

Das Buch

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

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **56 (1976-1977)**

Heft 1

PDF erstellt am: **14.05.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Das Buch

DIE SCHWEIZERISCHE ENTWICKLUNGSARBEIT IN NEPAL

Zu einer Publikation von Rudolf Högger

Wissenschaftliche und propagandistische Arbeiten zur Grundsatzdiskussion über Entwicklungshilfe und theoretische Planstudien aller Art darüber, wie diese Entwicklungshilfe in einzelnen Fällen zu bewerkstelligen sei, gibt es heute auch in deutscher Sprache in fast überreichem Angebot. Wesentlich seltener sind indessen, von Rapporten zu vorwiegend internem Gebrauch abgesehen, eingehendere Darstellungen aus der Feder von Praktikern selbst. Man greift deshalb mit gespannter Erwartung zu einem Buch wie Rudolf Höggers «Die Schweiz in Nepal»¹, hat doch der Verfasser zwischen 1970 und 1974 persönlich die Leitung und Koordination einer der interessantesten Bemühungen unserer Zusammenarbeit mit Ländern der Dritten Welt in Händen gehabt und sich als Beamter des «Dienstes für technische Zusammenarbeit» weiterhin an führender Stelle mit diesen Fragen befasst.

Das hervorstechende Merkmal dieses Buches ist zweifellos die entschiedene und bis zum Schluss konsequent durchgehaltene Absicht des Autors, von konkreten Erfahrungen auszugehen. Dabei steht allerdings nicht die persönliche Erfahrung im Vordergrund, was zu einem blossen Erlebnisbericht von relativ geringer objektiver Relevanz hätte führen können. Es gelingt Högger vielmehr, durch die sprachlich dichte Verarbeitung unzähliger Zeugnisse schweizerischer Mitarbeiter und nepalesischer Partner zu einer sorgsam differenzie-

renden und durchwegs überzeugenden Einschätzung der spezifischen Realitäten eines Entwicklungslandes, eben Nepals, zu gelangen.

Dass diese Realitäten den Entwicklungskonzepten auch unseres Landes immer wieder ein Schnippchen geschlagen haben, zeigt bereits das erste Kapitel, in welchem der Verfasser, ohne den geringsten Versuch zur Rechtfertigung oder Beschönigung, einen sehr nützlichen Abriss der schweizerischen Entwicklungszusammenarbeit mit Nepal von 1950–1974 gibt. Sämtliche Entwicklungsprojekte der Schweizer – die Erstellung von Bergkäsereien und einer zentralen Milchversorgung (nach 1952), das agrarwirtschaftliche Mehrzweckprojekt von Jiri (ab 1957), die Gründung mechanischer Lehr- und Produktionswerkstätten (nach 1957), die Inangriffnahme eines Hängebrückenbauprogramms (nach 1960), das Hilfsprogramm für Tibetflüchtlinge (nach 1960) oder ein Parasitenbekämpfungsprojekt (1971–1973) – waren mit technokratischer Planungsarbeit allein nicht zu bewältigen. Es zeigt sich vielmehr, besonders deutlich in den jeweiligen Aufbauphasen, dass den schweizerischen und nepalesischen Fachleuten an Ort und Stelle die grösste Verantwortung zufällt, gilt es doch, aus vorurteilsloser Kenntnis der jeweiligen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und topographischen Gegebenheiten sich für die Bereitschaft zu zweckmässigen Anpassungen und Modifikationen an ursprünglichen Ziel-

setzungen freizuhalten. Diese intellektuelle Mobilität, diese Fähigkeit zum Umdenken und zur Improvisation muss beim Entwicklungsfachmann von der Einsicht begleitet sein, dass jeder Eingriff in das in sich stimmige Sozial- und Kulturgefüge eines Landes – und jede Entwicklungszusammenarbeit führt unausweichlich zu solchen Eingriffen – höchst vielschichtige und weitreichende Folgewirkungen auslösen kann, die zum voraus nie mit Sicherheit eingeplant werden können. Ein sprechendes Beispiel für dieses Phänomen bildete etwa das Mehrzweckprojekt von Jiri, das seit 1971 in ausschliesslich nepalesischer Regie weitergeführt wird. Hier hatten die Schweizer 1958 bescheiden mit der Einrichtung einer Büffelnzuchtstation begonnen; doch bald zeigte es sich, dass die Tierzucht auf die Dauer nur im Rahmen allgemeiner landwirtschaftlicher, sozialer, wirtschaftlicher und erzieherischer Massnahmen zu verbessern war, so dass schliesslich eine Reihe zusätzlicher Anstrengungen, insbesondere im Getreidebau, in der Forstwirtschaft, in der medizinischen Betreuung und im Ausbildungswesen nötig wurden.

Die Arbeit des Entwicklungsfachmanns gestaltet sich auch deshalb besonders schwierig, weil er es mit Kräften von höchst verschiedenartiger Dynamik zu tun hat. Mehr als 90% aller Einwohner Nepals gehören zur ländlichen Bevölkerung, was, etwa im Vergleich zu manchen westafrikanischen Ländern, insofern positiv zu werten ist, als die Abwanderung in die Städte mit den kaum mehr zu bewältigenden Begleiterscheinungen der Vermassung und sozialen Verelendung hier noch aufzuhalten ist. Doch der Lebensstil dieser Bevölkerung ist ausgesprochen statisch,

und Begriffe wie Fortschritt und Entwicklung haben hier wenig Gewicht. Die Verwaltung des Landes andererseits ist unter der Führung des seit 1972 herrschenden jugendlichen Königs Birendra, der Züge eines aufgeklärten Despoten trägt, noch weitgehend gezwungen, sich auf die konservativen Schichten der Grundbesitzer, der Priesterschaft, des Offizierskorps und weniger wohlhabender Familien zu stützen, und so ist auch hier eine spätfeudalistische Erstarrung zu beobachten, welche durch Priorität von Gruppeninteressen und familiäre Intrigen nichts an Effizienz gewinnt. Ansätze zu einer fortschrittlichen Entwicklungspolitik bis hin zu Forderungen nach revolutionärer Veränderung des politischen und sozioökonomischen Systems finden sich zwar bei der studentischen Jugend und, in resignierter Abwandlung, bei der schmalen Schicht schlechtbezahlter städtischer Intellektueller – den Einfluss dieser Kreise aber schätzt Högger angesichts der Vorherrschaft beharrender Kräfte als sehr gering ein. Und hinzu zu dem allem tritt nun noch die Aktivität des Entwicklungsfachmannes, der, wie geduldig und illusionslos er auch immer verfährt, den Erfolg seiner Arbeit, die Veränderung zum Guten feststellen möchte, weil er daraus neuen und unerlässlichen Antrieb zu fruchtbarer Weiterarbeit schöpft.

Dieses Thema des Zusammenstosses verschiedener Kräfte, Lebensanschauungen und Gesellschaftsstrukturen erfährt durch Rudolf Högger eine auch psychologisch einfühlsame und sehr kenntnisreiche Behandlung, wobei sich der Leser vielleicht noch einige zusätzliche Informationen, insbesondere über das Problem des Bevölkerungswachstums, diese eigentliche Crux aller Ent-

wicklungspolitik, wünschen möchte. Sehr zu Recht warnt der Autor unseres Erachtens davor, Entwicklungszusammenarbeit als Vehikel zur Bekämpfung oder gar Unterwanderung bestehender traditioneller Strukturen zu betrachten, was der politischen Einmischung in die inneren Verhältnisse eines Landes gleichkäme, das eben im Begriff ist, ein sehr sensibles Selbstgefühl zu entwickeln. Högger plädiert vielmehr für eine behutsam mitberatende Zusammenarbeit, die von Fall zu Fall einen angemessenen Weg zwischen Anpassung und Widerstand finden muss und sowohl den Extremen des blossen Handelskontakts auf Regierungsebene wie der isolierten Aktivität des Entwicklungsspezialisten entgegentreten muss.

