach der «*Intertextualität*» das grauenvolle literaturwissenschaftliche Kunstwort. Davon

abgesehen, wird aber dieser Ansatz dem höchstpersönlichen, subjektgebundenen Charakter jeder Lichtenberg-Begegnung gerecht. Im übrigen muss man auch hier keine Hinrichtung des Autors mit den berüchtigten «anderen», das heisst germanistischen Mitteln, befürchten. Die Studie ist wie die von Baasner ebenso kenntnisreich wie prägnant. Nur die Proportionen stimmen nicht ganz. Die Anfänge der Rezeptionsgeschichte etwa bei Goethe sind zu detailliert ausgebreitet; das 20. Jahrhundert kommt zu knapp weg. Keine Frage aber, dass Lichtenberg hier gerade in seinen historischen Brechungen immer weniger historisch, immer aktueller wird.

Gelegentlich zu detailverliebt wiederum der Band der «*edition text und kritik*», mit Beiträgen zum Anti-Physiognomiker, zum Ideen-Experimentator, zum erzählenden Physiker, zum skeptischen Theologen und Philosophen, zum Literaturkritiker Lichtenberg<sup>10</sup>. Verdienstlich zwar die eingehende Chronik und die kommentierte Bibliographie von *Beatrix* und *Ulrich Joost*, dem neben Promies derzeit wohl besten Lichtenberg-Kenner. Um die Konturen Lichtenbergs, die Eigentümlichkeit seines Geistes oder gar die Geschichte seines «*elenden Körpers*» anschaulich werden zu lassen, ist man indessen gezwungen, auf Vorgänger zurückzugreifen, die der Band kritisiert – nicht ganz unberechtigterweise, aber recht besehen doch nur, wenn man es beckmesserisch genau nimmt. Das gilt zum Beispiel für *Smail Rapic*' Auseinandersetzung mit Albrecht Schönes mustergültiger Studie, die, ausgehend von Lichtenbergs Vorliebe für hypothetische und experimentelle Konjunktive, eine «*Aufklärung aus dem Geist der Experimentalphysik*» umrissen hat.

Der grosse Psychologe Lichtenberg bleibt hier überdies weitgehend unbeleuchtet; der frühe Entdecker des Unbewussten; der Traumdeuter; als «*Sudelbuch*», als «*Schmierbuch*»-Autor, der keinen Einfall unaufgeschrieben lässt, der Wegbereiter der freien Assoziation, einer der Erfinder der Selbst-Psychoanalyse.

Und was den «*elenden Körper*» betrifft, muss man sich weiterhin an die bedeutende Untersuchung von *Horst Gravenkamp* halten, 1989 im Göttinger Wallstein Verlag erschienen, der sich mit den «Lichtenberg-Studien» insgesamt um Lichtenberg verdient macht. Gravenkamp hat nachgewiesen, wie tapfer der stets als Hypochonder verschriene Lichtenberg seiner lebenslangen Todkrankheit – einer wahrscheinlich schon konstitutionsbedingten, nicht erst durch einen unglücklichen Sturz entstandenen schweren Verkrümmung der Wirbelsäule mit Höckerbildung, Einschränkung der Lungen- und Herzfunktion – sein Werk und seine Heiterkeit abgenötigt hat. Lichtenberg über Lichtenberg: «*Seine eigene Figur lacht ihn aus*» – aber er lacht auch seine eigene Figur und die Welt, die ihn auslacht, aus.

So wäre man gezwungen, sich an die fragmentarischen, zum Teil überholten biographischen Annäherungen von Grenzmann, Deneke, Requadt, Schneider, Brinizer, Stern, Promies, Mautner, Verrecchia zu halten, wenn da nicht schon vor drei Jahren ein wunderbarer Lichtenberg-Roman von *Henning Boëtius* erschienen wäre, betitelt «*Der Gnom*<sup>11</sup>». Der Autor ist seiner Herkunft nach Germanist. Und es ist nicht zu verkennen, seinem Roman auch keineswegs abträglich, dass er die Quellen bestens kennt. Gleichwohl: Besser, lebendiger kann man sich Lichtenberg heute nicht nahebringen. Im guten Sinne



intim, ohne die unaufhebbare Distanz zu verleugnen; respektvoll, auch bewundernd, ohne in Demut zu ersterben; geradezu liebevoll, aber durchaus nicht liebedienerisch zeichnet Boëtius Denken, Körper und Seele des grossartigen Göttinger Zwerges.

Bewegend das Porträt des Verwachsenen mit dem übel ausgebuchteten Oberkörper, der in ein Nichts von Unterleib übergeht – überzugehen scheint.

Berührend und freimütig die Liebesgeschichten des Erotomanen mit deutschen Blumen- und Stubenmädchen, englischen Bademädchen, der Jungfer Stechardin, dem geliebten Ehekriegspartner Margarethe Kellner und der mysteriösen Dolly, dem vielversprechenden «*Liebes-Düvel*» der späten Jahre.

Unvergesslich geradezu der Göttinger Odysseus, der – immer schon ein entschlossener und kundiger Trinker – an den Mast eines Seglers gefesselt, trunken der Nordsee zuheult: die fürwahr rare Mischung eines akademischen Dionysos. So entsteht die Innenansicht eines Menschen, der so überaus lebendig war, weil er seine Lebensführung wie sein Denken nie auf *einen* Ton, am Ende gar einen moralischen, stimmte. Kurz-

um: Ein biographischer Roman bietet hier, was die Leute vom Fach – noch? – nicht zustande bringen: einen Lichtenberg aus seinem Geist und Fleisch.

*Ludger Lütkehaus*

<sup>1</sup> Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe. Hrsg. Franz H. Mautner, 4 Bde. Insel Verlag, Frankfurt a. M. – <sup>2</sup> Ders.: Schriften und Briefe. Hrsg. Wolfgang Promies. 4 Bde. und zwei Kommentarbände. Carl Hanser Verlag, München, 1992. – <sup>3</sup> Ders.: «Noctes». Ein Notizbuch. Hrsg. Ulrich Joost. Wallstein Verlag, Göttingen. – <sup>4</sup> Ders.: Briefwechsel. Hrsg. Ulrich Joost und Albrecht Schöne. 4 Bde. C. H. Beck Verlag, München. – <sup>5</sup> Ulrich Joost: Lichtenberg – der Briefschreiber. Wallstein Verlag, Göttingen. – <sup>6</sup> Rainer Baasner: Lichtenberg: Das grosse Ganze. Ein Essay. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn/München. – <sup>7</sup> Ders.: Georg Christoph Lichtenberg. Erträge der Forschung, Bd. 278. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. – <sup>8</sup> Ders.: (Hrsg.): Pfennigs-Wahrheiten. Ein Lichtenberg-Brevier. Deutscher Taschenbuch Verlag, München. – <sup>9</sup> Dieter Lamping: Lichtenbergs literarisches Nachleben. Eine Rezeptionsgeschichte. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen. – <sup>10</sup> Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Georg Christoph Lichtenberg. edition text und kritik, München. – <sup>11</sup> Henning Boëtius: Der Gnom. Lichtenberg-Roman. Eichborn Verlag, Frankfurt a. M. 1989.

