

Kultur

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **78 (1998)**

Heft 12-1

PDF erstellt am: **25.09.2024**

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.

Anton Krättli,

geboren 1922, studierte und promovierte in Germanistik und Geschichte an der Universität Zürich, war Feuilletonredaktor in Winterthur und von 1965 bis 1993 Kulturredaktor der «Schweizer Monatshefte», wo die meisten seiner Aufsätze und Kritiken erschienen. Er lebt als Literatur- und Theaterkritiker in Aarau und ist unter anderem auch Mitarbeiter des «Kritischen Lexikons der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur». 1976 wurde er mit einer Ehrengabe des Kantons Zürich, 1994 mit dem Aargauer Literaturpreis ausgezeichnet.

HEIMISCH IM BACH

«Das Wasserzeichen» von Hansjörg Schneider

In einem frühen Prosatext von Hansjörg Schneider bekennt sich der Ich-Erzähler zu seiner Sehnsucht nach Einssein mit der Natur. Dem Protagonisten seines neuen Romans «Das Wasserzeichen» ist dieser Wunsch insofern erfüllt worden, als er sich wie ein Fisch im Wasser fühlt, wenn er in den Bach oder in den Teich abtaucht, um sich zu «hydrieren». ¹ Allerdings ist dieser Moses Binswanger von Geburt an ein Aussenseiter, weil er am Hals eine Wunde hat, die ihm wie die Kiemen eines Fisches den Aufenthalt in Fluss und Bach angenehmer macht als an der Luft. Aus diesem Grund ist er natürlich von den «Luftbanausen» und «verknöcherten Steinköpfen», aus denen die Bevölkerung des Tieflandes besteht, als ein Sonderling ausgegrenzt, sogar als ein gefährliches Subjekt auf unbestimmte Zeit zur Verwahrung in die Friedmatt verbannt. Denn bei ihnen gilt er als Wiederholungstäter, dessen sonderbares Liebesleben stets unter Wasser vor sich geht, mit Partnerinnen, die zwar einen Hang zu diesem Element zu haben scheinen, aber darin umkommen, wenn sie nicht rechtzeitig auftauchen. Ein Unda also, ein Fischmann, ist der Protagonist dieses Romans. In der Klinik Friedmatt setzt er dazu an, zuhänden seines sehr geehrten Herrn Seelendoktors seinen Lebensbericht niederzuschreiben.

Reverenz an Hermann Burger

Dieser Anfang erinnert schon rein formal an Texte eines anderen Aargauers: «Ich, Moses Binswanger, zur Zeit ansässig in hiesiger Universitätsklinik Friedmatt, zuvor als Wassersänger und Hydrologe für verschiedene Auftraggeber arbeitend, straffällig geworden wegen Tötung einer Frau unter noch ungeklärten Umständen, wurde als einziges Kind einer durchaus kleinbürgerlichen Fa-

milie, die ein Häuschen am Altachenbach hatte, bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in einem Städtchen des Tieflands geboren.» Das klingt an Hermann Burgers Eröffnungen seiner Rollentexte an, im «Orchesterdiener» zum Beispiel, im «Schuss auf die Kanzel» («Ich, Ambros Umberer ...»), in der «Wasserfallfinsternis von Badgastein.» Auch später im Romantext gibt es eine Art Randbemerkungen, die auf Burger Bezug nehmen. Der Magier und Wortraffinerer Ermanno del Castello, wie Moses Binswanger seinen «Kollegen» einmal nennt, habe treffend formuliert, umgekehrt gelesen heisse Nebel Leben. Binswanger, der in einer Phase seines Lebens auch als Autor auftritt, entstammt dem gleichen Nebelland, und er vergisst nie, zu seinen Lesungen mit dem Borsalino auf dem Kopf zu erscheinen. Ein Hut war auch das zur Selbstdarstellung unentbehrliche Requisit Burgers. Doch diese Anklänge sind keine Anlehnung, eher eine Reverenz im Vorübergehen. Beide Schriftsteller stammen aus dem «dunkeläugigen Kanton», wie Albin Zollinger den Aargau genannt hat. Beide wuchsen im Wald- und Hügelgebiet, in den kleinen Landstädten und ihrem Umfeld auf. Schneider lässt seinen dichtenden Fischmann Lesungen in Mooslerau und Kirchlerau, in Schmidrued, Schlossrued und Kirchrue, in Bottenwil und «Schilten» bestreiten. Die Landschaft, die Wiesen und Äcker, die Kleinstädte, die Flussläufe und Waldteiche, die verwunschenen Täler mit ihren Hochstud-Bauernhäusern sind immer gegenwärtig. Denn Moses Binswanger hat die Fähigkeit, mit den Jahreszeiten zu leben, das «Altachenland», das ein Nebel- und Tränenland ist, durchdringt seinen Körper. Er ist wie ein Bruder der Geschöpfe, die im Wasser wohnen. Wenn er abtaucht, um sich wieder einmal richtig «durchzuhydrieren», pflegt er

¹ Hansjörg Schneider, «Das Wasserzeichen». Roman. Ammann Verlag, Zürich 1997.

stumme Zwiesprache mit einer grossen Fohelle, die er seine Patin nennt. Kein Wunder, dass er aus seinem feuchten Biotop heraus die «dürrbeinigen Luftwackler» verbal angreift. Er sieht das Tiefland von der Austrocknung gefährdet. Die Bäche werden kanalisiert, es werden Strassen asphaltiert und Wohnblöcke betoniert. Die Dürre der Alten triumphiert über die Sukkulenz der Jugend. Moses Binswanger polemisiert in seinem Bericht zuhänden des sehr geehrten Herrn Seelendoktors frisch von der Leber weg. Aber er ist kein blinder Eiferer, «kein tobender Zelot», wie er versichert, denn er weiss natürlich auch, dass Mehrfamilienhäuser sein müssen. Seine Friedfertigkeit bricht immer wieder durch. Ein guter Kerl trotz allem, auch wenn er etwas ungehobelt wirkt und vor Grobheiten im Ausdruck nicht zurückschreckt.

Die entscheidende Frage ist aber, ob die Aussenseiterfigur des Kiemenmenschen, die in Konflikt mit der Gesellschaft, mit den Behörden, den Lehrern aller Stufen und schliesslich den Staatsanwälten gerät,

.....
 Die Dürre
 der Alten
 triumphiert über
 die Sukkulenz
 der Jugend.

Carl Spitzweg:
 Der Rabe (Ausschnitt).
 © Haus der Kunst,
 München



so konsequent durchgeführt sei, dass der Leser ihre Biographie mindestens bis zur Verwahrung in der Friedmatt für möglich, für vorstellbar und gar – wenn auch als Märchen für Erwachsene oder als Allegorie – für gelungen hält. Genau hierin jedoch liegt die bewundernswerte Leistung des Autors. «Das Wasserzeichen» ist mir um dieser erstaunlichen Wirkung willen das bisher liebste Buch *Hansjörg Schneiders*. Natürlich wendet er alle naturwissenschaftlichen Erklärungen an, die seinen Unda-Menschen glaubhafter machen könnten; wie er die Tier- und Pflanzenwelt unter Wasser in die Erzählung einbezieht, ist allein schon eine grosse Lesefreude. Aber das alles bliebe wahrscheinlich Fleissarbeit, wären da nicht die tief in die Vorzeit zurückreichenden Erinnerungen, die Nymphen-Mythen, wie sie *Ovid* erzählt, die Weisheit der Vorsokratiker, wären da nicht die Sagengestalt Undines und die zwischen Wissenschaft und Mythos schillernde Überlieferung der Lehren eines *Theophrast von Hohenheim*, genannt *Paracelsus*. Das und anderes ist eingebaut in die Lebensgeschichte Binswangers, die vielleicht auch eine ins Märchen verwandelte Autobiographie ist. Dass der Held vor dem Kindergarten bei der Markthalle in Zofingen zum erstenmal die Zärtlichkeiten eines Mädchens erfährt, dass sich Moses als Kantonsschüler im Ententeich vor der alten Kantonsschule in Aarau «hydriert», das sind Schauplätze auch der Lebensgeschichte des Autors.