In den Schlusskapiteln seines Buches gibt Rudolf Högger eine vorsichtig abwägende Bilanz des bisher auf dem Gebiet schweizerisch-nepalesischer Zusammenarbeit Erreichten. Er zeigt, dass der quantitative Erfolg steigenden Wirtschaftswachstums allein noch wenig besagt, solange nicht ein nepalesisches Kader aus eigenem Antrieb zur Übernahme neuer Verantwortungen bereit ist – und gerade in diesem letzten Punkt sind die Schweizer verschiedentlich sehr erfolgreich gewesen. Der Verfasser betont ferner, wie wenig ein Teilerfolg für sich allein aussagt, wenn es dadurch nicht gelingt, eine ganze Kette positiver Veränderungen auszulösen. In diesem Sinne soll auch ein neues, von den eidgenössischen Räten im Jahre 1974 bewilligtes Projekt zur Erschliessung einer

Region in Ostnepal nicht als losgelöste Renommierleistung verstanden werden, sondern, wie Högger sagt, dazu dienen, «die verschiedenen Bedürfnisse der Bergbevölkerung in ihrer engen Verflochtenheit anzupacken und die einzelnen Massnahmen zur Entwicklungsförderung in einem ausgewogenen Aktionsprogramm zu integrieren».

Rudolf Högger lässt in seinem Buch ganz bewusst die theoretischen und futurologischen Argumente zugunsten der Entwicklungshilfe – demographische Entwicklung, Welternährungsfragen, Probleme der globalen Produktionssteigerung und der Rohstoffreserven, historische Schuldfrage – in den Hintergrund treten. «Die Schweiz in Nepal» ist neben einem sachlich und bescheiden vorgetragenen Rechenschaftsbericht zugleich ein gewichtiges Bekenntnis zum humanen Sinn der Entwicklungszusammenarbeit, zur interkulturellen Solidarität, zur Ausbildung technischer und organisatorischer Fertigkeit unter erschwerten Bedingungen zum Vorteil aller beteiligten Partner. Sosehr man sich auch scheut, die reichlich abgegriffene Schlussformel empfehlender Rezensionen zu bemühen, hier liege eine Pflichtlektüre für jeden an der Sache ernsthaft Interessierten vor – hier scheint uns diese Formel voll berechtigt.

Urs Bitterli

¹Schriftenreihe der Schweiz. Gesellschaft für Aussenpolitik, Paul Haupt, Bern 1975.

«CORNICHON» – GESCHICHTE EINES POLITISCHEN KABARETTS

Jahre des allgemeinen Wohlstandes sind für das politische Kabarett zumeist schwierige Zeiten, eine Regel, die sich gerade in der Schweiz bestätigt hat. Wo die Bereitschaft fehlt, sich über sich selbst Rechenschaft zu geben, herrscht oft auch Gleichgültigkeit gegenüber der Umwelt und den eigenen Zeitverhältnissen. So waren beispielsweise die Schweizer Kabarettisten Walter Morath und Voli Geiler Ende 1967 in das geistig anspruchslosere Fach der Boulevardkomödie mit der Begründung übergewechselt, das Bewusstsein für die gesamtschweizerischen Belange sei verkümmert, das Desinteresse manifestiere sich in den niedrigen Wahlbeteiligungen. Andererseits zeigte etwa César Keiser mit seiner «opus»-Reihe, dass einem ansprechend gestalteten Kabarettprogramm eine bemerkenswert gute Resonanz beschieden sein konnte. Das «Cabaret Chirsipfäffer» hingegen, das im Jahr 1972 noch einmal versuchte, das politische Kabarett in der Schweiz zu aktivieren, scheiterte unter anderem an dem mangelnden Bedürfnis nach reiner Kritik. Für manche sollte diese konstruktiv sein; doch weder mit bloss negativer noch mit «positiver» Kritik lässt sich auf die Dauer Kabarett machen. Vor allem fehlte die Einsicht, dass das unterhaltende Moment stets ein wesentliches Lebelement der Kleinkunstbühne gewesen ist.

Die Quellen des Kabarets, soweit es mehr als nur einem Zeitvertreib dienen will, finden sich in den Schwächen und Mängeln seiner Umwelt, und die Waffen, mit denen jene offengelegt werden, sind kunstvoll aus der Verbin-

dung von Humor und Satire geschmiedet. Schon die Anfänge im 1881 von Rodolphe Salis auf dem Montmartre eröffneten «Chat noir» und das Gedeihen der in Pariser Kneipen beheimateten Bohémekultur standen im Zeichen der Gegenbewegung: sei es – im künstlerischen Bereich – als Absage an das offizielle Theater, sei es als Ausdruck des Protestes gegen die Konventionen und Hohlheit der Gesellschaft überhaupt.

Für die spezifische Form des politischen Kabarets gingen während des Ersten Weltkrieges entscheidende Anstösse von Zürich aus. Hier hatte Hugo Ball unter anderem mit Hans Arp und Richard Huelsenbeck das «Cabaret Voltaire» eröffnet, um aus Protest gegen den Krieg und die kompromittierte Zivilisation in die Welt des Dadaismus zu entfliehen.

Die Zeit der Wirtschaftskrise, der Arbeitslosigkeit und des politischen Extremismus rief nach befreiender Kritik, und es ist kein Zufall, dass das politische Kabarett Anfang der dreissiger Jahre zumal in Deutschland ein reges, wenn auch zunehmend gefährliches Leben führte. Die von Werner Finck 1930 mitgegründete «Katakomben» in Berlin oder die «Vier Nachrichten», die aus Münchner Studentenkreisen hervorgegangen waren, haben noch nach Hitlers Machtübernahme während einer «Galgenfrist» ihrer – wenn nun auch verklausulierten – Opposition Ausdruck gegeben. Das antifaschistische Kabarett konnte sich jedoch erst ausserhalb Deutschlands voll entfalten, in Wien etwa durch Mostars «Der liebe Augu-

stin», vor allem aber durch die in der Schweiz gastierende «Pfeffermühle» unter Erika Mann und Therese Giehse. Die «Pfeffermühle» war im November 1934 auch in Zürich Störmanövern ausgesetzt, die von frontistischen Gruppen ausgingen. Wer nicht wie Werner Finck in Deutschland verblieb und dort ins Konzentrationslager kam, musste für seine Zivilcourage das ungewisse Schicksal des Emigranten auf sich nehmen.

Das «Cabaret Cornichon» und seine Zeit

Auch das «Cabaret Cornichon» stand im Zeichen des Antifaschismus. Doch wäre es eine falsche, legendäre Verklärung, unter diesem Schlagwort die «Pfeffermühle» und das «Cornichon» einfach gleichzusetzen. Da die schweizerische Öffentlichkeit durch das aggressive Auftreten Mussolinis und Hitlers alarmiert und durch den unrühmlichen Frontenfrühling in Bewegung geraten war, fand auch das «Cornichon» jene politisch sensibilisierte Atmosphäre vor, die einem solchen kabarettistischen Unternehmen förderlich ist. Von Anfang an bestand kein Zweifel darüber, dass die Blossstellung rechtsextremer Einflüsse zu seiner Hauptaufgabe gehörte; doch beruhte sein Erfolg nicht zuletzt darauf, dass es alsbald von blosser Imitation bekannter Vorbilder absah und seinem Programm bewusst eine schweizerische Prägung geben wollte.

Mit Ausnahme des Malers und Bühnenbildners Alois Carigiet befindet sich von den Hauptinitianten keiner mehr unter den Lebenden. Dem vielseitig tätigen Literaten Walter Lesch (1908–

1958) fehlten für die Verwirklichung seines Kabarettprojektes die finanziellen Mittel. Die Begegnung mit Otto Weissert (1903–1969), dem späteren kaufmännischen Leiter des «Cornichons», der für manches Chanson die Musik selbst komponierte, brachte Ende 1933 die Wende. Weissert verschaffte Lesch das benötigte Startkapital von Franken 3000.–, und die eifrigen Pläneschmieder in der Helmhaus-Konditorei von Emil Hegetschweiler (1887–1959) konnten sich endlich ans Werk machen. Die Premiere vom 1. Mai 1934 im «Hirschen» von Zürichs Niederdorf endete mit einem Reinfall. Mit Anklagen und Weltschmerz allein war kein Publikum zu locken. Aus dieser Lehre zog das «Cornichon» die Konsequenzen. Das Programm wurde vollständig umgearbeitet, und der zunehmende Erfolg bewies, dass die richtige Mischung von Witz, Ironie, Kritik und Amüsement gefunden worden war, ohne dass in Fragen des Niveaus oder der Gesinnung Konzessionen einzugehen waren.