## Drei Musikbücher

*Zwei Schriften berühmter Interpreten – Sittens Valeria-Orgel*

Immer wieder treten führende Interpreten mit erstaunlichen Büchern hervor. Die Biographie, die der Sänger *Dietrich Fischer-Dieskau* dem Kompo-

nisten und Musikschriftsteller *Johann Friedrich Reichardt* (1752–1814) gewidmet hat, besticht durch ihre Gründlichkeit und Eingänglichkeit. Das 430seitige

Buch, 1992 in der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart erschienen, trägt den geschmacklerisch anmutenden Titel «Weil nicht alle Blüenträume reiften». Er stammt aus Goethes Hymne «Prometheus», die Reichardt als erster sinnvoll in Musik gesetzt hat – wie überhaupt auf seinen Goethe-Vertonungen, und auf seinem persönlichen Verhältnis zu diesem Dichter, ein guter Teil seines Ruhmes, vor allem innerhalb der Romantik beruht<sup>1</sup>.

Auf der *Compact Disc* des Labels «Orfeo»: «Ausgewählte Lieder» (Orfeo 245 921), welche als «CD zum Buch» angezeigt wird, stammen vierzehn der zwanzig Gedichte von *Goethe*, vier von *Schiller*, eines von *Christoph August Tiedge* und das letzte, ein schon im vollen Sinn «romantisches», von *James Macpherson*, dem «*Ossian*» der Frühromantik. Die hier vereinten Aufnahmen lassen kaum vermuten, dass sie von einem Fünfundsechzigjährigen stammen.

Das Buch steht allerdings im Schatten dieser einfühlsamen Aufnahmen. Offenbar brachte es Fischer-Dieskau nicht über sich, auf die fragwürdigen, ja auf die mehr problematischen Seiten des biographierten Künstlers einzugehen. Reichardt, der in Tagebüchern, Reiseberichten und einiger Belletristik unheimlich viel in Worten niedergeschrieben und teils unter seinem Namen, teils anonym, veröffentlicht hat, war ein von den politischen Umwälzungen seiner Zeit stark ergriffener Musiker. Mehrere Male geriet er als preussischer Hofkapellmeister in den Sog der Französischen Revolution, sympathisierte nur halb versteckt mit ihr und verdarb sich so die Gunst der Könige, denen er am Hof in Berlin zu dienen hatte. Diese Konflikte, denen Walter Salmen in sei-

ner 1963 im Zürcher Atlantis-Verlag erschienenen Reichardt-Biographie Konturen gegeben hat, werden von Fischer-Dieskau weitgehend überdeckt. Ihn interessiert der Liederkomponist und gelegentlich der Essayist Reichardt, die «*gesellige Freude*», welcher der Künstler gern seine Musik widmete. Wer die Spannungen verstehen will, in denen Reichardt stand, vergleicht mit dem attraktiven Buch des Sängers Fischer-Dieskau die frühere Biographie des Musikwissenschaftlers Salmen.

\*

Der 1931 in Wiesenberg in Nordmähren geborene Pianist *Alfred Brendel* stellt seine umfassende musikalische Bildung seit Jahrzehnten am Klavier unter Beweis. Brendel lebt heute in London; sein neues Buch «*Musik beim Wort genommen*» ist zuerst auf englisch unter der Überschrift «*Music Sounded Out. Essays, Lectures, Interviews, Afterthoughts*» 1990 bei den Robson Books erschienen. In der bei Piper in München 1992 herausgekommenen Fassung stellt es sich als Fortsetzung von Brendels im gleichen Verlag erschienenen «*Nachdenken über Musik*» von 1976 heraus<sup>2</sup>. In dieser älteren Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen sind bereits einige der Hauptthemen angeschlagen: Beethovens Klavierwerk, Schuberts Klavier-sonaten (vor allem die spätern), das nach Brendel missverstandene Klavier-œuvre von Franz Liszt, die vielfältige Erscheinung des Pianisten und Komponisten Ferruccio Busoni.

In beiden Sammlungen wird kritisch Umgang mit einem führenden unter den verstorbenen Pianisten gesucht; in «*Nachdenken über Musik*» stehen zwei Texte über Edwin Fischer, in «*Musik beim Wort genommen*» findet man ein

Gespräch über «*Arthur Schnabels Interpretationslehre*» – in Fortsetzung eines Vorworts, das Brendel für das Buch von Konrad Wolff «*Interpretation auf dem Klavier; Was wir von Arthur Schnabel lernen*» (München/Zürich 1979) geschrieben hat. Dieses Gespräch gelangt da zu grundsätzlicher Bedeutung, wo Schnabels sehr bestimmte, oft etwas schematische Vorstellungen zur Sprache kommen. Brendel, an sich ein Schnabel-Verehrer, sagt: «*Musikalische Ideen sollten nicht als fixe Ideen präsentiert werden.*» Und etwas später: «*Ich höre in seinem Spiel etwas Prinzipielles, wo es ein Prinzip nicht geben sollte.*» Diese Aussagen entsprechen voll Brendels sensiblen Wahrnehmungen und flexiblen Überlegungen.

Sie entsprechen nur teilweise Brendels Schlüssen, wie er sie aus seinen wachen Beobachtungen künstlerischer Verhältnisse zieht. Denn auch er sucht, wenn auch wachsamer als Schnabel, im Wechsel der Erscheinungen nach dem Richtigen, dem Bleibenden – einige Male sogar nach dem Prinzipiellen, wenn man darunter keine Prinzipienreiterei versteht.

So man Brendel auf der vollen Höhe seiner Quellenkenntnis und deren künstlerischer Anwendung treffen will, lese man den Aufsatz «*Der Notentext und seine Hüter – Randbemerkungen zu Beethovens Klavierkonzerten*» (1983). Ausgangspunkt sind jene Korrekturen falscher Taktvorschriften, die durch das Wiederauffinden von in den Osten verschleppten Autographen (nicht nur von Beethoven) möglich geworden sind. Was da der Pianist über den Rückgewinn von nicht zu raschen Tempi in den schnellen und vor allem von nicht zu «feierlichen» Tempi in den langsamen Sätzen schreibt, kann allgemeine Be-

deutung beanspruchen. In seltenen Fällen fragt man sich nach der Richtigkeit einer Formulierung: So, wenn Brendel vom Kopfsatz von Beethovens c-moll Klavierkonzert (Nr. 3) schreibt: «*Sämtliche Originalquellen enthalten  $\frac{4}{4}$  (alla breve)*», während er doch selber vom Autograph, der wichtigsten Originalquelle, schreibt, dass die Taktvorschrift  $\frac{4}{4}$  zeigt. Aber insgesamt erweist sich Brendel auch in der neuen Sammlung nicht nur als denkender Musiker von besonderen Qualitäten, sondern auch als ein Künstler, der seinen Beobachtungen und Gedanken präzisen Ausdruck zu geben vermag.

