

Das Buch

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

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **65 (1985)**

Heft 12

PDF erstellt am: **24.09.2024**

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.

Kohlers logisches Experiment

Friedrich Dürrenmatt: «Justiz»

Kürzlich las ich, dass während des sogenannten Flick-Prozesses bei der Verlesung von Protokollen der Angeklagte Hans Friderichs, statt dem Gericht zu lauschen, demonstrativ in *Friedrich Dürrenmatts* neuem Roman «Justiz» geblättert haben soll¹. Ich bin nicht sicher, ob Friderichs, falls er das Buch überhaupt gelesen hat, hinsichtlich seines Prozesses fröhliche Erkenntnis daraus gezogen haben kann; denn Dürrenmatts Täter, der Schweizer Alt-Kantonsrat Dr. h.c. Isaak Kohler, wird wegen seiner Tat verurteilt, obgleich er zum Hergang des Verbechens, das er begangen hat, auch keinerlei Angaben macht. Lassen wir Friderichs und seinen Prozess beiseite, auch wenn der Alt-Minister durch sein Verhalten ja selbst zu diesem Vergleich eingeladen hat. Halten wir uns an Friedrich Dürrenmatt und seinen vierten «Kriminal?»-Roman – nach den frühen «*Der Richter und sein Henker*», «*Der Verdacht*» und «*Das Versprechen*». Auch «Justiz», mit seinem dritten Teil 1985 zu Ende geschrieben und veröffentlicht, geht auf frühe Jahre zurück. Begonnen hatte Dürrenmatt das Manuskript 1959, und die eigentliche Handlung des Romans entstand dann bis gegen Ende der sechziger Jahre. Dann blieb das Manuskript anderthalb Jahrzehnte liegen – andere Arbeiten kamen quer, auch Krankheiten; jedenfalls hatte sich Dürrenmatt, als er das Manuskript Ende der siebziger Jahre

wieder einmal zur Hand nahm, so weit aus der Geschichte, ihren Verwicklungen und ihrer Atmosphäre entfernt, dass er sich ausserstande sah, ihren dritten, die geknüpften Knoten lösenden Teil zu schreiben. Und wieder schob sich anderes vor diese schwierige Aufgabe: die immense Arbeit an der Publikation der ersten drei Teile der «Stoffe» und ein neues Stück: «*Achterloo*». Dürrenmatt gehört ja zu jenen Schriftstellern, die an ihren Themen und Texten unentwegt fortentwickelnd weiterschreiben: Von den meisten Stücken, aber auch von manchen späteren Prosa-Arbeiten existieren verschiedene Fassungen; vor allem die Stücke, nach ihrer Erprobung auf der Bühne, schreibt Dürrenmatt gern um, zuletzt «*Achterloo*», dessen neue Fassung sogar eine neue Hauptfigur erhalten hat, was auf tiefgreifende, auch strukturelle Veränderungen schliessen lässt.

Dem vorliegenden Manuskript von «Justiz», der verzwickten Handlung dieses Romans, war aber durch Umschreiben nicht beizukommen – sein logisches Gefüge wäre zusammengebrochen, hätte Dürrenmatt etwas daraus herauslösen oder verändern wollen; vertrackt war nur, dass Dürrenmatt, wie er einmal erzählt hat, die Auflösung des selbstgestrickten Falles einfach vergessen hatte. Deutlicher als an vielen anderen Büchern Dürrenmatts wird an «Justiz», dass zutrifft,

was Dürrenmatt über sein Schreiben immer wieder gesagt hat: Er sei kein schreibender Naturbursche, sondern ein «Gedankenklempner», einer, der seine Geschichten zusammenerfindet und zusammendenkt. Daher auch die Schwierigkeiten mit diesem einst vielschichtig verknüpften Kriminal- oder besser Justiz-Fall; denn nie geht es Dürrenmatt in seinen Kriminalromanen um Plots, die dann eher technisch-strategisch als ingenüös auseinandergefaltet werden, sondern um Modell-Spiele, um zu entwickelnde Prozesse, in denen er mit Zufall und Notwendigkeit immer neue und überraschende Wendungen inszeniert, die dann in ein schlüssiges Ende überführt werden. Und eben dieses Ende hatte Dürrenmatt vergessen.