Im Herbst 1934 wurde Max Werner Lenz (1887–1973) in das Team aufgenommen. Als Komiker, Textdichter, Regisseur und Conférencier hat er den spezifischen «Cornichon»-Stil mitgeprägt. Aber das «Cornichon» war nicht nur das erste schweizerische literarische Kabarett von Rang, vielmehr wurde es zur Schule und Heimat für zahlreiche Künstler, die die einheimische Theaterszenerie zum Teil bis in die Gegenwart belebt haben. Die politisch engagierte Mathilde Danegger, Ludwig Donath, Hilde Herter, Karl Meier, Helene Pastorini, Fritz Pfister, vor allem aber die junge Elsie Attenhofer mit ihrem Chanson «Das alkoholfreie Mädchen» stimmten das Publikum lachfreudig und sorgten schon in den Anfängen für den

Umschwung zu guten Pressekritiken. Im «Cornichon» wurde Zarli Carigiet «entdeckt», und Tibor Kasics, dem später wieder im «Cabaret Fédéral» zu begegnen war, sorgte am Piano für die musikalische Untermalung.

Wie das Beispiel von Trudi Stössel, Traute Carlsen oder von Margrit Rainer, die hier ihre künstlerische Laufbahn begann, zeigt, gelang es dem «Cornichon» schon in den ersten Jahren, junge Talente zu fördern und bewährte Kräfte in seinen Dienst zu stellen. Heinrich Gretler war erstmals im September 1935 mit von der Partie, als im Programm «Gradus!» die Frontisten blossgestellt wurden. Alfred Rasser begeisterte 1937 mit der Figur des «Professors Cekadete», die auch in späteren Zeiten wichtiger Bestandteil des Programms dieses Komikers blieb. Voli Geiler, Schaggi Streuli, Trudi Schoop, Charles F. Vaucher, Peter W. Staub, Walter Morath, Ruedi Walter, Blanche Aubry und noch so manche andere Künstler haben für kürzer oder länger dem «Cornichon» bis zu dessen Ende im Jahr 1951 viel gegeben, aber sie durften von ihm auch viel empfangen.

Kabarett und Widerstand

So vermag es nicht zu verwundern, wenn in der Erinnerung an die damalige Blütezeit des Kabarett in der Schweiz auch die unserer Zeit vertrauten nostalgischen Untertöne mitschwingen. Die Frage, auf welchem Weg das schweizerische Kabarett seine Krise überwinden könnte, stellt sich jedoch ohne Sentimentalität. Um so wertvoller ist es, dass Elsie Attenhofer der Geschichte des «Cornichon» ein Buch¹ gewidmet hat, das verdientermassen zu

einem ungewöhnlichen verlegerischen Erfolg geworden ist. Darin finden sich zwei Hauptanliegen in geglückter Weise vereint: der auch graphisch ausserordentlich lebendig gestaltete Band ruft etwas von der Unmittelbarkeit der damaligen Kabarett-Atmosphäre zurück, zum andern aber werden die wichtigsten Programmnummern im Kontext zu ihren Zeitverhältnissen aufgezeigt. Durch die zahlreichen Texte und Illustrationen erhält das Buch dokumentarischen Charakter und dies in einem Bereich, der von der Historiographie zu meist übergangen wird.

Die Verfasserin tadelt denn auch, dass selbst in der populären Darstellung «Die Schweiz im Krieg» von Werner Rings die Rolle des Kabarett im Widerstand gegen die totalitären Ideologien kaum mehr als Erwähnung fand. Elsie Attenhofer spricht von einer «offensichtlichen Verdrängung des satirischen Widerstandes», der offenbar nicht in das heutige Bild von der Schweiz im Krieg passe. Dass das «Cornichon» im Gegensatz zum späteren reinen Unterhaltungs-Kabarett gegen die antidemokratischen Tendenzen und für eine freiheitliche Schweiz kämpfte, dass es die Funktion einer «politischen Anstalt» erfüllt habe, dies deutlich zu machen, ist der Verfasserin besonderes Anliegen. Wie der «Nebelspalter» machte das «Cornichon» mit seinen Waffen Front gegen die Fronten, gegen die faschistische und nationalsozialistische Propaganda, gegen den Kriegsimperialismus, aber auch gegen die helvetischen Unzulänglichkeiten vielfältiger Art.

Das «Cornichon» ist, wie die im vorliegenden Buch wiedergegebenen Dokumente illustrieren, auch Gegenstand deutscher Demarchen gewesen, was von den Darstellern angesichts der drohen-

den Gefahren während der Kriegszeit ein erhebliches Mass an persönlichem Mut verlangte. Diente die Aufregung der Deutschen um den Ausdruck «boches» als willkommener Vorwand zur Intervention gegen das ihnen missliebige Kabarett, so war es wohl nur der sofortigen Unterlassung zu verdanken, dass der nachfolgende Witz im Mai 1942 nicht drastischere Folgen zeitigte. Vor dem Vorhang deutete ein Passant auf das Titelbild der Propagandaillustrierten «Signal» und sagte zum Zeitungsverkäufer: «Isch *Er* das? – «Ja, das isch er!» – «Ich wott das Bild uschnyde und yrahme!» – «Jä – wänd Sie en bi-n-Ihne dihei an Ihrni Wand hänke?» – «Weiss na nöd – entweder ufhänke oder ad Wand stelle.»

Der Übergang in die Epoche des kalten Krieges wollte dem «Cornichon» nicht gelingen. Doch ist es in vielem für das Kabarett beispielgebend geblieben. Sein Engagement, die gelungene Kombination guter Texte, zündender musikalischer Begleitung und origineller Bühnenbilder und nicht zuletzt eine mit Humor gepaarte Volkstümlichkeit haben seine Erfolge gezeitigt. Es war dies Kabarett in bestem Sinne, wie es in der von Rezession bedrückten Gegenwart wieder eine Mission zu erfüllen hätte.

Klaus Urner

¹Cabaret Cornichon, Erinnerungen an ein Cabaret, hg. von Elsie Attenhofer, Benteli-Verlag, Bern 1975.

PLATON BRAUCHT MAN ÜBERALL

Zur Jubiläumsausgabe seiner Werke

Johannes Urzidil erzählt, dass sich in dem kleinen Vulkanfiberkoffer, den er 1939 auf seiner Flucht aus Prag in den Westen mitnahm, auch eine griechische Homer-Ausgabe befand. Schicksalsgenossen, die das sahen, hätten ihn gefragt, was er denn in der Emigration, am Ende gar in Amerika, wo er ja tatsächlich seine zweite Heimat fand, mit «Ilias» und «Odyssee» anzufangen gedenke. Er aber habe geantwortet: «Homer braucht man überall.» Das war vielleicht nur ein Scherz, eine Anspielung auf den in Urzidils Freundeskreis sprichwörtlichen Ausspruch eines Bekannten, der – nach seinen beruflichen Möglichkeiten und Absichten in der Neuen Welt befragt – geantwortet hatte, Schnorrer brauche man überall. Aber vielleicht war der Homer im Flücht-

lingskoffer doch auch mehr: Erinnerung und Heimat, ein Stück Jugend, ein Lebensbuch, etwas, das zu seinem Besitzer gehörte seit der Stunde, da er im Gymnasium zum erstenmal ein paar Hexameter gelesen hatte. Es ist immerhin gut denkbar, besonders bei einem Mann wie Johannes Urzidil, der zugleich der Welt fröhlich zugewandt und dem genauen Wort tief verpflichtet war. Er liebte das Leben und besonders die Sprache, in der es seinen Ausdruck fand. Ich kann mir vorstellen, dass ihm Homer gerade in der ersten Zeit seines Exils unentbehrlich war.