\*

Keine Orgel in der Schweiz ist besser bekannt als (wie man immer wieder hört) «*die älteste spielbare Orgel der Welt*», das Instrument in Schwalbennest-Form in der eben wieder in Renovation begriffenen Burgkirche auf Valeria in Sitten. Im Verlag der Fachvereine in Zürich ist 1991 ein prachtvoller 280seitiger, reich bebildeter Band erschienen, der von der *Pro Helvetia*, dem *Erziehungsdepartement des Kantons Wallis*, der Firma *Orgelbau Kuhn in Männedorf*, dem *Schweizer Nationalfonds*, der Schulleitung der *ETH Zürich*, weiteren Institutionen und vielen Einzelpersonen tatkräftig unterstützt worden ist. Die Kunsthistorikerin *Mane Hering-Mitgau* vom Institut für Denkmalpflege an der *ETH Zürich* hat die Beiträge der weiteren drei Mitarbeiter mit ihren eigenen koordiniert; die interdisziplinäre Durchführung der Untersuchungen, welche so viele Durchbrüche in sachlichen und künstlerischen Fragen ermöglichte, ist zum Teil ihr zu verdanken. Allerdings hatte *Friedrich Jakob*, Direktor der Orgelbaufirma Kuhn, bereits dem 1978

abgeschlossenen Nationalfondsprojekt für diese Orgel vorgestanden, und der jetzt bald achtzigjährige *Albert Knoepfli*, Begründer und erster Vorsteher des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, hatte die Notwendigkeit erkannt, die von vielen Gerüchten umwobene Valeria-Orgel in einen grösseren Untersuchungszusammenhang zu stellen. Denn: «*Die bisherige Beschäftigung mit der Valeria-Orgel führte in historischer, musik-, malerei- und instrumentengeschichtlicher sowie restaurativer Hinsicht regelmässig zu bisher unbeantworteten Fragen.*» So schreibt Knoepflis Nachfolger *Georg Mörsch* im Vorwort: «*Die graphisch vorzügliche Gestaltung von Buch und Einband ist Reinhard Hering zu verdanken; sie lässt seinen in den Abschluss des Bandes eingekerbten Tod doppelt bedauern*<sup>3</sup>.»

Wie eng die verschiedenen Disziplinen ineinanderwirken, zeigt ein kurzer Gang durch die acht Kapitel. Nachdem Knoepfli «*Die Valeria und ihre Orgel von 1435*» vorgestellt hat, widmet sich Jakob mit enormem instrumentenkundlichem Wissen zuerst «*Überlieferung und Quellen zu Herkunft und Umbau*» – wobei er nicht weniger als sieben Gerüchte zu widerlegen hat –, dann dem «Instrument» selber mit seinen drei nachweisbaren Reparatur- und Umbauarten und einer umfassenden «*Beschreibung des heutigen Bestandes*». Von der von ihm anvisierten «*Originalgestalt*» spricht er als von einer «*mutmasslichen*». Mane Hering-Mitgau stellt dann in zwei Kapiteln die Aspekte des Gehäuses gotischer Orgeln in Europa in den Dienst der vertieften Kenntnis der

Valeria-Orgel; ihre Ausführungen können als eine vorzügliche Übersicht gotischer Orgelbauformen gelten. Im 6. Kapitel nimmt die Kunsthistorikerin die «*Flügelbilder und ihr Maler Peter Maggenberg*» vor. Paolo Cadorin, Leiter des Restaurierungsateliers am Basler Kunstmuseum, schreibt über jene «*Bildrestaurierung von 1954*», die er seinerzeit verantwortete. In seinem abschliessenden Kapitel «*Die kirchenmusikalische Aufgabe*» geht Knoepfli von den bereits veröffentlichten Quellen zur Sittener Kirchenmusik und von den «*Historischen Hintergründen*» aus, um in die wichtige Fragen zu münden: «*Mehrstimiges Singen?*». Knoepfli kann die Frage für Sitten positiv beantworten.

Am Schluss des Bandes steht eine Zusammenfassung auf deutsch, französisch, italienisch und englisch. Ein Satz hält die Hauptfolge des Buches zusammen: «*Es werden Akten, Pläne und Daten erschlossen und analysiert, die der Orgelforschung bislang unbekannt waren.*» Glossar, Literaturverzeichnis und Register stehen auf der Höhe eines Bandes, Band 8 der Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, der auf Jahre hinaus zu den Zierden schweizerischer Mittelalterkunde gehören wird.

*Andres Briner*

<sup>1</sup> Dietrich Fischer-Dieskau: Weil nicht alle Blümenträume reiften, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1992. – <sup>2</sup> Alfred Brendel: Musik beim Wort genommen, Piper-Verlag, München 1992. – <sup>3</sup> Friedrich Jakob (Hauptautor): Die Valeria-Orgel. Verlag der Fachvereine Zürich, 1991.

## Erzählungen über Anna Achmatowa

Statt des Titels «*Erzählungen über Anna Achmatowa*» wäre vorzuschlagen «*Gespräche mit Anna Achmatowa*»<sup>1</sup>. Der Autor, der Lyriker und Übersetzer Anatoli Naiman, war in den letzten fünf Lebensjahren Sekretär der 1966 im Alter von siebenundsiebzig Jahren gestorbenen Dichterin. A. Naiman ist ebenso wie Joseph Brodsky ein Schüler von Anna Achmatowa, und als Dichter verfasst er nicht eine Biographie, sondern ein Buch über Literatur. J. Brodsky schreibt die Einleitung und hält fest, Lebensläufe von Dichtern seien vor allem interessant aufgrund dessen, was sie sagen und nicht was sie tun. Flüchtige Bemerkungen über das «*métier*», über Vorlieben und Abneigungen, über Zeitgenossen und Vorläufer seien aufschlussreicher als eine Chronologie. Konsequenterweise fehlt im Anhang eine Zeittafel zu Werk und Leben. Einige Daten seien hier notiert: A. Achmatowa wurde 1889 als Tochter eines Ingenieurs in der Nähe von Odessa geboren. Die Jugendzeit verbringt sie in Zarskoje Selo bei Petersburg. In Kiew studiert sie die Rechte. 1907 veröffentlicht sie ihre ersten Gedichte. 1910 Heirat mit dem Dichter Nikolai Gumiljow; Reisen nach Paris. In Petersburg gründet sie 1911 zusammen mit Ossip Mandelstam und N. Gumiljow die Dichtergemeinschaft des Akmeismus. Es folgen regelmäßige Gedichtpublikationen bis 1922. Gumiljow wird 1921 verhaftet und erschossen. Nach einer kurzen zweiten Ehe heiratet A. Achmatowa den Kunsthistoriker und Kritiker Nikolai Punin. Er wird 1935 verhaftet. Der einzige Sohn, Lew Gumiljow, wird in den dreissiger und vierziger Jahren dreimal jahrelang inhaftiert. 1940 veröffentlicht A. Achmatowa

einen Lyrikband, 1946 einen zweiten; er wird eingestampft und die Dichterin wird aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Ab 1958 erscheinen neue Publikationen, aber noch immer unter Zensur. 1964 erhält A. Achmatowa den Literaturpreis in Taormina, 1965 wird ihr der Titel eines Ehrendoktors der Universität Oxford verliehen. 1966 ist A. Achmatowa in Moskau gestorben, ihr Grab befindet sich unweit von Petersburg, wo sie die meiste Zeit ihres Lebens verbracht hat.