Der Fall, um den es da in «Justiz» geht, sei einfach erzählt, um dem Leser, der sich hierdurch zum Lesen des Romans ermuntert fühlt, nicht die Spannung zu stehlen: Im März 1955 erschießt der Alt-Kantonsrat Isaak Kohler im Zürcher Restaurant «Du Théâtre», während des Abendessens in aller Öffentlichkeit und unter den Augen mancher Honoratioren, den sechzigjährigen Professor Dr. phil. Adolf Winter, «Mitglied des PEN-Clubs» – wie es da heisst – «und der Usteri-Stiftung, Autor des zweibändigen *Schmökers, Carl Spitteler und Hesiod oder Schweiz und Hellas. Ein Vergleich*, Artemis 1940». Der Mord wird in einem Satz berichtet: «Der Alt-Kantonsrat schaute sich um, schritt dann gegen die Mitte des Speisesaales, wo an einem kleinen Tisch Professor Winter sass, mit einem Tournedos Rossini und einer Flasche Chambertin beschäftigt, zog einen Revolver hervor und schoss das Mitglied des PEN-

Clubs nieder, nicht ohne vorher freundlich gegrüsst zu haben (überhaupt spielte sich alles aufs würdigste ab), ging dann gelassen am erstarrten Chef de Service, der ihn wortlos anglotzte, und an verwirrten, zu Tode erschrockenen Kellnerinnen vorbei durch die Drehtüre in den sanften Märzabend hinaus, . . .»

Anders als in den drei vorhergehenden Kriminalromanen schreibt Dürrenmatt hier mit spöttelnder Ironie, und er zielt damit auf eine Schweizer Oberschicht, deren fragwürdige Geschäfte unter dem Mantel patrizierhafter Würde betrieben werden – der Titel «Justiz» meint die von ihr praktizierte Gerechtigkeit ebenso ironisch wie seinerzeit Ibsen die «Stützen der Gesellschaft» mit eben diesem Theater-Titel. Und zuweilen gerät Dürrenmatt die ironische Beschreibung der Schweizer Verhältnisse so scharf, dass sich das Magazin «Stern», das «Justiz» vorabdruckte, zu Kürzungen bemüht fühlte, wogegen Dürrenmatt erfolgreich Einspruch erhoben hat – der «Stern» aber hatte, nach eigener Einlassung, *natürlich nur* aus drucktechnischen Gründen kürzen müssen . . . Es ist, als schreibe die Wirklichkeit Literatur fort.

Dürrenmatts «Justiz»-Fall entwickelt sich nach dem Mord so: Kohler, der Mörder, wird, höflichst, festgenommen und befragt; er wird, höflichst, vor Gericht gestellt, und obgleich er schweigt und Tatwaffe und Motiv für den Mord nicht gefunden werden, wird Kohler verurteilt. Nun erst aber beginnt Dürrenmatts Spiel. Kohler beauftragt aus dem Gefängnis den jungen Rechtsanwalt Felix Spät, seinen Fall noch einmal zu recherchieren, und zwar so, als sei er, Kohler,

nicht der Mörder des Professor Winter – so dass Spät alle Aspekte des Falls, die wegen der Offensichtlichkeit des Tathergangs nicht berücksichtigt wurden, herbeizuziehen und zu würdigen hat. Kohler inszeniert damit ein Spiel, in dem die offenbare Gewissheit seiner Tat zunehmend ins Ungewisse gezogen wird, zumal, im Abstand der Zeit, die Zeugen den Tathergang einander widersprechend schildern. Je weiter Späts Recherchen gehen, um so mehr wird zwar die Gesellschaft um den Täter und den Ermordeten entlarvt als mafioser Filz, um so unschärfer aber wird der Hergang der Tat, und um so unwahrscheinlicher wird die Tatsache, dass Kohler der Mörder gewesen ist. Immerhin: Die Tatwaffe wurde nie gefunden, ein Motiv nie erkannt. Zu spät erkennt der junge Rechtsanwalt, dem es um ein saftiges Honorar ging, als er sich auf Kohlers «*rein logisches Experiment*», wie er sein Spiel nannte, einliess, dass er einer raffinierten Inszenierung der Reinwaschung eines Mörders aufgesessen ist; denn Kohler wird freigesprochen, obgleich er, Felix Spät, weiss, dass er der Mörder ist. Und um nun doch noch der Gerechtigkeit zum Siege zu verhelfen, ist Spät hinter Kohler her, der nach seiner Freilassung durch die Welt reist – Spät will Kohler erschiessen.