Ob man dasselbe auch von Platon sagen könnte? Wohl möglich, dass die Zweifel in diesem Fall grösser wären. Zwar gibt es jetzt eine handliche und erschwingliche Gesamtausgabe in acht

Bänden, ein hilfreiches Begriffslexikon eingeschlossen¹. Zur Not wäre sie in einem Flüchtlingskoffer unterzubringen. Aber die Zeiten sind nicht mehr die gleichen wie im Krieg; der Gedanke, Homer oder Platon zur geistigen Notration zu erklären, erscheint vielleicht befremdlich. Damals freilich hat – ein bedenkenswertes Faktum – ein heute vergessenes Zeitstück alle Theatererfolge übertroffen: das Drama «Der Mond ging unter» von John Steinbeck, in welchem dem griechischen Philosophen eine entscheidende Stelle in der Begründung und Bestärkung des Widerstandes gegen den Terror zukommt. Viele Male ist es auch im Schauspielhaus Zürich gespielt worden. Wer eine dieser Aufführungen erlebt hat, dem ist politisches Theater ein Begriff und eine Wirklichkeit, an denen er misst, was sich sonst dafür ausgibt. Ich rede nicht von literarischer Qualität, wohl aber von Aktualität, vom rechten Wort zur rechten Zeit, und damals kam es erstaunlicherweise von Platon. Die kleine Stadt, in der Steinbecks Stück spielt, ist ein Ort, wie es damals viele gab. Überall in Europa lastete das schwere Joch der Besetzung, überall wurde Widerstand mit Terror zu brechen versucht, überall waren Geiseler-schiessungen an der Tagesordnung. Furcht und Resignation breiteten sich aus, Hoffnungslosigkeit war die schlimmste Gefahr. In dem Drama nun wird gezeigt, wie einfache Menschen, die ihrer Natur und ihrem Selbstverständnis nach gewiss keine Helden sind, die Übermacht in die Schranken weisen. Von ihnen geht die Gewissheit aus, dass der Terror Schwäche ist, dass die Zukunft nicht den Unterdrückern, sondern den Unterdrückten gehört. Es gibt da den alten Bürgermeister Orden, in Zürich gespielt von Heinrich Gretler,

eine Figur, von der damals eine ungeheure Wirkung ausging. Orden wird schliesslich zum Tode verurteilt, und in seinem letzten Gespräch vor der Erschiessung – er führt es mit seinem Schulfreund, dem Doktor – sucht er aus dem Gedächtnis Worte und Sätze zusammen, die Platon geschrieben hat. Das ist das Erstaunliche: ein hochaktuelles Zeitstück gipfelt in einem Zitat aus Platon. Man darf sagen, die stärkste und bewegendste Stelle in «Der Mond ging unter», die Zehntausende von Zuschauern im Innersten traf und mit Zuversicht erfüllte, bestand in der Erinnerung an einen Text, der vor Jahrtausenden aufgezeichnet worden war.

Euch, die ihr mich verurteilt habt, so sagt der Bürgermeister Orden an dieser Stelle ungefähr mit den Worten Platons, wird eine viel schlimmere Strafe ereilen als die, die ihr mir mit dem Todesurteil angetan habt. Ihr glaubt euch damit von der Pflicht zu befreien, über euer Leben Rechenschaft abzulegen. Wenn ihr glaubt, durch Hinrichtungen verhindern zu können, dass jemand euch euren schlechten Lebenswandel vorwirft, so täuscht ihr euch. Es werden ihrer nur noch mehr sein, die euch zur Rechenschaft ziehen, und da sie jünger sind, werden sie um so lästiger sein.

Der Mann, der sich in seinem letzten Gespräch vor seiner Hinrichtung mühsam an den Wortlaut der Schlussworte des Sokrates in der Apologie erinnert, wurde zum Symbol unangreifbarer Menschlichkeit. Er zeigte, worin die Geknechteten stärker sind als ihre Schergen. Er verscheuchte den Zweifel daran, dass das Recht über das Unrecht siegen werde. Die Tatsachen, die im Stück sowohl wie die, die wir täglich der Zeitung entnehmen konnten, standen gegen

ihn. Aber die Gewissheit, die ihm die Haltung und die Lehre des Sokrates gaben, war stärker und übertrug sich auf die Besucher der über siebzig ausverkauften Vorstellungen.

War das nun Idealismus? War es realistisch gedacht? Das Theaterereignis aus dem Jahre 1943 zeigt jedenfalls, dass wir es bei Platon nicht mit einem Philosophen zu tun haben, dessen Denken abstrakt und weltfremd ist. Seine Philosophie steigt aus der Lebenswirklichkeit auf, sie durchwirkt in seinen Dialogen das Gespräch auf dem Markt und im privaten, freundschaftlichen Kreis, und es gehört auch zu ihr, dass sowohl die Irrtümer wie die wahren Erkenntnisse ihre Wirkungen auf die Gesprächsteilnehmer und mithin auch auf die Leser oder Zuhörer haben. Junge und ältere Menschen treffen sich, es gibt Angeber und Naivlinge unter ihnen, Lernbegierige und Oberflächliche, die sich allzu rasch zufrieden geben und zu wissen meinen, was erst noch erfragt werden muss. Mit ihnen allen führt Sokrates seine Unterhaltungen, und wenn irgend die Behauptung moderner Theatertheoretiker auf die faszinierendste Weise verwirklicht ist, dass das Denken Vergnügen bereite, so in den Dialogen, die Platon geschrieben hat. Es ist darum eminent wichtig, dass die szenischen Umstände sichtbar werden und die Gesprächsteilnehmer Profil gewinnen. John Steinbecks Einfall, seinen Bürgermeister Orden auf dem dramatischen Höhepunkt seines Stücks Platon zitieren zu lassen, zeugt nicht nur von seiner Einsicht in die szenische Darstellungsgabe des antiken Philosophen. Er zeugt mehr noch vom Vertrauen Steinbecks in die Gegenwärtigkeit und Aktualität Platons. Abwegig wäre es jedenfalls doch nicht, die wichtigsten Dialoge

aus seinem Werk zur geistigen Notration zu wählen.

Ich bin kein Fachmann, weder in philologischer noch in philosophischer Hinsicht –, ich bin ein Liebhaber Platons. An dem Griechischkränzchen, in dessen Kreis in jahrelanger Lektüre sämtliche Werke des Philosophen im Original gelesen wurden, nahm ich während vielen Jahren teil. *Rudolf Rufener*, der Übersetzer der Jubiläums-Ausgabe, war ein treuer und fruchtbarer Partner dieser Zusammenkünfte, die zuerst von Ernst Mäder und nach dessen Tod von Gustav Schlatter geleitet wurden. Manchmal hat Rufener uns Teile seiner im Entstehen begriffenen Übersetzung vorgelegt. Neben den Altphilologen der Aarauer Kantonsschule und denen, die das Fach an der Universität studierten, nahmen Mediziner und Theologen teil, ehemalige «Griechen» eben wie ich selbst, Liebhaber Platons. Man pflegte zwar ausnahmsweise auch einmal andere Texte zu lesen, zur Erholung und Abwechslung, wie wir sagten. Aber die Platon-Lektüre dominierte, war unser Hauptgeschäft und erst noch das vernünftigste.

So ist denn die achtbändige Gesamtausgabe des Artemis-Verlages für diesen Kreis auch eine Erinnerung an jahrelanges Bemühen und natürlich an den Übersetzer. Man hat seine Arbeit noch immer nicht in ihrem wahren Ausmass erfasst und gewürdigt. Es ist endlich Zeit, sich darüber Rechenschaft zu geben, welches Ausmass an Fleiss und Können hinter dem schlichten Vermerk auf dem Frontispiz der sieben Bände steht, welche die Dialoge enthalten: *Eingeleitet von Olof Gigon, übertragen von Rudolf Rufener*. Jetzt, da man diese Arbeit in ihrem vollen Umfang überblicken kann, erweckt sie Staunen und Bewunderung.