«Nimm mich jetzt mit ins Wasser»

Moses Binswanger ist ein junger Mann, zu dem sich die Frauen hingezogen fühlen. Er weiss nicht, woher das kommt. Aber die Frauen sind Wasserwesen, «schaumgeboren» wie Aphrodite. Undine ist ihre entfernte Verwandte; Arethusa oder Cyane, so erzählt es *Ovid* in den «Metamorphosen», sind Nymphen, die sich mit dem Wasser vereinten. Der Patient in der Friedmatt versichert hoch und heilig, dass nicht er den Mädchen nachgestiegen sei, sondern dass sie es waren, die seine Nähe suchten. Seine «Wunde» wollten sie sehen, die er doch immer mit einem Schal verhüllte. Wenn er ihren Bitten nachgab, kam es zu Kiemenküssen, was ihn verführt habe. Die Reihe seiner Verehrerinnen ist lang, von

der Mereth Neuenschwander über Esther Guggenheim und Trudi Hechel bis zu Susi Hänggi, die einmal am Anfang seines sonderbaren Liebeslebens auftaucht und ihm später, wenn sie schon eine reife Frau geworden ist, zum Verhängnis wird. «*Nimm mich jetzt mit ins Wasser*», habe sie gesagt, und der Verführung habe er auch diesmal nicht zu widerstehen vermocht. Dann geschieht, was schon in vorangegangenen Fällen gedroht hatte. Nachher kommt es ihm vor, Susi Hänggi habe den Tod in dieser Umarmung unter Wasser gesucht. Sie habe wohl segeln gewollt zwischen Oberfläche und Grund, um so in das Wasserreich des Todes einzuschweben, bis sie leblos in seinen Armen gelegen habe. Früher schon, als Trudi Hechel nur mit Glück vor dem Ertrinkungstod nach einer Umarmung unter Wasser in der Aare bei Aarburg gerettet werden konnte, sei es die Frau und nicht der Mann gewesen, die das Ereignis gesucht habe. Er beharrt darauf, «*dass in hiesiger Feuchtpopulation keine einzige Spezies bekannt ist, bei der das Männchen das Weibchen kürt. Immer ist es das Weibchen, welches das Männchen auserwählt. Lustmord und Vergewaltigung gibt es in Bach und Teich nicht, das muss mit aller Deutlichkeit betont werden.*» Und Binswanger fügt noch hinzu, ein alleinstehendes Männchen habe in der Feuchtpopulation nicht die geringste Chance, sich an ein alleinstehendes Weibchen zu klammern, wenn dieses nicht wolle, es möge seine Schallblasen blähen, soviel es wolle, und unken und quaken und knarren: alles vergebliche Liebesmüh und brotlose Kunst. Räsoniert er da etwa gar gegen feministische Vorurteile? Das Textbeispiel mag die ins Tragische verflochtene Komik verdeutlichen, die *Schnei-*

.....
*Die Konsequenz,
 mit der das
 Motiv des
 Kiemenmenschen
 durchgeführt ist,
 beruht nicht nur
 auf seinen
 Erlebnissen,
 sondern sehr
 stark auch auf
 der Sprache des
 unglücklichen
 Aussenseiters,
 auf seiner
 hydrobiologischen
 Sichtweise, auf
 dem Vokabular.*

ders Roman auszeichnet. Die Konsequenz, mit der das Motiv des Kiemenmenschen durchgeführt ist, beruht nicht nur auf seinen Erlebnissen, sondern sehr stark auch auf der Sprache des unglücklichen Aussenseiters, auf seiner hydrobiologischen Sichtweise, auf dem Vokabular.

Von zartester Behutsamkeit ist die Liebe, mit der er allezeit an seiner armen Mutter hängt. Sie hat ihn schon als kleines Kind zum Bach getragen, weil sie gewusst hat, dass er im Bach heimisch ist. Sie hat ihn stets vor dem unverständigen Vater, dem Bottensteiner, in Schutz genommen. Bei ihr, das bekennt er mehrmals, hat er sich immer geborgen gefühlt. Zu der Zeit, da er auf der Festung Aarburg eine Jugendstrafe verbüssen muss – es ist nach dem knapp vermiedenen Ertrinkungstod der Trudi Hechel –, muss seine Mutter sich hintersinnen haben. Dass sie den Tod in der Aare gesucht hat, stellt sich bald heraus, und Moses findet sie auch, als man ihn zur Suche im Fluss beurlaubt. Er findet sie, «*wasserbestattet*» im Faulschlamm unter einer Böschung, von Fischen bewacht. Moses taucht auf, setzt sich auf eine Kiesbank und weint wie ein Sohn, der seine Mutter verloren hat. Allezeit hat sie zu ihm gehalten und ihm geholfen. Sie hat ihn geliebt. Als das Polizeiboot herabraust, erklärt er, dass er die Leiche nicht gefunden habe.

Hansjörg Schneiders Roman «Das Wasserzeichen» ist so leicht nicht auszuloten. Zwischen politischen, die «*Manchesterknarrer*» und «*Dürschwänzler*» anprangernden Streitreden und poetischen, mythischen, «*dunkeläugigen*» Partien schillert er, ein wortmächtiges Buch, vielschichtig und aus einem Guss. ♦

SPLITTER

Es gäbe keinen Durst, wenn es kein Wasser gäbe.

Aus: ARTHUR HÄNY, *Urteil und Vorurteil. Aphorismen und Glossen. Edition Mosaic, Dublin, New York, Wien 1998.*

OBSZÖNITÄT UND VERWÜSTUNG

Die Dekonstruktion des Sozialen

Wolfram Malte Fues,
geb. 1944, Prof. Dr.,
lehrt Neuere Deutsche
Literatur sowie systema-
tische und historische
Epistemologie an der
Universität Basel. Publi-
kationen zum deutschen
Roman von der Aufklärung
bis zur Gegenwart, zum
Diskurs der Geschlech-
terdifferenz in der deut-
schen Aufklärung, zur
klassischen und zur mo-
dernen Ästhetik, zur
Postmoderne und zur
Wissenschaftstheorie.
Bücher: «Mystik als Er-
kenntnis? Kritische Stu-
dien zur Meister-Eck-
hart-Forschung», Bonn
1981. «Poesie der
Prosa, Prosa als Poesie.
Eine Studie zur Ge-
schichte der Gesell-
schaftlichkeit bürgerli-
cher Literatur von der
deutschen Klassik bis
zum Ausgang des 19.
Jahrhunderts», Heidel-
berg 1990. «Verletzte
Systeme» (Gedichte),
Zürich 1994. «Text als
Intertext. Zur Moderne
in der deutschen Litera-
tur des 20. Jahrhun-
derts», Heidelberg 1995.