Das Manuskript, Teil I und II des Romans «*Justiz*», ist die Niederschrift des Geschehens, wie es der Rechtsanwalt Felix Spät erlebt und mitinszeniert hat; in ihm legt er gleichsam Rechenschaft ab, begründet er den Mord an Kohler, den er am Flughafen bei dessen Rückkehr begehen will. Dieses Manuskript – und also der Roman – beginnt mit den Sätzen: «*Ge-*

wiss, ich schreibe diesen Bericht der Ordnung zuliebe nieder ... noch einmal die Ereignisse zu überprüfen, die zum Freispruch eines Mörders und zum Tode eines Unschuldigen geführt haben.» Und es endet mit dem Satz: «*Nun muss ich zum Flughafen.*»

Soweit auch das Manuskript, das Dürrenmatt nun endlich mit einem dritten Teil beendet, soweit auch die Handlung (hier nur schattenhaft umrissen), die er da gelöst hat. Ich sage nicht: wie; es nähme dem Leser die Spannung. Aber ich sage: Diese Lösung ist genial, überaus trickreich und absolut logisch. Sie erklärt das Motiv, sie erklärt, wie die Waffe verschwunden ist – und vor allem klärt sie auch die Verhältnisse dieser feinen Gesellschaft um den Dr. h. c. Kohler und sein Opfer. Erzähltechnisch brillant ist, und das mag verraten sein, wie sich Dürrenmatt selbst als Autor und gleichzeitig Erzähler des Fortgangs in seine alte Geschichte einmischt – die Lösung findet der Fall nämlich erst im Jahre 1984, und nun recherchiert der Erzähler selbst den Fall zu Ende, die ihm in Form eines Manuskripts zugespielt wurde.

Durch diese persönliche Einmischung des Autos gewinnt die ganze Geschichte eine merkwürdige Authentizität – obgleich sie doch, wie Dürrenmatt sagt, von Anfang bis Ende im Kopf zusammengeklempnert worden ist. Doch dass die Schweiz und ihre Gesellschaft darin eine Hauptrolle spielen, und zwar durchaus im realistischen Sinne, bleibt unüberlesbar.

Heinz Ludwig Arnold

¹ Friedrich Dürrenmatt, *Justiz*. Roman, Diogenes Verlag, Zürich 1985.

Das Denkbare erfinden

Zu den neuen Geschichten von Jörg Steiner¹

In der Mitte des schmalen Bandes steht die Erzählung «*Der Schlüssel*» – die Geschichte einer Annäherung an Robert Walser, so unauffällig, so beiläufig, wie es Walser entspricht, wie es auch Steiner entspricht:

Einen Film über den Dichter, über seine Bieler Zeit vielleicht, zu drehen, das haben die Freunde (sind es Freunde? ist es nur eine zufällige, eine lockere Gruppe?) so gut wie aufgegeben; nur sein früheres Zimmer im Hotel Hospiz Blaues Kreuz, das wollen sie noch sehen. Doch ist das Hotel geschlossen, zur Renovation oder zum Abbruch; nur zufällig gelangen sie hinein, und der Schlüssel zum Dichtezimmer (um dieses pompöse Wort zu brauchen), ausgerechnet dieser Schlüssel ist verloren. Doch führt eine Frau, die plötzlich da ist, die Freunde in das Zimmer daneben und schliesslich noch auf das Dach darüber, damit sie einen Blick auf den See werfen können, von dem Walser aus einer Ecke seines Zimmers gerade noch ein Stück gesehen haben soll.

Könnte dies eine Schlüsselgeschichte zum ganzen Band, zum Werk Steiners sein? Da wäre zunächst zu bedenken, dass am Schlüsselbund der hilfreichen Frau viele Schlüssel hängen, die alle passen könnten, nur eben der richtige nicht. «*Der rechte Ring vermutlich ging verloren*», hört man da, leise, fast lautlos Lessings Stimme, Nathans Stimme. Oder ist es vielleicht so, dass die Frau das richtige Zimmer nicht zeigen will, weil sie diesen Zugang zum

«Herrn Walser» für sich und nur für sich behalten will? Wie dem auch sei: die Erzählung fasst in ein Bild, was im Werk Steiners immer wichtig war, als Haltung und Stilmittel zugleich: die Scheu, einer Figur (oder auch einer Sache, einer Erfahrung) zu nahe zu treten. Steiner ist ein Autor, der seinen Stoff nicht «in den Griff bekommt»; er meistert ihn dadurch, dass er die Faust nicht schliesst; er nähert sich der Sache, indem er Distanz wahrt, eine Distanz nicht der Gleichgültigkeit, sondern des Respekts; eine Distanz aus Liebe.

*

Jörg Steiner gehört, wenn einer, zu den Autoren, die unbeirrbar ihren Weg gehen; Satz für Satz; er gehört auch zu denen, die sich vom Literaturbetrieb nicht vereinnahmen und nicht verändern lassen. Er hat Romane geschrieben, Gedichte, Geschichten. «*Olduvai*» ist, nach «*Auf dem Berge Sinai sitzt der Schneider Kikrikri*» sein zweites Geschichtenbuch, und sicher keine Wiederholung des ersten, keine Übung in vertrauten Mustern.