Ich zögere nicht, von einer bedeutenden literarischen Leistung zu reden.

Übersetzen ist ein schwieriges Geschäft. Ginge es nur darum, Gedankengänge in eine andere Sprache zu übertragen, so wäre das Gelingen nicht all den Gefahren ausgesetzt, die Schleiermacher andeutet, wenn er sagt, «dass wesentlich und innerlich Gedanke und Ausdruck ganz dasselbe sind». Könne denn, wer das eingesehen habe, einen Menschen von seiner angeborenen Sprache trennen wollen und meinen, es könne ein Mensch, oder auch nur eine Gedankenreihe eines Menschen, eine und dieselbe werden in zwei Sprachen? Hier wird nichts geringeres als die Unmöglichkeit des Übersetzens behauptet, und im strengen Sinne gibt es keinen Gegenbeweis dazu, wohl aber Versuche, das Unmögliche dennoch möglich zu machen. Man pflegt dann zu sagen, eine Übersetzung lese sich wie das Original. Aber das kann ja auch nicht das Ziel sein, weil die Übersetzung selbstverständlich ein Hilfsmittel bleibt und auf das Original nur hinweisen kann, ohne es zu ersetzen. Im Idealfall lässt die Übersetzung das Original ahnen. Eben das, scheint mir, ist Rudolf Rufener gelungen. Die Dialoge Platons lesen sich in dem Wortlaut, den sie bei ihm haben, ohne den Widerstand jener Floskeln und Überspanntheiten, zu denen das Griechische den Übersetzer ins Deutsche oft verleitet. Wer nachprüft, wird feststellen, dass diese «Natürlichkeit» der Übersetzung nie mit Ungenauigkeit erkaufte ist. Der Übersetzer hat sich eine Sprache, einen Stil erarbeitet, der die möglichst genaue Übertragung ebenso gewährleistet wie die Lebendigkeit und szenische Realität der philosophischen Gespräche. Der Text ruft geradezu nach dem Versuch, die eine oder andere

Stelle mit verteilten Rollen zu lesen oder gar zu inszenieren. Ein Gespräch über das, was Jünglinge lernen sollen («Laches») oder ein Disput über die Dichtkunst («Ion», «Der Staat»), gäben in dieser Übersetzung einen Begriff von der szenischen Dichte und Präsenz der Werke Platons. Ich habe bereits gesagt, warum das wichtig ist.

Übrigens braucht man wirklich nicht im spezifischen Sinne philosophisch interessiert oder begabt zu sein, um an dieser Lektüre mit Gewinn Vergnügen zu haben. Platon fesselt nicht durch Stringenz der Gedanken und Schlüsse, wohl aber durch Weisheit, womit die menschliche Erscheinungsform seiner Philosophie vielleicht zu bezeichnen wäre. Dazu gehört unabdingbar auch sein Humor, seine liebevolle Charakterisierung der Gesprächspartner, sein Gespür selbst für so etwas wie Pointen im Gedankenablauf. Zwar teilt er uns höchst selten etwas über die Schicksale seiner Figuren mit. Sie stehen oder sitzen da als Gesprächspartner des Sokrates und bestehen mit ihm die Abenteuer des Fragens. Vor allem sind sie Menschen, teils mit liebenswürdigen, teils auch mit anderen Zügen, die dann deutlich werden, wenn sie sich vorwagen und sprechen. Es ist gewiss möglich, die Philosophie Platons als Ideenlehre darzustellen, ihre Hauptzüge nachzuziehen und den Denker in die Philosophiegeschichte einzuordnen. Das geschieht in der Einleitung zum Begriffslexikon, dem achten Band der Jubiläumsausgabe, und es geschieht auch in den einzelnen Artikeln dieses Lexikons, das unter Verweis auf die wichtigsten Stellen in den Dialogen 298 Stichworte von «Abbild» bis «Zufall» erläutert. Mir scheint jedoch, die szenische Realität dieses Denkens dürfe dabei nicht ausser acht ge-

lassen werden. Im «Gorgias» – dies als Beispiel – äussert sich Kallikles über die Philosophie und meint, sie sei «etwas Liebenswertes, wenn man sich in jungen Jahren mit Mass damit abgibt; verweilt man aber länger als nötig bei ihr, dann wird sie zur Verderberin des Menschen. Denn ist jemand auch noch so begabt: wenn er über die Zeit hinaus zu philosophieren fortfährt, dann muss er notwendig in all dem unerfahren bleiben, was ein Mann kennen muss, der edel und gut geachtet sein will». Wie aktuell, wie lebenswahr ist diese Figur und ihre Ansicht! Man hört den Pragmatiker, der immerhin bereit ist, der Jugend ihre Theoriespiele zuzugestehen, der aber für ein Übel hält, etwa dabei im ganzen Leben zu verharren. Dieser Kallikles kann ein Praktiker sein, mit beiden Füßen in der Wirklichkeit stehend, vielleicht aber auch ein Opportunist, der weiss, dass ihn die Suche nach dem Wahren und Guten daran hindern könnte, seinen Vorteil wahrzunehmen. Kurzum: ein Mann des «gesunden Menschenverstandes». Sokrates jedenfalls beglückwünscht sich in einem kleinen Vorgeplänkel dazu, diesem Kallikles begegnet zu sein. Er komme nämlich nicht oft mit Leuten zusammen, die befähigt seien, ihn selber zu prüfen. So schmeichelt er eine Weile dem Pragmatiker, der die Philosophie für etwas Liebenswertes für Jünglinge hält, bis er ihn dazu verleitet hat, ihm eine Reihe von Fragen zu beantworten. Am Schluss ist Kallikles gründlich widerlegt. Er sieht sich unversehens in der Lage eines Mannes, der sich mit seinem «gesunden Menschenverstand» selber ad absurdum geführt hat. Mir schien immer schon, der Weg, auf dem das geschieht, sei mindestens so wichtig wie das Resultat. Nicht die Einsichten und Er-

kenntnisse allein stehen im Mittelpunkt dieser Philosophie, sondern das Philosophieren selbst, und es erweist sich als eine vergnügliche, unterhaltsame und zudem nützliche Beschäftigung.

Ob die Zeit, in der wir leben, 2400 Jahre nach Platons Geburt, dem Werk des Dichterphilosophen besonders günstig sei, ist schwer zu sagen. Aber hier handelt es sich nicht um einen Gegenstand, der den Pendelbewegungen, den Strömungen und der launischen Gunst des Zeitgeistes unterworfen ist. Die Frage heisst nur, ob *wir* darauf eingehen, ob *wir* uns damit auseinandersetzen, ob *wir* uns ihm stellen wollen. Tun wir es nicht, so verzichten wir auf eine Möglichkeit, die dadurch nichts einbüsst. In Platons Philosophie ist alles Erfahrbare eine Zone des Werdens, bezogen auf die Urbilder oder Ideen, deren oberste die Idee des Guten ist. Das antike Denken deutet den Gang der Geschichte und das Leben des Einzelnen als einen unendlichen Kreislauf, bei Platon ausgerichtet auf die Urbilder, auf die Vollkommenheit des Menschen und des Staates zum Beispiel. Es ist gut, sein Gesamtwerk in einer vorzüglichen deutschen Fassung, mit aufschlussreichen Einleitungen ausgestattet und zusätzlich erschlossen durch das Begriffslexikon, zur Hand zu haben. Man sollte davon Gebrauch machen. Platon, so möchte ich in Abwandlung des schalkhaften und ernsten Wortes von Johannes Urzidil sagen, Platon braucht man überall.

Anton Krättli

¹ Platon, Jubiläumsausgabe sämtlicher Werke zum 2400. Geburtstag, Paperbackausgabe in acht Bänden (einschliesslich Begriffslexikon), eingeleitet von Olof Gigon, übertragen von Rudolf Rufener, Artemis-Verlag, Zürich und München 1974.