«Ein Verbrechen erschüttert ganz New York», titelt der «Tages-Anzeiger für den Kanton Zürich» am 9. Mai 1989. Es geht um den Überfall auf eine 28jährige Jogglerin im Central Park. «Die junge Frau ... ist abends um 22 Uhr ... zu einem Lauf im Park gestartet. Am nächsten Morgen wurde sie von anderen Joggern bewusstlos am Wegrand liegend aufgefunden. Die ... Untersuchungen haben ergeben, dass die Frau von acht Schwarzen und Hispanics überfallen, mit einer Stange auf den Kopf geschlagen, mit Messern gestochen, gebunden, von mindestens vier Männern vergewaltigt und in schwerverletztem Zustand liegengelassen wurde... Ermittlungen führten rasch zur Verhaftung von mutmasslichen Tätern: zwei der acht Verhafteten sind vierzehnjährig, vier fünfzehn, einer sechzehn, und einer siebzehn Jahre alt... Erste Abklärungen haben ergeben, dass die Jugendlichen nicht aus dem Armuts- und Drogenmilieu, sondern aus geordneten Familienverhältnissen kommen. Mindestens ein mutmasslicher Täter sei ein überdurchschnittlich guter Schüler. In den Zeitungen war zu lesen, sie hätten sich in ihrer ersten Nacht im Gefängnis laut singend amüsiert. In einem Verhör habe einer erklärt, der Überfall auf die Frau sei «fun» (...) gewesen ... Tagsüber waren die Verhafteten wohlgekleidete, korrekte Jugendliche, nachts schwärmten sie zu ihren Gewaltstürmen aus. Zur Erklärung dieser sinn- und zwecklosen Gewalt reden Professoren von Eltern, die ... ihre Kinder allein lassen, vor den Fernseh- und Filmprogrammen, die mit Rambo und noch idiotisch-brutalere Streifen Gewalt und Aggressivität verherrlichen.»

Sinn- und zwecklos, will sagen: Unverständlich ist nicht die Gewalttat selbst, sondern das Verhalten der Täter. Sie zeigen nicht die kleinste Anwendung von Erschrecken, Scham oder Reue, nicht die leiseste Regung eines Gefühls von Betroffenheit. Wie ist das möglich?

«Fun» sei's gewesen, hat einer ausgesagt. Zerstreung, Spass, Unterhaltung. Das deutet in Richtung Fernsehen, das heutige Zerstreungs- und Unterhaltungs-Medium schlechthin. Jedes zehn- bis elfjährige Kind blickt in den USA auf etwa 9000 Morde der verschiedensten Art und Darstellung auf dem Bildschirm zurück. Eine Welt, so die naheliegende Erklärung für das sonst unfassbare Geschehen, in der man sich jeden Tag sieben Stunden aufhalte, müsse schliesslich als die wirkliche und ihre Form der Wirklichkeit als begehrens- und nachahmenswert erscheinen.

Diese Erklärung geht von einem Zuschauer aus, einem Rezipienten, der zwischen Realität und Fiktionalität, zwischen der Welt des Verstandes und den Welten der Einbildungskraft nicht wirklich unterscheiden kann. Die Behauptung ist so alt

wie die moderne bürgerliche Gesellschaft selbst. Schon 1698 warnt der Zürcher Prediger *Gotthard Heidegger* in seiner «Mythoscopia Romantica» vor den ordnungswidrigen Konsequenzen des sich damals ausbreitenden Romanlesens, das in Scheinwelten locke und das Bewusstsein des Unterschieds zwischen ihnen und der Realität verwische. Kein Geringerer als *Leibniz* hat ihm damals widersprochen. Die Spannung zwischen den Ordnungen des Verstandes und der Einbildungskraft ist das treibende Moment in der Sinnbildungsgeschichte der modernen Vernunft. Neuere Untersuchungen zeigen, dass das Fernsehpublikum die vom Bildschirm gelieferte Wirklichkeit keineswegs für bare Realität nimmt und sogar die zwölf- bis siebzehnjährigen Jugendlichen, die Hauptkonsumenten der Rambos und Brutalos, zwischen deren Welt und der realen durchaus zu unterscheiden wissen.

Von der Ekstase zum Nullpunkt

Wer sich im Gefängnis laut singend amüsiert, Körperverletzung und Vergewalti-

gung «fun» findet, gibt kein Zeichen von Reue, sondern alle der Lust zu erkennen. Was für einer Lust aber? Was haben der tätliche Angriff auf eine Frau und eine Nacht im Gefängnis miteinander gemein? Die Ausserordentlichkeit und die Einmaligkeit. Beide sind von der gesellschaftlichen Ordnung so ausgeschlossen, dass sie ihr spiegelverkehrt gegenüberliegen. Was ihrem Subjekt hier begegnet, trägt nicht den Charakter der Andersheit, die ordnungsgemäss angeeignet werden kann, sondern den der Fremdheit, die ihm schon gehört, weil es die Grenze der Ordnung unmittelbar überschritten hat – im Übermut des Rausches, des Aus- und Aufstandes, der Gewalt. Unmittelbarkeit garantiert Einmaligkeit, weil sie nicht nur in der Überschreitung, sondern auch zwischen ihren einzelnen Schritten und Ereignissen gilt. Ihr Subjekt fällt aus jeder Ekstase in den gesellschaftlichen Ordnungsraum wie an seinen Nullpunkt zurück, von dem jede neue Überschreitung ausgehen und alle bisherig annullierten an Neuheit überbieten muss. Damit können wir der Lust, die wir festgestellt haben, einen präzisierenden Beinamen geben: Sensations-Lust. Deren Wiederholung und Steigerung scheint die Tendenz zu sein, nach der die Bande vom Central Park ihren Lebenslauf richtet.

So erschreckend bekannt uns die Gewalttat selbst ist, so erschreckend unbekannt sind uns die Reaktionen der Täter. Emotionales Bewusstsein und moralische Bewusstlosigkeit verschränken sich in einer Weise, die wir in der Geschichte des modernen Subjekts noch nicht kennengelernt haben. Sie muss wohl von der Art und der Form abhängen, in der sich dieses neuartige Subjekt mit seiner Objektivität vermittelt, und diese Vermittlung wird heute in zunehmendem Mass von den Medien formiert und figuriert. 1985 sah jeder Amerikaner durchschnittlich sieben Stunden pro Tag fern, heute werden es nicht weniger, sondern eher mehr sein. Das Fernsehen trennt sich damit endgültig vom Kino-Theater und seinen räumlich wie zeitlich begrenzten Vor-Stellungen. Es zieht sich in den Hintergrund der Lebenswelt zurück und stellt dort ein dauerndes und integrales Moment ihrer Erfahrbarkeit dar. Es wird zum «Nullmedium», wie Hans-Magnus Enzensberger diesen Sachverhalt schon 1988 im «Spiegel» formuliert

.....

*Medien schalten
sich in der
modernen
bürgerlichen
Gesellschaft in
die Vermittlung
des Subjektes
mit seiner
Objektivität ein,
um sie zu
erweitern und
in der
Erweiterung
zu verändern.*

.....

hat, dessen Botschaft in seiner blossen Anwesenheit besteht.

«Das Fernsehen ist kein Fenster zur Welt, sondern selbst primäre Lebenswelt», hält Jochen Hörisch 1992 fest (Hörisch/Raulet S. 94. – Enzensbergers These ist inzwischen durch eine empirisch soziologische Untersuchung erhärtet worden; vgl. Bruns/Schmidt/Schöwer/Seeger, Endstation Seh-Sucht? Kommunikationsverhalten und neue Medientechniken, Frankfurt 1989, S. 96 ff.). Wie aber ist dieses neue Element der Lebenswelt beschaffen? Und wie bezieht es sich auf deren traditionelles Subjekt?