Die wenigen trockenen Angaben zeugen von einem Schicksal, das von persönlichem Leid und Enttäuschungen, von Verleumdung und auch Anerkennung geprägt ist. Stoff genug, um daraus «*das Porträt eines Opfers der Geschichte*» (Brodsky) zu gestalten. Es gibt jedoch andere Möglichkeiten. Man könnte aus dem Gesamtwerk (vollständig ist es nur in den USA erschienen) Gedichte, einzelne Strophen oder auch nur zwei, drei Zeilen wählen, sie mit Zwischentexten verbinden und so dieses Leben nachzeichnen. «*Anna Achmatowa in dichterischen Selbstzeugnissen*» mit dem Untertitel «*Entwicklung einer Akmeistin*».

Die Akmeisten streben eine klare, rationale Verskunst an; Kürze, Eindeutigkeit, Sachlichkeit sind wesentlich. Sachlichkeit und poetische Sprache schließen sich nicht aus. Aus den knappen Sätzen, die A. Achmatowa dem Zyklus «*Requiem*» voranstellt, geht hervor, was Dichten für sie bedeutet. Sie schreibt: «*In den schrecklichen Tagen des Justizterrors unter Jeshow habe ich siebzehn Monate mit Schlangestehen in den Gefängnissen von Leningrad verbracht. Auf irgendeine Weise erkannte mich*

*einmal jemand. Da erwachte die hinter mir stehende Frau mit blauen Lippen, die meinen Namen natürlich niemals gehört hatte, aus jener Erstarrung, die uns allen eigen war, und flüsterte mir ins Ohr die Frage (dort sprachen alle im Flüsterton): <Und Sie können dies beschreiben?> Und ich sagte: <Ja.> Da glitt etwas wie ein Lächeln über das, was einmal ihr Gesicht gewesen war.»* Am «Requiem» arbeitete A. Achmatowa von 1935 bis 1943, publiziert wurde es erst 1963 in München.

Aus der dichterischen Arbeit schöpft sie die Kraft, das Leid, das persönliche und das ihrer Mitmenschen, zu ertragen. Für alle Opfer des Jahrzehnte dauernden Terrors gelten die Verse: «Hügel müssen fallen, Berge weichen, / Flüsse stauen sich vor diesem Leid. / Doch von keinem Mitleid zu erreichen / Sind die Stätten, wo Gefangne bleichen / In des Todes Hoffnungslosigkeit.» – So wie hier eine bestimmte Situation, nämlich das Schlangenstehen vor dem Gefängnis, wo der Gatte, wo der Sohn wieder und wieder eingesperrt sind, in bildhafte Sprache übersetzt ist, so verleiht die Dichterin allem, was in ihrem Leben Bedeutung hat, eigene, eindrückliche Worte. Leben und Dichten sind eins. Anatoli Naiman hat diese Einheit gespürt; er dokumentiert sie im Literatengespräch mit seinem verehrten – nicht vergötterten! – Vorbild. Er schreibt aus der Erinnerung, da ist oft nicht mehr genau auszumachen, wer was gesagt, wer was zitiert hat. Es entsteht, ganz im Sinne der Dichterin, eine Porträtskizze aus vielen, teils einfachen, teils überlagerten Strichen. A. Achmatowa hielt die Kontinuität in der Darstellung eines Lebens für Betrug; denn das menschliche Gedächtnis sei so eingerichtet, dass es wie ein Scheinwerfer einzelne Momente beleuchte, während ringsum unüberwindbare Finsternis herrsche.

In einzelnen Momenten erfahren wir, was für unser Leben wichtig, richtungsweisend ist. Die Dichterin wiederholt oft ihre Überzeugung, dass allein die individuelle Erfahrung, der persönliche Blick auf alles Geschehen in der Welt die Echtheit jeder Zeile garantiere. Ein Grundsatz, der mit kommunistischer Ideologie unvereinbar ist, denn da verdrängt das «Wir», offen und versteckt, das «Ich» aus der Poesie. – «Was sollen mir denn streitlustige Oden / Und was der Elegien Geziertheit auch? / Ich schreibe ein Gedicht nicht nach Methoden, / Nicht, nicht wie's bei Leuten der Brauch.» «Berufsgeheimnis» betitelt sie das Gedicht, aus dem die Strophe stammt.

A. Naiman bemerkt auf den ersten Seiten seines Buches: «Unglück als Lebensnorm. Auch die augenblickliche glückliche Wendung irgendeiner Angelegenheit erleuchtet – einem Aufblitzen gleich – nur das unglückliche Gesamtbild.» Wie ist ein solches Schicksal zu ertragen? Eine der möglichen Antworten finden wir in A. Achmatowas Dichtung und in den mündlichen Äusserungen, die Naiman überliefert. Sie selber fragt: «Kann ich leben und nicht daran zerbrechen? / Und da wagt man von Muse zu sprechen, / So als ob's zur Erholung sei.» Und dennoch – dann und wann ein Lichtblick, Erleichterung. Zu «Berufsgeheimnis» gehört die Schlussstrophe: «Ein Teergeruch, ein Scheltwort, zorneswütig, / Ein Schimmelfleck, geheimnisvoll und bleich – / Schon klingt der Vers zart, keck und übermütig, / Zur Freude mir und euch.»

Das Gelingen eines Verses ist ein Glücksmoment. Alles im Leben kann Anlass sein, einen Vers entstehen zu lassen. Für A. Achmatowa waren auch die Dichtwerke der Griechen und Römer, waren *Dante* und *Shakespeare*, waren

gleicherweise *Baudelaire* und *T. S. Eliot* Quellen, die ihr eigenes Schaffen anregen. «*Der lesende Dichter eignet sich die Dichtung für neue Verse an*», äussert sie zu A. Naiman, und er fügt ergänzend bei, dass, wenn sie in ihre Verse Zitate einführe, es mit dem Bewusstsein tue, ihre Vorfahren zu neuem Leben zu erwecken. Ein Dichterleben erfüllt sich im echten Geiste, indem es auch Zeugnis ablegt vom Dialog mit den schon längst Abgeschiedenen. – «*Unser geheiligtes Handwerk / Besteht schon Tausende Jahre... / Mit ihm ist die Welt auch ohne Licht erhellt.*» Das ist der Anfang eines

sechszeiligen Gedichts unter dem Datum 25. Juni 1944, und es schliesst mit: «*Doch hat noch kein Dichter je gesagt, / Dass es keine Weisheit gibt, kein Alter gibt / Und vielleicht auch keinen Tod.*»

Diese Verse verstehe ich als das Vermächtnis der Anna Achmatowa.