EROBERUNG DER KUNST

Peter Weiss: «Die Ästhetik des Widerstands»

Am Anfang von Peter Weiss' fiktiver Autobiographie eines 1917 in Bremen geborenen Arbeitersohns – die namenlose Ich-Figur ist ein Jahr älter als der Autor – steht eine mehrseitige Beschreibung des Pergamon-Altars in Berlin, wie sie nur ein geschulter Augenschaukann, der eine Kunsterziehung genossen hat. Wir erinnern uns an die erste Version seiner Lebensgeschichte, an die zu Anfang der sechziger Jahre erschienenen Bücher *«Abschied von den Eltern»* und *«Fluchtpunkt»*, in denen, als eine Episode unter vielen, der Aufenthalt des jungen Malers an der Prager Kunstakademie geschildert wird. Man sieht beim Lesen dieser ersten Seiten wieder jene Collagen vor sich, die er für seinen 1952 geschriebenen Mikroroman *«Der Schatten des Körpers des Kutschers»* zusammengestellt hatte: demontierte und neu verschachtelte Figuren in alter Manier, skurrile Gegenstände, wahnhaftelandschaften. Die Perspektive war dadurch gegeben, dass der Erzähler auf dem Abtritt sass und notierte, was er durch den offenen Türspalt beobachtete, eine dokumentarische Bestandesaufnahme der nächsten Umgebung (*«ein Stück der Hauswand, mit zersprungenem, teilweise abgebröckeltem gelblichen Putz»*), die mit zunehmender Präzision immer surrealer wurde. Die rund zwei Jahrzehnte später entstandene Prosa *«Die Ästhetik des Widerstands»* beginnt mit derselben sinnlichen Dichte, welche die frühen, «experimentellen» Arbeiten des Malers und Filmregisseurs Peter Weiss auszeichnete:

«Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmt Fuss, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit.»

Das ist reine Deskription, «Beschreibung des Äusseren», wie es die Kunsthistoriker bei der Inventarisierung von Kunstdenkmälern nennen. Doch bald wird deutlich, worauf die Vergegenwärtigung der Skulpturen hinzielt: in der Szene, wo die drei jungen Antifaschisten um Coppis Mutter versammelt sind, welche ihre Füsse badet. Der Altar, der im Berliner Museum stehe, sei einst ein Besitzstück der Könige gewesen. *«...wir können uns, wenn wir Zeit haben, vor diese Dinge hinstellen, doch wollen wir begreifen, was sie bedeuten, und vor allem, wollen wir sie für uns beanspruchen, so müssen wir alles das nachholen, was uns in der Schule nie beigebracht wurde.»* Die Bildhauereien des Frieses sollen Coppi, Heilmann und den Ich-Erzähler, die drei Protagonisten des ersten Teils, in eine Epoche zurückführen

welche ihnen die Ursprünge jener Gesellschaft zeigt, «*in deren letzten Auswüchsen*» sie sich befinden. Damit ist zumindest *ein* Thema des vielschichtigen Romans aufgeritzt: die Eroberung, die ideologische «Nutzbarmachung» der europäischen Kultur durch die Arbeiterklasse. In diesem Sinne ist «Die Ästhetik des Widerstands» nicht minder als «Abschied von den Eltern» ein Bildungsroman. Man hat ihn, etwas zu pointiert, den «Roten Heinrich» genannt. Es gibt im zweiten Teil eine packend-dynamische Beschreibung der Gaudi-Kathedrale in Barcelona und eine ausführliche Deutung von Picassos «Guernica», und im böhmischen Warnsdorf, einer Zwischenstation auf der Reise nach Spanien, versenkt sich der Ich-Erzähler in die Reproduktionen der Bilder von Breughel und in Kafkas Roman «Das Schloss». Nicht zufällig steht das Gemälde vom Babylonischen Turm unmittelbar neben der reflektierenden Reproduktion der Geschichte K.s, des Landvermessers, der natürlich die Klasse der Unterdrückten repräsentiert, welche die Trennung zwischen dem Dorf und der «Welt der Herren» als etwas Unverbrüchliches hinnehmen, die nicht daran denken, etwas erreichen zu wollen, was ausserhalb ihrer Klasse liegt. Das Schloss, das bekanntlich von K. in der anfänglichen Illusion, es sei leicht einzunehmen, mit einem «recht elenden Städtchen» verglichen wird, aus Dorfhäusern zusammengetragen, deren Mauern abzubröckeln scheinen, wird bei Weiss explizit mit dem «Gebäude des Kapitalismus» verglichen. Wörtlich: «Was Kafka geschrieben hatte, war ein Proletarierroman.» Das Äussere des Buches unterstreicht es: ein Werk «*im ackerbraunen Einband*». So einseitig und naiv diese Deutung aus wissenschaft-

licher Sicht wäre – sie klammert zum Beispiel alles Zwiespältige im Charakter K.s aus –, so richtig und sinnvoll ist sie im Rahmen der marxistischen «Aneignung» von Kunst und Literatur im Roman von Peter Weiss. Liest man etwa zum Vergleich jene Stellen nach, wo das «Ich» in «Fluchtpunkt» über seine Kafka-Lektüre berichtet, stellt man fest, dass auch dort «Der Prozess» umfunktioniert, übersetzt wird in die Situation des Emigranten: «So begann ich jetzt, beim Lesen des Prozesses, hellhörig zu werden für den Prozess, der mich selbst gefangenhielt.» Romanhafte Literatur-Interpretation dient immer zur Erhellung des eigenen Werks. Ein Schriftsteller, der dies nicht wahrhaben wollte, wäre kein Schriftsteller.

Die «*Bemühungen um die Eroberung der Kunst*» haben in einem Buch, in dem die Debatte über die wirkungsvollste Form des Widerstands gegen die herrschende Klasse einen breiten Raum einnimmt, natürlich nicht den Sinn, «*zum Eigenwert eines Kunstwerks*» vorzustossen, sondern es geht den jungen Antifaschisten darum, die Solidarität unter all jenen zu stärken, welche von der bürgerlich verwalteten Kultur abgeschnitten sind. Die labyrinthische Innenarchitektur des Schlosses mit seinen unendlichen Schranken wird zum Sinnbild für die Undurchschaubarkeit der Machtstruktur einerseits, andererseits aber auch für das verwirrende Geflecht der linken Parteien und Splittergruppen. Es ist keineswegs so, dass der junge Held, der gegen Ende des ersten Teils vom Spanienkomitee in Prag die Mitteilung erhält, er werde in einem Hospital bei Albacete erwartet, die roten Fäden, die sich kreuz und quer durch Europa spannen, ohne weiteres zu entwirren vermag. Der Leser sieht sich

einem Gewirr von historischen Fakten und deren Interpretationen, von Augenzeugenberichten aus zweiter und dritter Hand und von rein fiktionalen Begebenheiten gegenüber, wie etwa im Fall der «gestellten» Begegnung zwischen dem Vater des Erzählers, einem tschechischen Textilarbeiter, und Herbert Wehner in Paris. Wer sich in der Geschichte der Arbeiterbewegung nicht genau auskennt, wer nicht Bescheid weiss über die Flügelskämpfe innerhalb der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, wer nie etwas gehört hat vom Bremer Aufstand oder von den Barrikaden am Wedding, der wird sich in den endlosen Erörterungen nicht zurechtfinden und das Dokumentarische nicht vom Fiktiven zu trennen wissen, Geschichtsschreibung nicht von Geschichtsinterpretation. Gefragt, weshalb er den Leser solchen Schwierigkeiten aussetze, antwortete Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis:

«Der Leser wird in die gleiche Schwierigkeit versetzt, in die der Autor sich selbst versetzt hat beim Schreiben dieses Buches. (...) Es war nicht möglich, die Geschehnisse auf eine einfache, eindimensionale Art zu beschreiben; es musste auf verschiedenen Ebenen gearbeitet werden. Das Buch ist die Darstellung eines dialektischen Prozesses, in dem ständig nach der Synthese gesucht wird. (...) Dass ich die andere gesellschaftliche Ebene, auf die ich den Ich-Erzähler versetze, überhaupt schildern kann, ist nur möglich, nachdem ich diese vielen Jahre der politischen Entwicklung durchgegangen bin.»