Medien schalten sich in der modernen bürgerlichen Gesellschaft in die Vermittlung des Subjektes mit seiner Objektivität ein, um sie zu erweitern und in der Erweiterung zu verändern. Sie gehören folglich dem tatsächlichen gesellschaftlichen Zusammenhang an, um ihren Rezipienten in dessen Wahrnehmung zu beeinflussen. Um die Art dieses Einflusses zu begreifen, fassen wir nun die Form der Beziehung zwischen Medium und Rezipient genauer ins Auge, indem wir ihr die Form einer Zeichenbeziehung geben.

Ausschnitt eines Sektors

Ein Zeichen ist etwas, das etwas anderes als sich selbst für jemanden darstellt. Es hat ein Objekt, auf das es sich bezieht, und es hat diese Beziehung nicht einfach aus sich, sondern als ein hinzutretendes Drittes, das zwischen ihm und seinem Objekt vermittelt, interpretiert. In Text und Film, auf Buchseite und Bildschirm begegnet der Rezipient der eigentümlich sinnerzeugenden Vermittlung des Zeichens mit seiner lebensweltlichen Realität in anders sinnträchtiger Gestalt.

Moderne Medien sind Fenster in der Wahrnehmung eines gesellschaftlichen Subjekts, Fenster aus geschliffenem Glas, in deren Perspektive es sich auf seine lebensweltliche Objektivität anders eigentlich bezieht. Fenster haben einen Rahmen, sie geben einen Ausschnitt. Jedes moderne Medium schneidet aus der genuinen Wahrnehmung seines Subjektes einen Sektor aus, der sich von deren allgemeinen Bedingungen unterscheidet. Es gilt im gesellschaftlichen Ganzen als Medium nur im Rahmen dieser Unterscheidung und Be-

sonderung. Sein Rezipient hat als Interpretant folglich eine doppelte Aufgabe: Er vermittelt einerseits sinngebend zwischen dem Zeichen und seinem Objekt, andererseits unterscheidend zwischen der medialen und der genuinen Wahrnehmung seiner Lebenswelt. Seit *Daniel Defoes* «Robinson Crusoe» (1719) versichert zum Beispiel der moderne Roman, er erzähle nichts als wahre Begebenheiten, ändert aber im Erzählen diese Wahrheit in Wahrscheinlichkeit ab, in die Vermischung des Tatsächlichen mit dem tatsächlich Möglichen. Diese Änderung signalisiert der Roman seinem Leser durch ein Bündel verschiedenartiger Anzeichen, die vom Textsorten-Design über Titel und Tempus bis zu Redeform und Erzählerkommentar reichen und ihn veranlassen sollen, zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit zu unterscheiden, um darin das Medium als besondere Form lebensweltlicher Wahrnehmung von ihrer genuin allgemeinen zu trennen.

Was muss nun, all dies vorausgesetzt, einem Medium gelingen, das seinen Rahmen sprengen und nicht länger nur ein Fenster zur Welt, sondern selber primäre Lebenswelt sein will? Der Einzug und Einbezug seiner eben umrissenen doppelten Beziehung zu seinem Rezipienten als seinem Interpretanten. Sehen wir also zu, ob in der Medialität des Fernsehens eine derartige Strategie auszumachen ist.

Die Beziehung zwischen dem Zeichen und seinem Objekt, die der Interpretant vermittelt, erfasst ihr Objekt nie vollständig. Sie meint es, aber sie hat es nicht, während im Meinen das Haben präsent bleibt. Die Vergegenwärtigung des Objekts bedeutet letzten Endes seine noch ausstehende Gegenwart. Das Zeichen erfüllt sich, indem es vermittels des Interpretanten sein Objekt repräsentiert, um sich aus der Unvollkommenheit der repräsentierten Präsenz wieder in ein repräsentierendes Zeichen zurückzunehmen. Der Roman, das Theater, der Film suchen diese Tendenz der Repräsentation zur Präsentation so intensiv wie mit ihren Mitteln möglich zu verstärken. Ihr Rezipient soll sich der Realisierbarkeit vollständiger Präsentation stets bewusst bleiben, während er als ihr Interpretant, als Subjekt sich vollziehender Repräsentation, um ihre Unvollständigkeit weiss. Sie befolgen die

.....
*Die Gefahr
 des Mediums
 Fernsehen liegt
 darin, dass es
 zur Nachahmung
 seiner selbst
 als einer
 umfassenden
 Sozialisations-
 form anleitet.*

1 «Film heisst nicht: ein Bild nach dem anderen, sondern ein Bild plus ein Bild, woraus ein drittes Bild entsteht. Dieses dritte Bild wird übrigens vom Zuschauer in dem Augenblick gebildet, wo er den Film sieht.» (Jean-Luc Godard, *Liebe Arbeit Kino*, Berlin 1981, S. 43 f.)

2 Zur Gegenüberstellung von «suspense» und «surprise» siehe Alexander Kluge, *Die Macht der Bewusstseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit*, in: *Von Bismarck/Gaus/Kluge/Sieger, Industrialisierung des Bewusstseins. Eine kritische Auseinandersetzung mit den «neuen» Medien*, München/Zürich 1985, S. 115 ff.

Strategie des «suspense», der Grundspannung, die das Ende einer Sequenz als Anfang der nächsten begreifen macht und noch nicht einmal mit dem Ende des Romans, des Theaterstücks, des Films völlig endet, sondern als Wunsch nach dem nächsten in die Rückkehr ihres Rezipienten zur genuin subjektiven Wahrnehmung eingeht¹. Das Fernsehen hingegen befolgt in seinen Bildsequenzen die Strategie des «surprise», der überraschenden Plötzlichkeit, die in jeder Repräsentation ihr Objekt vollständig zu präsentieren, seine Gegenwart auszuschöpfen und zu erschöpfen trachtet². Sein Rezipient wird demgemäss in seiner Vermittlungstätigkeit als Interpretant in jeder Sequenz bis zum äussersten beansprucht, um von der Vermittlung zwischen den Sequenzen ausgeschlossen zu werden. Jede sucht sich in sich so zu homogenisieren und gegen die sie umgebenden so zu kontrastieren, dass ihre Interpretation durch ihren Rezipienten mit ihr beginnt und mit ihr endet, während ihr Übergang zu anderen für ihn exklusiv und darin beliebig wird.

Im Fernsehen ordnen sich die Bildsequenzen der eben beschriebenen Art zu Programmen von Sequenzfolgesorten: Nachrichten- und Informationssendungen, Sport, Talk- und andere Shows, Spielfilme verschiedener Genres usw. Jede dieser Sequenzfolgesorten verändert die genuin subjektive Wahrnehmung ihres Rezipienten nach ihrer Gestaltung der Mittel des Mediums. Sie weist darin zwar auch auf ihre Medialität hin, verweist ihren Rezipienten aber damit nicht an seine genuin subjektive Wahrnehmung, sondern in «surprise», in Sensation und Kontrast, auf andere Sequenzfolgesorten desselben Programms. An der Vervielfältigung seiner Programme nun arbeitet das Medium Fernsehen seit seiner Entstehung unermüdlich. Dem Ersten Programm sind in Deutschland so schnell wie technisch möglich das Zweite und Dritte gefolgt, die Verkabelung hat die Zahl der Programme zuerst auf dreissig, dann auf fünfzig und hundert hochschnellen lassen, Glasfaserkabel und «information superhighway» werden sie in einem ersten Schritt auf fünfhundert bringen, ein Ende, eine Begrenzung dieser Expansion ist im Augenblick noch nicht abzusehen. Der Rezipient wird künftig von Programm zu Programm,

von medialer zu anders medialer Wahrnehmung gewiesen und die Rückkehr zu seiner genuin subjektiven dementsprechend so unendlich aufgeschoben, dass sie ausgeschlossen erscheint und das Medium sich an die Stelle ursprünglicher Vermittlung zu setzen vermag.