*Elise Guignard*

<sup>1</sup> Anatoli Naiman: Erzählungen über Anna Achmatowa. Aus dem Russischen von Irina Reetz. Mit einer Vorbemerkung von Isaiah Berlin und einer Einleitung von Joseph Brodsky. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1992.

## Briefe um Meinrad Inglin

«*Die Briefwechsel mit Traugott Vogel und Emil Staiger*»<sup>1</sup> bilden eine Ergänzung zu der vorzüglichen Gesamtausgabe der Werke Meinrad Inglin von *Georg und Elisabeth Schoeck*<sup>2</sup>. Das Buch führt uns mitten hinein in die Schweizer Literaturszene zwischen 1930 und 1970. Für all diejenigen, welche die Autoren noch persönlich gekannt haben, dürfte es auch eine reiche Quelle der Erinnerung sein.

Inglin war allerdings kein passionierter Briefschreiber; er war ganz auf sein Werk ausgerichtet. Man ist erstaunt, dass zwei so völlig verschiedene Persönlichkeiten wie Traugott Vogel und Emil Staiger nebeneinander als Inglin Briefpartner erscheinen: einerseits der vielseitige Zürcher Jugend-, Mundart- und Romanschriftsteller – und andererseits der akademische Lehrer und Interpret.

Im Briefwechsel mit *Traugott Vogel* gibt sich Meinrad Inglin freundschaft-

lich, aber zurückhaltend, besonders in seinem Urteil über die Bücher des Zürchers. So schreibt er einmal einer Drittperson: «*Von einem mir befreundeten, anerkannten Erzähler, der mir die schönsten Dinge über meine eigenen Bücher sagt, steht ein Dutzend Bände in meiner Bibliothek, und ich habe über die meisten entweder geschwiegen oder gepeinigt etwas Unzulängliches geäussert*» (32). Allerdings zeigte er sich in entscheidenden Momenten auch teilnehmend und verständnisvoll. Aber Vogel war in der Beziehung der beiden doch viel spontaner. Inglin's Werke begeisterten ihn. Überhaupt setzte er sich uneigennützig und liebenswürdig für andere Schriftsteller ein, besonders auch für viel jüngere. Sie werden sich seiner heute noch mit Dankbarkeit erinnern. Traugott Vogel hatte ein nervöseres Temperament als Inglin; er schrieb einen etwas blumigen und manierten Stil; aber er war in

hohem Masse begeisterungsfähig und sprach seine Verehrung auch offen aus. Immer wieder trat er für andere Literaturbegeisterte hilfsbereit ein.

Die Beziehung zu *Emil Staiger* war für Inglin ungleich bedeutender, obwohl der Briefwechsel mit ihm weniger umfangreich ist. In Staiger fand er, der in der Schwyzer Abgeschlossenheit dichtete, den grossen Förderer, der ihn aus der Isolation befreite und ihn im literarischen Zürich integrierte. Beide liebten sie das Zeitlos-Gültige, über den Zufall der Moden Hinausgehobene. Beide verehrten sie jene europäische Gipfelliteratur von Homer bis Goethe, ein Hochgebirge, welchem sich anzuschliessen Inglin sich sehnte, als später Ausläufer sozusagen. Auch hatten sie persönliche Affinitäten: beide waren Offiziere und liebten die Jagd. Dass es dennoch im Lauf der Jahre zu einer schweren Störung ihrer Freundschaft und beinahe zum Bruch kam, war nicht vorauszusehen; es ist aber leicht erklärlich, wenn man sich die Charaktere der beiden vergegenwärtigt.

Staiger hatte Inglin in aller Öffentlichkeit so oft und so energisch gelobt, dass er ihn ausnahmsweise auch einmal – in bezug auf die Erzählung *«Vorspiel auf dem Berg»* – glaubte tadeln zu dürfen. Für mein Empfinden geschah es zu Recht. Doch Inglin ertrug das nicht, er fand sich verletzt in seinem leidenschaftlichen Gerechtigkeitsgefühl, und Staigers Kritik erschien ihm zu sehr *«von oben herab»*, zu apodiktisch. Man kann auch das verstehen. Wäre er etwas lässlicher gewesen, so hätte er den einen

Tadel aufgerechnet gegen das viele Lob und wäre mit der ganzen Bilanz zufrieden gewesen. Er hätte mit einem lachenden und einem weinenden Auge über den Unfall hinweggesehen ...

Der Herausgeber der Korrespondenz, *Felix R. Hangartner*, hat alles sehr sorgfältig recherchiert und zu den Brieftexten viele erläuternde Anmerkungen beigesteuert. In seinem vorzüglichen Vorwort skizziert er auch die Lebensläufe der drei Autoren und beschreibt ihr biographisches und literarisches Umfeld.

Man wird dieses Buch als eine *Dokumentation* verstehen, die Schlaglichter wirft auf die Literaturszene der Schweiz von damals. An und für sich sind nämlich manche Texte eher beiläufig, und auch Hangartner ist nicht immer begeistert über die allzureiche Überlieferung, den *«glücklichen, aber auch beschwerlichen Umstand»* der *«vollständigen Hinterlassenschaft»* der Autoren (8). Gehört es denn zum Ethos der Schreibenden, dass sie sich verpflichtet fühlen, jede Postkarte der lesenden Nachwelt aufzubewahren? Doch wer die Protagonisten gekannt und jene Zeit, auch nur teilweise, noch miterlebt hat, für den besitzt das Buch einen nostalgischen Reiz.

Arthur Hänny

<sup>1</sup> Meinrad Inglin: Die Briefwechsel mit Traugott Vogel und Emil Staiger, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Felix R. Hangartner. Ammann Verlag, Zürich 1992. – <sup>2</sup> Meinrad Inglin, Gesammelte Werke, in zehn Bänden herausgegeben von Georg Schoeck, Ammann Verlag, Zürich 1991.