Wir kennen die literarischen Stationen dieser Entwicklung: «*Marat/Sade*», «*Die Ermittlung*», «*Viet-Nam-Diskurs*», «*Trotzki im Exil*». Peter Weiss hat sich verschiedentlich dazu bekannt,

dass der Vietnam-Krieg das entscheidende Erlebnis im Prozess seiner politischen Bewusstseinsbildung war. Und im Spanischen Bürgerkrieg sieht er das Vietnam jener Generation, der er angehört. Es musste den Autor, der nach zehn Jahren Theaterarbeit wieder zur Prosa zurückkehrte, natürlich locken, eine Autobiographie zu konstruieren, in der diese Entwicklung eingebunden war; zu fragen: Wie hätte ich mich verhalten, wenn ich, als Sohn einer Arbeiterfamilie, «damals schon so politisch bewusst gewesen wäre wie heute», wenn ich die Überzeugung gehabt hätte, in den Jahren 1936 bis 1939 in einer Internationalen Brigade im Spanischen Bürgerkrieg mitzukämpfen? Diese Existenz-Hypothese ist der innere Anlass zum Buch «*Die Ästhetik des Widerstands*», und Weiss entfernt sich mit seiner optativen Biographie gar nicht so weit vom Ansatz der früheren Romane, wie er glaubt. Denn auch in «Abschied von den Eltern» und «Fluchtpunkt» ging es um Widerstand, um den Widerstand des Staatenlosen, vom Nationalsozialismus vertriebenen, aus dem Fabrikanten-Milieu ausgebrochenen Künstlers, der seine nackte Phantasie zu retten versuchte. In der Lessingpreisrede «*Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*» heisst es: «Er lag auf seinem Bett und brachte kaum die Kraft auf, die Hand nach Block und Stift auszustrecken ... Zwar war der Leib des Liegenden noch nicht zer schlagen und ausgeblutet, die Wände um ihn waren noch nicht niedergebrannt, doch war er, wie alle andern auch, der Gewalt ausgeliefert, die sich über alles Lebende hermachte.» Damals befand er sich auf der Flucht, nur auf die Rettung seiner eigenen Haut bedacht, gelähmt angesichts der Kata-

strophe. Er sei, so sagt Peter Weiss, in der Emigration an den Menschen vorbeigegangen, die einen Widerstand gegen den Faschismus aufzubauen versuchten. Nun, in der korrigierten Fassung seiner Lebensgeschichte, geht es nicht mehr um Fluchtpunkte, sondern um einen festen Standort, um die Demonstration der Zusammengehörigkeit mit all jenen, die kämpften, statt zu fliehen: «Für mich war es wichtig, nach zehn, zwanzig Jahren politisch bewusster Arbeit an meinem eigenen Ich zu arbeiten, jetzt nicht subjektiv autobiographisch, sondern in Form einer Autobiographie, die symptomatisch ist für eine bestimmte Zeit.»

Von all diesen Äusserungen her könnte man ein turbulentes, hektisches, aggressives Buch erwarten, eine dynamische, fast gewalttätige Prosa, wie sie sich abzeichnet in der Beschreibung des Pergamon-Altars, wo das Thema des Klassenkampfes im Ringen von Herrschern und Beherrschten mit expressionistischer Plastizität exponiert wird. Dem ist aber nicht so. Coppi und Heilmann bleiben schemenhafte Diskutanten, gehen unter im kollektiven «wir», das der Autor so häufig anstelle des «ich» setzt. Die Arbeiterfrau in der Küche und der Vater des Erzählers, der in einer surrealistischen Szene aus dem Boden steigt, nehmen nur für kurze Zeit schwach umrissene Gestalt an. Dies hängt zusammen mit der essayistischen Struktur des Romans, der über weite Strecken ein «Diskurs» mit verteilten Sprach-Trägern ist. Es gibt keine Dialoge in direkter Rede, das Gespräch wird reflektiert, ein Gespräch, das über die Grenzen von Ländern und Parteigruppierungen innerhalb der Linken geführt wird. «Wie wäre dies, was wir durchlebten, so darzulegen, fragte ich

mich, dass wir uns drin erkennen könnten. Die Form dafür würde monströs sein, würde Schwindel wecken. Sie würde spüren lassen, wie unzureichend schon die Beschreibung der kürzesten Wegstrecke wäre, indem jede eingeschlagene Richtung ihre Vieldeutigkeit eröffnete.» Der Autor unternimmt alles, um das Monströse, Blockhafte der Form herauszstreichen. Er verzichtet auf die Gliederung durch Kapitel und Einschnitte, lässt zäsurenbildende Interpunktionszeichen wie den Gedankenstrich ganz weg. Er wählt ein ungewöhnlich grosses Seitenformat, einen Satzspiegel, der den Leser rasch ermüden lässt. Mehrsilbige Wörter werden durch Elision zusammengezogen: «*Veränderung*» statt «*Veränderung*». Weiss glaubt, das Gefühl des Ich-Erzählers, mit undurchdringbaren, «grossen Blöcken konfrontiert» zu sein, übertrage sich durch die ästhetische Gestalt des Schriftbildes, des Romankomplexes automatisch auf den Leser. «Und jeder dieser grossen Blöcke muss penetriert werden. Da ist schon die geringste Unterbrechung störend ...» Ich glaube, dass der Autor in diesem Punkt den Leser überstrapaziert. Die Mehrdimensionalität, von der er spricht, die Schwierigkeiten des dialektischen Prozesses, den es nachzuvollziehen gilt, kommen nämlich in der spröden Form des Hin-und-her-Argumentierens zur Genüge zum Ausdruck. Gerade bei Kafka kann man lernen, dass die Undurchschaubarkeit des Ganzen nicht durch Unübersichtlichkeit im einzelnen transparent gemacht wird.

Hier stellt sich die entscheidende Frage, ob es (und wie es) überhaupt möglich sei, eine nie gelebte Biographie zu konstruieren, indem man sich als Autor bürgerlicher Herkunft in eine andere soziale Umgebung zurückversetzt,

seinen Helden mit Problemen ausstattet, die man im nachhinein erarbeitet hat. Inwieweit wird ein solches Ich glaubwürdig als literarische Fiktion, als Maske? Weiss weicht diesem Dilemma aus, indem er das «kollektive Ich» einführt, das natürlich keine individuellen Züge anzunehmen braucht. Selbst wenn er vom Schreiben spricht, sagt er «wir»: «*Würden wir selbst je auf diesem Feld*» (der Literatur und Kunst) «*zu Ausführenden werden, so wäre unsre Tätigkeit geprägt von der Absicht, Trennungen zu überbrücken, etwas zu finden, das für uns, die wir abgeschnitten waren von einem Heimischsein, gemeinsam sein konnte.*» In der Kunstdiskussion der drei jungen Antifaschisten wird genau dieses Problem aufgerollt. Einerseits sind sie überzeugt, dass ein Schriftsteller aus ihrer Mitte nicht dem Persönlichen, sondern dem «*Interesse der Klasse*» Ausdruck geben müsse, dass es gelte, den «*individualisierten Roman*» zu überwinden. Andererseits beginnen sie Gedichte zu verstehen, «*die scheinbar nichts zu tun hatten mit unsern Stempeln*»: «*Wir fragten uns, was das Wahre in der Kunst sei, und fanden, es müsse das Material sein, das durch die eignen Sinne und Nerven gegangen war.*» Wie sehr sich diese Erkenntnis in der literarischen Praxis bewahrheitet, beweist der Roman von Peter Weiss an jenen Stellen, wo der Autor nachweisbar «*authentisches*» Material aus seiner

Biographie verarbeitet, etwa in den Passagen über den bremischen Aufstand 1918: «*Ich versuchte, mir die Grünenstrasse zu vergegenwärtigen.*» Es ist dasselbe Quartier, in dem der Erzähler in «*Abschied von den Eltern*» seine frühe Jugend verbringt: «*... und die Strasse heisst Grünenstrasse. Die Strasse im grünen Abendlicht war voll vom Rollen der hoch mit Fässern beladenen Wagen ...*» Eine stärkere Individualisierung des Helden hätte dem Buch bestimmt nicht geschadet. In seinen früheren Romanen hat Peter Weiss auf höchst eindrückliche Art bewiesen, dass es möglich ist, «*ich*» zu sagen und im Namen einer Generation zu sprechen. Zweifelte er daran, dass auch eine Klasse exemplarisch vertreten werden könne? Hier bleibt er beim «*wir*», die angestrebte, die wirkungsvollste «*Form*» des Widerstandes besteht in der «*Einheit*», nicht in der Aufsplitterung. Diese Konsequenz ist verständlich bei einem Autor, der am Rande seiner Vernichtung stand, der während der Emigrationsjahre bitter genug erfuhr, dass es nicht genügt, Individualist zu sein, um nicht unter die Räder zu kommen.