Der «Austausch ... von fremdfabriziertem Bild mit dem eigenen, das man sich früher mühsam, zögernd, bedenkend, distanziert zu jedem mittelbaren Eindruck von der Welt ... machen musste», vollzieht sich also in der totalen und somit unmittelbaren Inanspruchnahme des Rezipienten als Interpretanten einerseits und seines ebenso totalen und unmittelbaren Ausschlusses von seiner Interpretation andererseits. Er verwandelt sich dementsprechend aus dem Rezipienten in den Zuschauer im Sinne des Wortes, genauer: in den Voyeur, den seine eigene Wahrnehmung von Sinnzusammenhang und Aneignungsform des Wahrgenommenen trennt. Als Subjekt dieser zweiten ersten Lebenswelt erfährt er seine objektive Realität einerseits als eine Folge von überraschenden, weil sich augenblicklich erschöpfenden Bedeutungen, deren unmittelbarer Fortgang ihre Sensations-Effektivität gegen unendlich steigert, andererseits kraft eben dieser Unmittelbarkeit als einen Ausschluss, der ihn von der Verantwortung für die Konsequenz, die Folge-Richtigkeit jener Folge befreit. Der Gebrauch dieses Musters zur gesellschaftlichen Orientierung in der lebensweltlichen Objektivität führt zu jener teilnahmsgierigen Teilnahmslosigkeit³, die zunächst Unfällen und Katastrophen, der Gewalt von anderen an anderen ohne jeden Gedanken an Hilfeleistung zuschaut, um schliesslich selbst ausgeübter Gewalt in gleicher Weise zuzusehen, Körperverletzung und Vergewaltigung «fun» zu finden und das aufregende Erlebnis einer Nacht im Gefängnis zu bejubeln.

Fatales Kennzeichen unserer Kultur

Die Gefahr, die Herausforderung des Mediums Fernsehen liegt nicht darin, dass

Der Rezipient
wird künftig
von Programm zu
Programm, von
medialer zu
anders medialer
Wahrnehmung
gewiesen und die
Rückkehr zu
seiner genuin
subjektiven
dementsprechend
so unendlich
aufgeschoben,
dass sie aus-
geschlossen
erscheint und das
Medium sich an
die Stelle
ursprünglicher
Vermittlung zu
setzen vermag.

³ «Fernsehen beeinflusst die affektive Erlebnissphäre des Menschen und bestätigt und verändert seine Werthaltungen weniger durch Einsicht als durch Emotionen.» (Eva-M. Bosch, Ältere Menschen vor dem Fernsehen – Lebenssituationen und Mediennutzung, «Media Perspektiven» 6/1981, S. 461)

es zur Nachahmung bestimmter Inhalte verleitet, sondern darin, dass es zur Nachahmung seiner selbst als einer umfassenden Sozialisationsform anleitet. «Die Obszönität unserer Kultur besteht ... darin, dass sich das Begehren mit seiner materialisierten Entsprechung im Bild vermischt ... Diese Promiskuität und Allgegenwart der Bilder, diese virusartige Ansteckung der Dinge durch die Bilder sind das fatale Kennzeichen unserer Kultur.» (Jean Baudrillard, Habilitation. Das Andere selbst, Wien 1987, S. 29.) Der Unmittelbarkeit einer Bilderwelt, die vorgibt, in jedem Augenblick der Repräsentation totale Präsentation zu sein, entspricht eine situative Subjektivität, die sich in jedem Erlebnis erschöpft, um in dasselbe andere, sensationell neue abzubauen. Dem Ausschluss, den die Folge dieser augenblicklichen Unmittelbarkeit erzeugt, entspricht eine auf das bloss formale, leere Ich eingeschränkte narzisstische Subjektivität, deren Sinngebungsmacht gelähmt und deren Einbildungskraft von der Promiskuität der Bilder verwüstet ist. «Was man erforschen müsste, sind eben diese Wüsten, die Wüsten der Verwüstung. Die Wüsten, die aus einer totalen Erforschung entstehen und aus der Kontraktion, der Verkürzung, die darauf folgt und alle nicht privilegierten Zonen der endgültigen Verlassenheit preisgibt. Das sind die neuen Wüsten.» (Jean Baudrillard, Subjekt und Objekt: fraktal, Bern 1986, S. 16 f.)

Die postmoderne Dekonstruktion des Sozialen durch Obszönität und Verwüstung revolutioniert die moderne Ordnung der gesellschaftlichen Lebenswelt nicht. Sie partizipiert und parasitiert an jedem ihrer Vermittlungspunkte, sie kann sich an jeder ihrer Regeln und Institutionen entwickeln und mit ihnen verquicken. «Der Wandel, der schon seit geraumer Zeit im Gang ist, wird äusserlich, im Rahmen unseres politischen Systems, kaum sichtbar werden ... Denn in dem Masse, in dem das Fernsehen unser Bewusstsein ... verändert, nehmen wir die Veränderung mehrheitlich auch schon nicht mehr wahr.» ♦

**Beatrice Eichmann-
Leutenegger,**

lic. phil. I, Tätigkeit als
Literaturkritikerin, Re-
ferentin und Autorin.
Mitarbeiterin beim ORF
(Funk), Wien. Veröffentlichte
1993 die Bild-
Text-Biographie zu Ger-
trud Kolmar (Jüdischer
Verlag im Suhrkamp-
Verlag, Frankfurt). 1994
erschieden ihrer Erzäh-
lungen «Verabredungen
mit Männern», 1996 ihre
Fragmente einer Liebes-
geschichte «Der Mann
aus der Arktis» (beide
bei pendo, Zürich).

TEILNAHME ÜBER DIE JAHRZEHNTE HINWEG

Regine Schindlers Buch «Johanna Spyri, Spurensuche»

An eine Gestalt, die als Hauptfigur in eine Biographie eingehen soll, kann man auf verschiedene Art herangehen. Regine Schindler, Germanistin und Autorin, entscheidet sich für die Nähe, nicht für die Distanz. Ihre Biographie der Johanna Spyri ist daher kein Sachbuch, sondern ein literarisches Porträt, in dem sich gründliche Recherchen und behutsame Fiktionen zum leicht dahinströmenden Textfluss vereinigen.

Dabei erschien der Biographin die Quellenlage zum geplanten Werk vorerst spärlich. Doch nach und nach tauchten Zeugnisse auf, die als Trouvaillen gelten durften: so der Fund der Tagebücher von *Meta Heusser*, der Mutter der «Heidi»-Autorin, entdeckt im *Johanna Spyri-Archiv* in Zürich; sie erwiesen ihre Relevanz vor allem für den ersten Teil des vorliegenden Werks. Ebenso wurden die Nachforschungen in einschlägigen Familien-Archiven ergiebig: Ihre Dokumente erhellten für *Regine Schindler* eine Reihe von scheinbar marginalen Gestalten, u.a. die Halbgeschwister von *Johanna Spyris* Ehemann *Bernhard*, so dass sich ihr Personengeflecht reich entfalten konnte. – Ferner warfen die Akten der Höheren Töchterschule, Zürich, ein anderes Licht auf die Kinderbuchautorin, deren emanzipatorisches Bewusstsein oftmals angezweifelt worden ist, die aber in diesen Materialien engagiert für die Frauenbildung, das vorrangige Postulat jeder Frauenbefreiungsbewegung, eintritt. *Johanna Spyri* erscheint gerade hier nicht als die dulddende Gattin neben einem vielbeschäftigten Mann, sondern als aktive Verfechterin bildungspolitischer Anliegen. Damit betritt sie auch ein neues Terrain – ihre Öffentlichkeit ist nicht nur die literarische, sondern auch die politische.