## Eine Politik der Freiheit

Zu Ralf Dahrendorf: «Der moderne soziale Konflikt»

Die Ausgangsfrage von Ralf Dahrendorfs neuem Buch<sup>1</sup> – es handelt sich dabei um eine nun endlich ins Deutsche übersetzte, überarbeitete und stark erweiterte Fassung des bereits 1988 auf englisch erschienenen Werkes «*The Modern Social Conflict*» – ist so einfach wie umfassend: «*Wie können wir uns einen Reim machen auf ein Jahrhundert, das damit begann, dass die Lichter ausgingen in Europa, und endete mit den neuen Hoffnungen der Revolution von 1989?*» Die Antwort lässt nicht lange auf sich warten. Der Autor, von 1974 bis 1984 Direktor der *London School of Economics* und seit 1987 Warden des *St. Antony's College* in Oxford, schreibt: «*Das zwanzigste Jahrhundert blieb durchweg geprägt von den Ländern, die heute der Organisation für Wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD) angehören, also der Ersten Welt. Am Ende des Jahrhunderts sinkt zwar die Dritte Welt immer tiefer in Armut, Krankheit und Krieg, aber als Lösungshoffnung ist mit dem Scheitern der Zweiten, der kommunistischen Welt auch der eigene Weg der Dritten Welt verwirkt. Ohne Überheblichkeit und Triumphgefühl wird daher hier davon ausgegangen, dass die Konzentration auf die OECD-Länder den Schlüssel zu den Entwicklungen des Jahrhunderts liefert.*»

Dahrendorf plädiert entschieden für die offene Gesellschaft; nur sie gewährleistet die Freiheit des Individuums. Die Freiheit ruht auf drei Säulen: der Demokratie, der Marktwirtschaft und der Bürgergesellschaft. Dabei attestiert Dahrendorf der Bürgergesellschaft eine besondere Funktion: Ohne deren Struktu-

ren bliebe die Freiheit, in den Worten des Autors, «*ein schwankendes Rohr*». Er spricht sich zwar für die Ausdehnung von Bürgerrechten aus, aber wider den Mythos einer absoluten Gleichheit. Folgerichtig hält der liberale Soziologe die Vorstellung des Frankfurter Sozialphilosophen Jürgen Habermas von einer «*herrschaftsfreien Kommunikation*» für eine Illusion. In der Praxis, so Dahrendorf, basiert jede gesellschaftliche Wirklichkeit auf Herrschaft. Eine Gesellschaft ist nämlich stets an die Normierung des Verhaltens der einzelnen Mitglieder gebunden, sofern sie funktionieren, also nicht im Chaos versinken möchte. Ein Verstoß gegen die aufgestellten Normen zieht eine Sanktionierung nach sich. Dazu bedarf es verschiedener «*Gewalten*», die Gesetze machen, ihre Einhaltung überwachen und schliesslich ihre Missachtung bestrafen können. Das sind aber notwendigerweise Herrschaftsinstanzen. Es gilt also nicht, sich von der Herrschaft zu befreien, sondern die Herrschaft zu zähmen, so dass ein Optimum an Lebenschancen möglich wird.

Die Bürgergesellschaft ist Dahrendorf ein Herzensanliegen. Freilich unterliegt sie auch Gefährdungen. «*Eine der Gefahren, denen die Bürgergesellschaft ausgesetzt ist, ist die Anomie*», schreibt der Soziologe. Anomie meint hier einen Zustand, in dem Regelverletzungen nicht mehr sanktioniert werden. Man denke etwa an sogenannte «*rechtsfreie Räume*» oder «*non-go-areas*», von denen selbst die Polizei mehr und mehr Abstand hält. Ein solcher Zustand birgt erhebliche Risiken für Staat und Gesell-

schaft. Deshalb spricht sich Dahrendorf im Rahmen einer liberalen Agenda vehement dafür aus, die Einhaltung von Normen gegebenenfalls zu erzwingen. Der Bestand von Institutionen (z. B. des Eigentums) dürfe nicht angetastet werden. Zu Recht wendet sich der Verfasser gegen eine falsch verstandene Form des Liberalismus: den «*schlaffen*» oder «*laxen*» Liberalismus, der Schwächlichkeit mit Liberalität verwechselt.

Eine zweite Gefahr sieht der Soziologe in der sozialen Abgeschlossenheit der modernen Gesellschaft, also in den schier unüberwindbaren Schranken für Teile der Bevölkerung, Mitglieder der Mehrheitsklasse zu werden. Dazu gesellt sich ein immer dominanter werdendes Streben nach dem homogenen Nationalstaat. In beiden Fällen wird dadurch eine gewalttätige Regelung von Problemen wahrscheinlicher. Die Antwort von Dahrendorf darauf lautet: Bürgergesellschaft und Heterogenität. Ob das so einfach geht?

Eine Gefährdung der modernen Gesellschaft, die jeder tagtäglich selbst erleben kann, ist die zunehmende Bürokratisierung des Lebens. Der liberale Soziologe erwähnt in diesem Zusammenhang *Max Webers* Bild der Bürokratie als einem «*Gehäuse der Hörigkeit*», das sich mehr und mehr verselbständigt und den individuellen Handlungsspielraum entsprechend einschränkt. Hier stösst der Leser auch auf die bekannte These Dahrendorfs, die das Ende des sozialdemokratischen Jahrhunderts beschwört. Die grossen sozialen Reformen haben einerseits, so Dahrendorf, zwar Armut und Existenznöte abgebaut, aber andererseits eine Aufblähung des Verwaltungsapparates nach sich gezogen, die ungeahnte Ausmasse erreicht hat. Der öffentliche Dienst hat kräftig expandiert. Der Staatsanteil des Bruttosozial-

produkts liegt in manchen OECD-Ländern bei 50 Prozent – und damit viel zu hoch.

So sehr man Dahrendorf im Hinblick auf seine Problemanalyse recht geben muss, so problematisch erscheint aber sein Therapieverschlagn. Ob eine Erweiterung der Kompetenzen für die Regierenden, beispielsweise wie im amerikanischen Präsidentsystem, oder die Einführung eines mehrheitsfördernden Wahlrechts, wie es in England existiert, Abhilfe leisten kann, darf man bezweifeln. Die Personalisierung der Politik in den Vereinigten Staaten schreckt eher ab. Man denke nur an die zeitraubenden Personalumbesetzungen nach einem Regierungswechsel. Institutionelle Effizienz, eigentlich eine Grundforderung des Wahl-Briten, kann dem nicht mehr attestiert werden. Wichtig dürfte sein, dass der moderne soziale Konflikt, der dem Buch den Titel gegeben hat, in einem ungefähren Gleichgewichtszustand gehalten werden kann. Damit wäre zwar kein Paradies auf Erden verwirklicht, aber ein Schritt in die richtige Richtung getan.