Hermann Burger

¹ Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Roman, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1975.

HINWEISE

«*Viva Teresa*»

In der Übersetzung von Ludwig Graf von Schönfeldt ist in deutscher Sprache

nun auch der Roman «*Viva Teresa*» des populären brasilianischen Erzählers Jorge Amado in deutscher Sprache erschienen. Nicht nur die farbig-exotische

Welt Südamerikas ist geeignet, den Leser zu fesseln. Amado, dessen Bücher in fünfunddreissig Sprachen übersetzt sind, ist ein geborener Geschichtenerzähler, volksnah und alles andere als zimperlich, und in Teresa Batista ist ihm ein Geschöpf gelungen, das die Kraft, den Stolz und die Schönheit des Lebens, der Liebe und des brasilianischen Volkes verkörpert. Als Mädchen an den Wüstling Justo verkauft, ein paar Jahre dann Freundin und Geliebte eines reichen Magnaten und nach dessen Tod eine begehrte Schönheit in den Etablissements zwischen Bahia und Sergipe, Königin des Sambas und Vorkämpferin der Gerechtigkeit für alle, ist diese kupferfarbene Romanheldin ein Symbol dessen, was Amado in seinem Gesamtwerk vertritt: Sinnlichkeit, Phantasie und Fülle des südamerikanischen Lebens. (Piper-Verlag, München 1975.)

«Literatur und Lustprinzip»

Die neuen Essays von *Dieter Wellershoff* sind geeignet, die «Tendenzwende» in den gegenwärtigen Gesprächen über Literatur deutlich zu machen. Nicht dass hier etwa ein konservativer Standpunkt vertreten würde. Es ist nur so, dass Wellershoffs neue Aufsätze sich abwenden von der gesellschaftlichen Funktion von Literatur, dass sie sich mehr emotionalen Erfahrungen zuwenden und damit eine allzu eingleisig gewordene Diskussion um notwendige und wichtige Bereiche erweitern. Literatur und Kunst als Probierfeld der Zukunft: das setzt Offenheit voraus. Gewohnheiten und Verhaltensregeln werden durch Literatur gelockert und verschoben, Verdrängtes kommt in ihr

zur Sprache, besonders auch in der Trivialliteratur, der sich Wellershoff ebenso zuwendet wie der Literatur als Kunst. (sonderreihe dtv, 1975.)

Anna Seghers, «Sonderbare Begegnungen»

Modern ist das Schweigen, interessant die Auflehnung. Anna Seghers erzählt Begegnungen, Menschen treffen sich, Menschen suchen sich und finden sich auch. Doch dieses Finden, es ist ein Wunder. Anna Seghers nennt es «sonderbar». In diesen drei Erzählungen begegnen sich allerdings sehr verschiedene Leute:

Kundschafter eines Sterns im Weltall landen auf der Erde. Stern und Erde entsprechen sich bis auf den Krieg und die Kunst, die typisch irdisch sind. Dass auch der Gottesglaube und die Erwartung des Messias ein Charakteristikum der Erdenmenschen ist, tönt Anna Seghers nur leise an, begreiflicherweise bei unserer heutigen Christenheit. Dem Sternkundschafter bleibt die christliche Erwartung ein Geheimnis. Und gerade dieses Geheimnis, dieses Sich-nicht-Verstehenkönnen, ermöglicht die Begegnung, sonderbar. Zwei Freunde finden sich auf einem Schutthaufen zur vor Jahren vereinbarten Stunde, nach Krieg und Verrat. Sie begegnen sich endlich, sie erzählen sich die Vergangenheit, beichten. Doch verstehen tut keiner den anderen, sonderbar.

Drei Schriftsteller, Kafka, Gogol und E. T. A. Hoffmann treffen sich in einem Café. Sie besprechen gegenseitig ihre Werke, zitieren und kritisieren, helfen einander beim Verstehen einzelner Ideen und Absichten, ein amüsantes Spiel, ein sonderbares Spiel.

Anna Seghers' Erzählungen sind inhaltlich interessant und gut zu lesen. Doch eine besondere Sprache zeichnet sie nicht aus. Auch dies ist sonderbar: eine Schriftstellerin ohne Sprache hat auf Grund ihrer interessanten, menschlich bedeutsamen Erfahrungen Erfolg, sogar mit unzeitlichen Erzählungen von Begegnung, von Kommunikation. (Luchterhand-Verlag, Neuwied und Darmstadt 1973.)

D. S.-K.

Die Schweiz in der Weltwirtschaft

«Die Schweiz und die internationalen Wirtschaftsorganisationen» – darüber gab es bisher nur «zu spärliche und oft nicht leicht zugängliche Literatur», weshalb *Richard Senti* einen Sammelband herausgegeben hat für Studenten, Mitarbeiter der Massenmedien und interessierte Laien und Fachleute, die mit einzelnen Organisationen zu tun haben. Der Leser erfährt in knappen, übersichtlichen Aufsätzen, was die verschiedenen Organisationen tun und wie sich die Schweiz zu ihnen verhalten hat: Fernbleiben vom Internationalen Währungsfonds (IWF), zögernder Beitritt zum Allgemeinen Zoll- und Handelsabkommen (GATT), Gründungsmitgliedschaft bei der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD) und bei der Europäischen Freihandelsassoziation (EFTA). Das Freihandelsabkommen mit der Europäischen Gemeinschaft schliesslich erlaubte der Schweiz, «mittels der EFTA ihre traditionellen integrationspoliti-

schen Ziele zu erreichen: insbesondere die Beteiligung an einem im wesentlichen ganz Westeuropa umfassenden Freihandel, ohne formell die aussenhandelspolitische Bewegungsfreiheit aufzugeben, was immer dies wirklich bedeuten mag». Von Nuancen wie im letzten Nebensatz abgesehen, sind die Autoren – Wissenschaftler und Bundesbeamte – im allgemeinen der Ansicht, dass sich die Schweiz genau richtig verhalten hat. Kritischer wird das Verhältnis zu den Organisationen der Dritten Welt behandelt: die Schweiz sei unter den Industrieländern besonders konservativ und biete «zu keinerlei strukturpolitischen Massnahmen die Hand». Einige kleine Mängel tun der Nützlichkeit des Sammelbandes keinen wesentlichen Abbruch. Die zahlreichen Druckfehler mögen zur Auflockerung des trockenen Stoffes beitragen: so begreift man die Zurückhaltung gegenüber dem IWF besser, wenn man im Abkürzungsverzeichnis erfährt, dass seine SZR «Sondererziehungsrechte» sind. Ernsthafter sind die Lücken im Literaturverzeichnis: dieses sollte das spärlich Vorhandene besser erfassen. Hier einige Ergänzungen: das Standardwerk von Franklin Cordey: *La Suisse face au Marché Commun – Mythes et Réalités* (Lausanne 1971), das *Vademecum* von Jörg Thalmann: *Das Schweizer EWG-Handbuch* (Frauenfeld 1972), schliesslich die wieder aktuelle Studie von Franz E. Aschinger u. a.: *Der Europäische Währungsblock aus schweizerischer Sicht* (Bern 1973). – (Schulthess Polygraphischer Verlag, Zürich 1975.)

D. G.