So ergab sich schliesslich für die Biographin eine Fülle von Lebensstoff, der zwar nicht spektakulär auffunkelte, dafür von mehreren Seiten jene Frau beleuchtete, die so lange hinter ihrem zum Mythos erhöhten Alpenkind verschwunden war. *Regine Schindler* organisierte ihn auf drei Ebenen, von denen die mittlere die Basis für *Johanna Spyris* Vita abgibt. Eine weitere ist

dagegen der Stimme *Meta Heussers*, wie sie aus den Diarien entgegenklingt, vorbehalten, während *Regine Schindler* eine dritte für sich selbst beansprucht. Hier versucht sie, ihr «*Zeitenfernrohr*» durch die vielen Jahrzehnte auf die Autorin zu richten, die sie mit «*Johanna*» anspricht. Sie riskiert unumwunden das «*Du*», denkt sich in *Johanna Spyris* Nähe, wird zur Zuhörenden, Teilnehmenden über die Zeiten hinweg. Eine solch unmittelbare Gefährtschaft, eine derart unbefangene Direktheit kann irritieren, sofern man an diese Biographie jene Erwartungshaltung heranträgt, wie sie eben gegenüber einem Sachbuch mit seiner naturgemässen Objektivierung angemessen wäre. Hier liegt indessen ein anderes Genre der Lebensdarstellung vor. Dennoch ist auch unter diesen neuen Bedingungen die Nähe, welche *Regine Schindler* einschlägt, nicht unproblematisch. Suggestiert diese Nähe nicht eine leicht herzustellende Verwandtschaft, ungeachtet der zeithistorischen Differenzen? Fügt sich so nicht nahtlos zusammen, was letztlich keine Harmonisierung stiften dürfte? Glücklicherweise ist *Regine Schindlers* Erzählgestus ein sachter, stammt nicht von der Sorte jener Zugriffe, die unschwer in Übergriffe auszuarten drohen. Und jene Erkenntnis der meisten Biographen, dass sich nämlich die Hauptgestalt entzieht, je mehr man sich ihr annähert, gewinnt auch bei *Regine Schindler* Raum. «*Ich kann nicht eindringen, nicht teilnehmen...*» schreibt sie gegen den Schluss ihres Textes, da sie weiss, dass die Gespräche zwischen der schwerkranken Schriftstellerin und ihrer Ärztin niemals zu ergründen sind. Ein Geheimnis bleibt, *muss* bleiben, so dass *Johanna Spyri* in jenem anregenden Zwie-

*Regine Schindler,
Johanna Spyri, Spurensuche. – pendo Verlag:
Zürich 1997. Das Buch
enthält zahlreiche
Schwarzweiss-Abbildungen,
eine Bibliographie
der Erstausgaben von
Johanna Spyri, die
Stammbäume der
Familien Heusser/Spyri
wie auch eine hilfreiche
Kurzbiographie der
wichtigsten Personen
innerhalb der Lebens-
darstellung.*

Ein Geheimnis
bleibt, so dass
Johanna Spyri
in jenem
anregenden
Zwielicht der
Fernnahen
stehenbleibt.

licht der Fernnahen stehenbleibt. Auch *Regine Schindler* selbst sieht sich letztlich als Fragende, welche mit skeptischen Einwänden gegenüber einer sogenannten heilen Welt bis in unsere Gegenwart ausgreift – nicht als auktoriale Erzählerin mit schlüssigen Antworten.

Den vielfach verschlungenen Wegen dieses biographischen Werks wird man jedoch mit Geduld folgen müssen. Man soll sich auf eine Tonlage einstellen, die sich dem leisen Klang verpflichtet. Gerade hierin folgt *Regine Schindler* einem künstlerischen Prinzip, das sie auch in ihren Kinderbüchern hochgehalten hat. Zugleich widmet sie sich dem Leben *Johanna Spyris* mit jener minuziösen Gründlichkeit, die sich zwar bisweilen in Détails zu verlieren droht, jedoch andererseits die Liebe der Autorin zu ihrer

biographischen Gestalt bekundet. Einige Raffungen hätten die Dynamik des Textes entschieden steigern können. Seine Unmittelbarkeit dagegen bezeugt sich in der Wahl des Präsens ebenso wie in den zahlreich eingestreuten Dialogen. Und immer wieder schieben sich gleichsam poetische Enklaven in diese Textlandschaft hinein, selbst in jenem Moment, da sich *Regine Schindler* anschickt, das Sterben *Johanna Spyris* nachzuzeichnen, die «auf einen fremden Gast» wartet. Der Nachlass aber wird die toten Gegenstände «der unfassbaren Frau» enthalten, «über die wir viel wissen, die uns schmerzlich fremd bleibt, während das Kind Heidi weiterlebt, die Kleider von sich wirft, den Ziegen folgt, bergan, himmelwärts». Das wundersame Finale von *Regine Schindlers* Buch entlässt ins Offene. ♦

Michael Wirth

IM SCHEIN DES FEUERS

Jean Villains *Johanna Spyri-Biographie*

«So könnte es gewesen sein» – das ist der erste Satz in *Jean Villains* Biographie der *Johanna Spyri* «Der erschriebene Himmel – Johanna Spyri und ihre Zeit». Ein Beginn, der jene Vorsicht und Sorgfalt signalisiert, die *Villain* hat walten lassen angesichts der Spärlichkeit der verfügbaren Quellen über *Spyris* Leben. Eigenhändig hatte die Autorin der «Heidi» kurz vor ihrem Tod im Jahre 1901 Briefe und persönliche Dokumente verbrannt. So liest denn *Villain* akribisch genau, gleichsam ersatzweise, vor allem aus *Spyris* unbekannteren Texten ihre Traumata und Erfahrungen heraus und spiegelt sie an den historischen Gegebenheiten der Zürcher Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. *Villain*, Pseudonym von *Marcel Brun*, der aus einer wohlhabenden Zürcher Familie stammt,

die verwandtschaftlich mit *Johanna Spyri* verbunden ist, kennt sich aus im damaligen Zürich. Der Pietismus seiner Bürger war eine besonders schwere Hypothek im Leben der Autorin, die an der Rücksichtslosigkeit des von ihm geförderten Kapitalismus ebenso litt, wie an seiner Sinnenfeindlichkeit. Mit jedem Brief, den sie verbrennt, öffnet *Villain* ein Fenster auf die Lebenswelt der Absender in der Zeit, da sie mit *Johanna Spyri* in Verbindung standen. Die Biographie bewegt sich gleichsam in Kreisen um die *Spyri*, Kreise, die manches Mal sehr weit bleiben müssen – vielleicht ein wenig zu weit – immer wieder aber auch ganz nah an sie heranführen und dennoch eine angenehme Distanz nicht aufheben. ♦

Jean Villain, «Der erschriebene Himmel – Johanna Spyri und ihre Zeit», Nagel und Kimche, Frauenfeld 1997.