Ralf Dahrendorf nennt die vorliegende Studie einmal «*die Summe meiner Sozialwissenschaft*». Dies überrascht ein wenig, denn man hätte einem Denker vom Schlage Dahrendorfs unter dieser Überschrift durchaus mehr zugetraut. Die Aufgabe der Kritik ist es auch, vor grossen Namen nicht halt zu machen. Deshalb sollte man sich von dem eben zitierten, vom Verlag auf dem Klappentext bereitwillig abgedruckten Diktum nicht beeinflussen lassen. Ein unbekannter Autor, der dieses Buch vorgelegt hätte, wäre kaum aufgefallen. Die Studie hat zweifelsohne ihre Längen. Vieles bleibt in diesem Buch abstrakt; konkret wird der Autor selten. Wie zum Beleg scheinbar, schreibt Dahrendorf an

einer Stelle: «*Die Lage ist durchaus klar; sie ist nur höchst ungewiss.*»

Um nicht missverstanden zu werden: Es ist durchaus von Interesse, das Buch zu lesen. Aber herausgekommen ist eben nicht der versprochene «grosse Wurf». Die Gesellschaftsanalyse, die Dahrendorf vorstellt, wird dem Leser unter Umständen Einblick in eine Welt gewähren, die er mit diesen Augen noch nicht gesehen hat. Gleichwohl wird er ebenso bei den Therapieanschlüssen

Bedenken äussern, zumal sie sich teilweise gegenseitig ausschliessen. Nur ein Beispiel: Wer für die stärkere Beachtung von Normen plädiert, der kommt nicht umhin, die Exekutive zu stärken, wodurch aber zwangsläufig die Bürokratie ausgebaut wird, die es doch eigentlich abzubauen gilt.

*Ralf Altenhof*

<sup>1</sup> Ralf Dahrendorf: *Der moderne soziale Konflikt. Essay zur Politik der Freiheit*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1992.

## Die Republik Zypern: Staatsgründung und Dauerkrise

*Eine Darstellung von Pavlos Tzermias*

«*Cyprus is the key to Western Asia*»: so begründete *Disraeli* gegenüber Queen Victoria den Abschluss eines Pachtvertrages über die Insel mit dem Osmanischen Reich im Vorfeld des Berliner Kongress von 1878. Doch die Hoffnungen, die England politisch und strategisch an den Erwerb der Insel geknüpft hatte, sind kaum je eingelöst worden. Erst in den Jahrzehnten steigender Spannungen und Konflikte im Nahen Osten nach dem Zweiten Weltkrieg, bis hin zum Golfkrieg, gewann die Insel einen gewissen militärischen Wert – nicht zuletzt als Stützpunkt für die elektronische Aufklärung in diesem Raum.

Zu diesem Zeitpunkt war Zypern jedoch bereits eine selbständige Republik geworden – ein Staat, dessen Territorium freilich die beiden grossen britischen Militärbasen der Insel nicht einschloss. In den 1960 abgeschlossenen Verträgen von Zürich und London waren sie von vornherein als britisches Territorium, «*sovereign base areas*», ausgeklammert

worden – ein in der Weltöffentlichkeit kaum bekannter Tatbestand. Er bezeichnet freilich nur einen – und keineswegs den wichtigsten – Aspekt jener vielschichtigen Problematik, die den «Zypernkonflikt» seit den sechziger Jahren nicht aus den Schlagzeilen der internationalen Presse verschwinden lässt.

Die «*Geschichte der Republik Zypern*» von *Pavlos Tzermias*<sup>1</sup> setzt sich zum Ziel, die von widerstrebenden Kräften geprägte und auf den ersten Blick oft kaum durchschaubare Geschichte des Inselstaates im östlichen Mittelmeer seit 1960 darzustellen. Ein erstes Kapitel schafft mit einem Abriss der historischen Entwicklung die für jede Analyse der zypriotischen Gegenwart notwendige Grundlage. Ein zweites Kapitel gilt der eingehenden Diskussion jener (in vielen Darstellungen vernachlässigten) völker- und staatsrechtlichen Fragen, die sich an die Entstehung des souveränen Staates Zypern

knüpfen. Lesenswert sind hier besonders die rechtlich wie historisch fundierten Passagen über den Grundcharakter der Verfassung Zyperns oder über die Situation der britischen Basen. Die beiden folgenden Kapitel schildern dann ausführlich und detailreich die politische Entwicklung der Republik seit ihrer Gründung: «*Von der Staatskrise zur türkischen Invasion*» und «*Zypern seit der Tragödie von 1974*».

Tzermias' Buch bietet eine dringend notwendige Klärung der Abläufe, Krisen und Grundkonflikte zypriotischer Politik in den letzten dreissig Jahren. Es ist primär und bewusst eine Politik- und Diplomatiegeschichte, beruhend auf intimer Kenntnis und eingehender kritischer Verarbeitung einer sehr verzweigten Dokumentation und Forschungsliteratur. Dabei kommt der Darstellung zugute, dass der Verfasser bereits aus einer gewissen Distanz urteilen und zugleich Dokumente und Texte auswerten kann, die früheren Autoren noch nicht verfügbar waren.

Tzermias arbeitet klar und überzeugend heraus, dass nur das sich häufig überschneidende Zusammenwirken einer Vielzahl von Faktoren erklärt, warum die Geschichte des unabhängigen Inselstaates seit seiner Gründung letztlich in Form einer ständig fortgesetzten Krise verläuft. Ein Grundproblem der Republik Zypern liegt in Erbe und Last einer Geschichte, in der sich seit dem späten 16. Jahrhundert eine griechische Mehrheit und eine türkische Minderheit gegenüberstehen – wobei beide Volksgruppen bis 1974 mehrheitlich in einer siedlungsgeographischen «Gemengelage» lebten. Die Gründerväter der neuen Republik suchten durch zahlreiche «*checks and balances*» in der Verfassung dieser Konstellation Rechnung zu tragen, hofften aber

zugleich auf das Entstehen eines die traditionellen Nationalitäten übergreifenden zypriotischen Staatsbewusstseins. Die schon früh laut gewordene Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer solchen Entwicklung erwies sich nur zu bald als berechtigt. Schon 1963 begann, zunächst noch regional begrenzt, der offene Konflikt zwischen Griechen und Türken, der schliesslich 1974 in der türkischen Invasion und faktischen Teilung der Insel endete.

Nationalitätenkampf und Teilung waren jedoch nie ein innerzypriotisches Problem allein. Alle Politik in Zypern ist aufs engste mit der Situation in den jeweiligen «Mutterländern» verknüpft. Ohne das versteckte Wirken oder offene Eingreifen Ankaras bzw. Athens sind in vielen Fällen scheinbar innerzypriotische Krisen, Entscheidungen und Lösungsversuche nicht erklärbar. Innerzypriotischer Konflikt und griechisch-türkische Spannungen aber sind ihrerseits immer wieder von weltpolitischem Kalkül überlagert: auch die Wirkungen der wechselnden Grossmachtgesamtlage sind ein unabdingbarer Faktor der Entwicklung Zyperns. Die Nato-Partnerschaft Griechenlands und der Türkei spielte hier ebenso eine Rolle wie die mögliche strategische Bedeutung der Insel in einer Spannungszone zwischen den Grossmächten.