Walter Binder,
geboren 1931 in
St. Gallen. Ausbildung
als Photograph an der
Kunstgewerbeschule
Zürich unter Hans
Finsler. 1954–1969
eigenes Photostudio
in Zürich. 1957–1976
Nachfolger von Finsler
als Hauptlehrer für
Photographie, Kunst-
gewerbeschule Zürich.
1977–1983 Leiter der
Abteilung Film und
Photo bei Pro Helvetia.
Mitinitiant und Grün-
dungsmitglied der
Schweizerischen Stif-
tung für die Photo-
graphie. Leiter der
Stiftung, seit 1984
vollamtlicher Konser-
vator. Konzeption von
zahlreichen Ausstel-
lungen und Katalogen.
Mitarbeit an Publikation
zur Schweizer Photo-
geschichte. Aufbau
und verantwortlich für
Sammlung und Archiv
der Stiftung.

UNTERWEGS ZU EINEM NATIONALEN PHOTOARCHIV?

Gegenwart und Zukunft der «Schweizerischen Stiftung für die Photographie»

1971 wurde in Zürich die Schweizerische Stiftung für die Photographie gegründet. Damals existierte landesweit keine Institution, die sich um das photographische Erbe der Schweiz kümmerte. Wohl lagerten in Ortsmuseen, Bibliotheken und bei Privaten zahlreiche photographische Dokumente, z. T. sogar ganze Nachlässe. Von einer sorgfältigen Sichtung oder Archivierung war nicht die Rede. Aus dieser Situation heraus gründeten im Frühling 1971 im Centre le Corbusier in Zürich Rosellina Burri-Bischof, Walter Binder, Hans Finsler, Manuel Gasser, Victor Cohen, Herbert Winter sowie Jürg Gasser, ein junger Photograph, die «Schweizerische Stiftung für die Photographie». 1976 konnte die Stiftung für die Administration, Ausstellungen und Archivierung von Photographien Räumlichkeiten im Kunsthaus Zürich beziehen, das seither grosszügiges Gastrecht gewährte.

Ihre Ziele will die Stiftung seit ihren Anfängen durch fünf verschiedene Aktivitäten erreichen:

- Ein *Ausstellungsprogramm* soll im Kunsthaus und andernorts ein breites Publikum mit wichtigen Werken zeitgenössischer und historisch bedeutsamer Photographie bekanntmachen.
- Durch den Aufbau einer *Sammlung* mit dem Schwerpunkt Schweiz werden Originalphotographien und Dokumente zur Geschichte und des zeitgenössischen Schaffens der Photographie gesammelt.
- Bedeutende photographische *Nachlässe* von Schweizer Photographen werden aufgearbeitet, archiviert und verwaltet.
- Eine öffentliche *Bibliothek* mit Bildbänden, Monographien, Zeitschriften und Ausstellungskatalogen internationaler Photographie wird aufgebaut.
- Eine *Publikationsreihe* eigener photographischer Werke und Monographien über das Schaffen wichtiger Schweizer Photographen wird begonnen.

Die heutige Situation

In ihrer über 25jährigen Tätigkeit hat die Stiftung viele ihrer Zielsetzungen erreicht. Insbesondere ist es ihr gelungen, ein Bewusstsein für die Bedeutung der Photographie zu schaffen und deren Wertschätzung in allen Landesteilen der Schweiz sowie auf verschiedenen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Ebenen zu

heben. Photographie wird heute in der Schweiz in Archiven, Museen und von Privaten gesammelt, wird in vielerlei Institutionen und bei vielen Anlässen ausgestellt, wird publiziert und diskutiert. Dieser vielleicht wichtigste Teil des Stiftungsauftrages ist mit Zahlen allein nicht messbar – ein Zeugnis davon sind allerdings die kaum mehr zählbaren Aktivitäten im Bereich der Photographie, die sich landesweit in verschiedensten Formen entwickelt und etabliert haben.

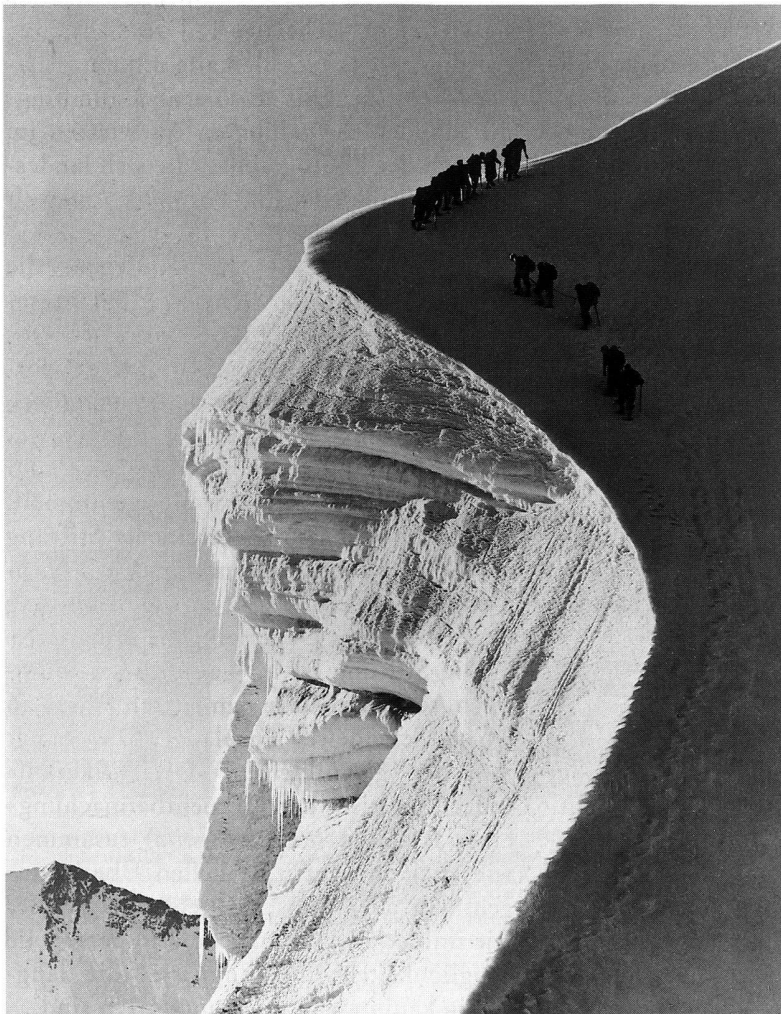
Für ein anderes Hauptanliegen, die Dokumentation der Schweizer Photographie, ist durch Nachlässe und Portfolios ein wesentliches Fundament gelegt worden. Weniger umfangreich, systematisch und repräsentativ wurde im Bereich der Internationalen Photographie und der künstlerischen Photographie gesammelt. Jedoch hat der Gönnerverein der Stiftung eine Sammlung internationaler Photoklassiker aufgebaut und in die Sammlung der Stiftung als Dauerleihgabe integriert.

Die Stiftung ist im Laufe dieser intensiven Aufbauarbeit in den letzten Jahren an einem Scheideweg angelangt. Dies hängt mit der geschilderten «Diversifikation» (oder positiv: der «Fruchtbarmachung» einer früheren *terra incognita*) zusammen wie auch mit institutionellen Überlegungen. Vor allem ausschlaggebend sind aber wie immer auch finanzielle und personelle Möglichkeiten und Engpässe, die langfristig kaum mehr zu verantworten sind.

Die Arbeit der Stiftung ist finanziell zu etwa je einem Drittel von der Schweizerischen Eidgenossenschaft, der Stadt und dem Kanton Zürich sowie drittens, und je nachdem, was man in «Rechnung» stellt, in einem noch höheren Anteil von der Zürcher Kunstgesellschaft (ZKG) bzw. dem Kunsthaus Zürich gewährleistet worden (kostenlose Benützung der Infrastruktur). Mindestens zwei Drittel der Mittel fließen der Stiftung also direkt oder indirekt von der Stadt Zürich zu. Was als Symbiose zwischen einer Schweizerischen Stiftung und Zürich begann und funktionierte, ist aus beiderseitiger Sicht nicht mehr von vornherein, und vor allem nicht für die weitere Zukunft, als sinnvoll gegeben.

Mit dem «Musée de l'Elysée» in Lausanne hat sich 1986 entgegen der ursprünglichen Absicht nicht eine «Dépendance» in der französischsprachigen Schweiz entwickelt, sondern ein eigenständiges Photomuseum, wie es in der Gründungszeit der Stiftung auch schon als Alternative diskutiert wurde. Mit der

Ernst A. Heiniger
(1909–1993)
Am Biancogrät, 1941.
© Schweizerische Stiftung
für die Photographie.



Schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia, dem Museo Cantonale d'Arte in Lugano u. a. haben sich unzählige Übernahmen und Koproduktionen von Ausstellungen ergeben, welche die Stiftung zwar substantiell unterstützt, aber weder in ideeller noch finanzieller Hinsicht einen entscheidenden «Sprung nach vorn» erlaubt hätten. Im Gegenteil: Der aus dem neuen Photo-Bewusstsein gewachsene Ausstellungsboom mit Photographie in Kunstmuseen, Galerien oder Stadtmuseen, oder die aus einer privaten Initiative erfolgte Gründung des Photomuseums Winterthur, haben die öffentliche Präsenz der Stiftung weiter vermindert. Wo so viele «fremde Blüten blühen», stirbt der Stammbaum langsam ab.

Neue Konzepte

Um der Stiftung eine neue, zukunftsgerichtete Ausrichtung zu geben, braucht es heute grundsätzliche Überlegungen und Entscheidungen, und zwar sowohl in konzeptueller als auch in finanzieller Hinsicht. Denkbar sind wohl ganz verschiedene «Szenarien», auch die Wiedererwägung des «Photo-Hauses».

Im Stiftungsrat ist man sich mehrheitlich darüber einig, dass nur ein einziges Modell aus dem augenblicklichen Zustand herausführen kann. Dieses geht von einer Aufteilung der Stiftungsaktivitäten und des Stiftungsgutes auf seine beiden Hauptträger aus. Primär besteht ein Interesse des Bundes an einem Schweizerischen Photo-Archiv (analog der Cinémathèque Suisse oder dem Schweizerischen Literaturarchiv), und das Kunsthaus ist daran interessiert, eine eigene Photoabteilung zu etablieren. Sollten sich beide Trägerschaften zur Fortführung der wesentlichsten Ziele der Stiftung in neu aufgeteilten Kanälen verpflichten, stünde einer Neuformulierung der Aufgaben der Stiftung nichts im Wege.

Im Bundesamt für Kultur existieren Vorstellungen zu einer Zusammenfassung der im ganzen Land verstreuten eidgenössischen Photosammlungen, aber auch zu einem engeren Verbund der Archive der verschiedenen Kultursparten, wie einer «Informationskampagne zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz» zu entnehmen ist. Diese Konzepte sind,

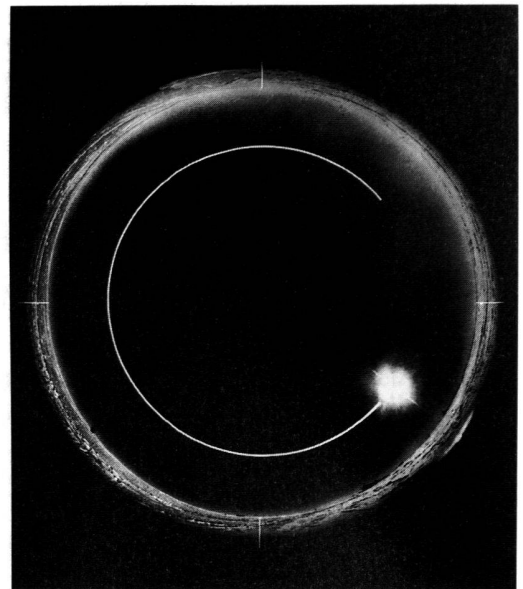
bevor sie dem Departement und Parlament vorgelegt worden sind, noch nicht zugänglich. Es darf aber vom erklärten Willen der Verantwortlichen im BAK ausgegangen werden, ein «Schweizerisches Photo-Archiv» zu schaffen. Dieses könnte sowohl bereits bestehenden Bundesinstitutionen angegliedert wie auch als autonome Einrichtung neu geschaffen werden. Hauptziel ist die Sicherung, Konservierung und Erwerbung der Nachlässe prominenter Schweizer Photographen.

Wichtige Nachlässe sind bereits im Besitz der Schweizerischen Stiftung für die Photographie (insgesamt 22), andere sind zugesichert, wieder andere sind als Dauerleihgaben deponiert. Weitere Archive und Sammlungen beherbergen das Eidgenössische Archiv für Denkmalpflege, die «Gottfried Keller Stiftung», das Schweizerische Bundesarchiv, das Schweizerische Landesmuseum (Sammlung Herzog) und die Schweizerische Landesbibliothek.

Viele Nachlässe sind nach wie vor bei Autoren oder deren Erben verblieben. Manch einer von ihnen hofft, dass eines Tages die Möglichkeit bestehen werde, diese Nachlässe einem Staats- oder Landesarchiv anvertrauen zu können. Für die in der Schweiz so wichtigen dreissiger Jahre hat sich die Stiftung zahlreiche Werke und Nachlässe sichern können, doch gibt es noch immer solche, deren «Schicksal» noch offen ist. Entscheidend



Roberto Donetta
(1865–1932)
*Die Familie «Bafin»
beim Heuen auf den
Monti di Olivone, um
1900.*
© Schweizerische Stiftung
für die Photographie.



Emil Schulthess
(*1913)
*Sonnenbahn am
Südpol, 1958.*
© Schweizerische Stiftung
für die Photographie.

wird aber der Umgang mit den noch lebenden Vertretern der fünfziger und sechziger Jahre werden. Diese Photographen sind häufig nicht willens, ihre Archive wegzuschenken, sondern sind im Gegenteil gezwungen, diese als Altersvorsorge zu verkaufen. Für sie alle wäre zweifellos ein autonomes Schweizerisches Photoarchiv die bestmögliche Anlaufstelle und eine Garantie, dass ihr Werk am sinnvollsten Ort aufbewahrt, aufgearbeitet und weiterhin benutzt werden könnte.

Mit dieser Generation ist wohl die grosse Zeit der Schweizer Reportage-Photographie abgeschlossen. Ein Schweizerisches Photoarchiv wird mit diesem Schwergewicht und der Dokumentation des 19. Jahrhunderts die herausragende Quelle sein, wo das visuelle Erbe und Gedächtnis der Geschichte unseres Landes in Photographien von ihren Anfängen bis heute gesammelt vorhanden ist. Inwieweit die sich nach 1970 entwickelnde künstlerische (subjektive) Photographie «der Autoren» in einer Sammlung der Schweizer Photographie repräsentativ vertreten sein muss, ist eine Ermessensfrage und wohl auch davon abhängig, ob andernorts (z. B. in den zahlreichen, oben erwähnten Sammlungen und Museen) diese «neuen Tendenzen» nicht besser integriert sein könnten. ♦