Zu diesen Hauptfaktoren treten weitere Momente, die politisches Klima und politisches Handeln auf der Insel mitbedingen – nicht zuletzt der begrenzte Umfang des Staates Zypern: die gesamte griechische Bevölkerung macht nicht einmal die Hälfte der Einwohnerzahl des Kantons Zürich aus. Ein derart eingeschränktes Aktionsfeld fördert die intensive, der sachlichen Behandlung anstehender Fragen selten zuträgliche Personalisierung aller Probleme –,

exemplarisch aufzuweisen an den Schwierigkeiten, denen ein pragmatischer Aussenseiter wie der derzeitige Präsident Vasiliou in der Auseinandersetzung mit der politischen Klasse der Insel begegnet. Zugleich gewinnen in einem solch engen Rahmen Stärken und Schwächen der handelnden Hauptpersonen ein aussergewöhnliches Gewicht – es genügt hier, an die zentrale Rolle des Erzbischofs und «Ethnarchen» *Makarios* zu erinnern.

Bedeutsam ist an dieser «Geschichte der Republik Zypern» nicht zuletzt, dass hier ein griechischer Beobachter zu Wort kommt, der – bei aller engagierten Anteilnahme – in seiner kritischen Distanzierung von jedem überzogenen hellenischen Nationalismus der Forderung nach Unparteilichkeit des Historikers in einem hohen Mass gerecht wird. Tzermias kann ohne Scheu von der «*Fragwürdigkeit historischer Titel*» in der Auseinandersetzung zwischen Griechen und Türken reden; er kritisiert – etwa in der Figur des Generals und Volkshelden Grivas – nachdrücklich

jenen ethnozentrischen Chauvinismus, der sich in seiner Intrasizienz am Ende als kontraproduktiv erweist.

Pavlos Tzermias hat ein komplexes, schwieriges und von nationalistischen Leidenschaften verzerrtes Thema souverän bewältigt. Zahlreiche für den Ausenstehenden zunächst schwer verstehbare und doch für die Entwicklung Zyperns wichtige Probleme sind in diesem Buch aufgearbeitet und analysiert. Es wird, in seinem Detailreichtum wie in seinem unabhängigen und abgewogenen Urteil, im deutschsprachigen Raum für lange Zeit ein Standardwerk bleiben. Ob des Autors Unparteilichkeit ihm freilich in allen Kreisen der Inselrepublik Freunde schaffen wird, darf nach den eigenen Erfahrungen des Schreibenden füglich bezweifelt werden.

*Franz Georg Maier*

<sup>1</sup> Pavlos Tzermias: *Geschichte der Republik Zypern*. Mit Berücksichtigung der historischen Entwicklung der Insel während der Jahrtausende. A.-Francke-Verlag, Tübingen 1991.

## Philipp Anton von Sägesser<sup>1</sup>

Die Bände I–III des monumentalen editorischen Werkes, das der Briefwechsel Sägessers darstellt, wurden in der Ausgabe vom September 1988, Band IV in der Ausgabe vom Juni 1990 der «*Schweizer Monatshefte*» besprochen. Schon dieser letzte erfasste die Briefe von lediglich fünf Jahren (1864–1868), der nun vorliegende fünfte beschlägt gar nur die vier Jahre von 1869–1872. Das verwundert nun freilich, sofern immer nach möglichst vollständiger Publika-

tion gestrebt wird – und dafür auch, was uns denn doch nicht selbstverständlich erscheinen will, die Mittel weiterhin zur Verfügung stehen, durchaus nicht, ist es doch die Zeit kurz vor und nach Beginn des Kulturkampfes in der Schweiz. Die Probleme und die Thematik dieser Jahre mussten Sägesser seinem geistigen Habitus und seiner politischen Interessenlage nach besonders bewegen. Zudem war er als Kämpfer zwischen den Fronten und somit immer wieder der

Einsame selber durch das Zeitgeschehen herausgefordert. So tritt er uns denn auch in vielen Briefen wieder entgegen als einer, der sich selber treu bleibt.

Am 5. August 1872 schreibt er an Bischof Greith mit fast ungewohnter Schärfe, die ganze römische Politik schiene ihm wie mit «*Blindheit geschlagen*». Sie fordere heraus, treibe die Katholiken in «*furcht- und hoffnungslose Kämpfe*», die am Ende «*mit dem Heil der Seelen wenig zu tun haben und alles auflösen, was noch Bestand hatte*». In solchen Worten erkennen wir die gleiche freimütige Kritik Rom und den Kirchenoberen gegenüber, die Sägers Haltung drei Jahrzehnte zuvor anlässlich der Jesuitenberufung nach Luzern kennzeichnete. Aber auch das andere, die Abneigung gegen «*Revolutionäres*», tritt wieder hervor, wenn er bezeugt,

dass er wie immer die Reform *in* der Kirche und nicht *gegen* die Kirche für richtig halte. Und wie ungemein aktuell schliesslich seine Beurteilung, dass «*sich das Volk sehr wenig um das Unfehlbarkeitsdogma kümmere und keine Trennung von der katholischen Gemeinschaft*» wolle, «*als deren Symbol es immerhin den Papst betrachte*». Vor dem Hintergrund der heutigen Auseinandersetzung innerhalb der römisch-katholischen Schweiz findet sich der Leser dieses Bandes durch solche, die damalige Situation wahrhaft erhellende Worte je nach seinem kirchlichen und politischen Standort bestärkt oder ernüchtert – auf jedenfall aber zu mannigfachem historischem Bedenken angeregt.

Alfred Wyser

<sup>1</sup> Band V, bearbeiteten Victor Conzemius und Susanne Köppendörfer, Zürich 1992.

## Hinweis

### Aufzeichnungen eines Montagsdemonstranten

Vom Oktober 1989 bis zum 1. Mai 1990 hat Reiner Tetzner, der 1988 zusammen mit Gerti Tetzner den Band «*Im Lande der Fahren*», Bilder aus Dänemark, veröffentlicht hat, Aufzeichnungen über die Montagsdemonstrationen in Leipzig gemacht, die jetzt, mit zahlreichen Photos von verschiedenen Reportern, als eine Art Tagebuch der Wende erschienen sind. «*Leipziger Ring*» heisst die eindrucksvolle Dokumentation über Ereignisse, die das Ende der DDR ankündigten. Aus der Sicht eines Beteiligten erscheint als Revolution, was seine Ursachen in den Veränderungen in der

Sowjetunion hat und durch die Öffnung der ungarischen Grenze vollends unvermeidlich war. Die Leipziger Demonstranten trugen Transparente gegen den Stalinismus, sie wollten «*Reisen genießen*» und protestierten gegen die «*Druckgenehmigungsverordnung*», sie forderten freie Wahlen und pochten darauf, sie seien das Volk. «*Reform statt Massenflucht*» ist noch am 23. Oktober 1989 auf einem Transparent zu lesen, als bereits kein Halten mehr war. Reiner Tetzner legt eine Dokumentation vor, die – weil sie von einem Beteiligten kommt – Bilder und Eindrücke vermittelt, wie man sie am Fernsehen nicht zu sehen bekam (*Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt am Main 1990*).