Da ist zwar vieles konstant, nicht nur die eben erwähnte Behutsamkeit im Umgang mit Dingen und Figuren. Einfache, kurze Sätze hat Steiner in seinen Anfängen geschrieben; einfache kurze Sätze schreibt er noch jetzt. Und noch immer ist es nicht möglich, lesend durch seine Sätze zu gleiten; versucht man es, wird man aufgehalten. In der Erzählung «*Der Schlüssel*» z. B.

steht auf der ersten Seiten das Wort «Unglücklichkeit»: wie sollte man da weiterlesen, ohne Anstoss zu nehmen, ohne das Wort in seiner ganzen Umständlichkeit hin und her zu wenden, und es schliesslich als richtig zu befinden, weil es Anlass zum Innehalten war? Und nach wie vor zeigen die einfachen knappen Sätze Steiners die Komplexität und Vielschichtigkeit der Wirklichkeit.

Neu ist freilich in diesem neuen Geschichtenbuch die Knappheit der Texte; einzelne umfassen nicht mehr als zwei, drei Seiten; zu weit ausholendem Erzählen ist da keine Gelegenheit. Knappe Texte also, und zugleich, und das ist überraschend, Texte von einer neuen Leichtigkeit. Nicht zu verwechseln mit Heiterkeit; Trauer ist in fast jeder dieser Geschichten versteckt, aber sie hat etwas Durchsichtiges, Septemberliches an sich. Einer, der Steiners Werke seit Jahren liebt, meint, gerade dieses Buch müsste jeden Leser verzaubern, ihn hineinziehen mit den allerersten Sätzen der ersten Geschichte («*Der Mann im Fenster*»):

*

«Ist das denkbar, dass einer, der jahrein, jahraus hinter geschlossenen Vorhängen in seinem Zimmer sitzt, es im Frühling plötzlich nicht mehr aushält: zu blau bricht das Licht in sein selbst gewähltes Gefängnis, und er muss aufspringen und die Vorhänge aufreissen, das Fenster öffnen und sich weit hinauslehnen?»

«*Ist das denkbar*» – die drei Wörter setzen gleichsam die Tonart des Buches fest; die Frage, auch wenn sie der Autor im Selbstgespräch an sich selber richtet, schliesst den Leser, ohne ihn

zu nennen, mit ein; er nimmt fortan Teil am Prozess des Erzählens. Noch immer ist er der «*ehrliche Finder*», als der er schon im zweiten Roman Steiners «*Ein Messer für den ehrlichen Finder*» gemeint war, und vielleicht ist er mehr als ein Finder.

Doch bleibt Steiner nicht bei der Frage stehen; er gibt sich wenige Zeilen später die Antwort, ruhig und bestimmt: «*Ja, das ist denkbar*», heisst es, und jetzt, da der Zweifel gehört und gelöscht ist, kann die Geschichte anfangen.

Dass der Autor mit Wendungen wie den eben zitierten auf die Fiktionalität seiner Texte hinweist, ist nicht neu, weder bei ihm noch in der gegenwärtigen Literatur; noch weniger ist neu oder einmalig, dass er sein Schreiben reflektiert. Wichtiger ist, wie zurückhaltend, wie sparsam er mit solchen Hinweisen umgeht; noch wichtiger die Bestimmtheit, mit der er seine Geschichten im *Denkbaren* ansiedelt: er kopiert nicht Wirklichkeit, und er verliert sich nicht im Reich der unbegrenzten Möglichkeiten; er hält sich streng an das Denkbare, das weder das Wirkliche noch das nur Mögliche ist.

Das Auffälligste aber: wie er mit seinen eigenen Erfindungen, mit seinen Geschöpfen umgeht. Kaum hat er sie ins Leben gerufen, beim Namen genannt, entwickeln sie ihren eigenen Willen; keine Rede davon, dass der Autor, ihr Schöpfer, mit ihnen sein Spiel treiben könnte, eher ist es umgekehrt: sie setzen ihre Bedingungen. In der Erzählung «*In der Nacht*» heisst es von einem Mann, einem Arbeitslosen, der durch die Stadt geht, um ein Päckchen Zigaretten zu kaufen: «*Sollte er als Figur in einer Geschichte auftreten, müsste er darauf bestehen, alle bürger-*

lichen Rechte und Ehren zu besitzen.» Und in «Das Recht des Schwächeren» heisst es von Stocker, diesem ewig Unvorsichtigen, diesem Aufsässigen und Unbotmässigen (unbotmässig ist er eben auch gegenüber dem Autor): «*Ich rackere mich hier für Stocker ab, und er, es ist zum Verzweifeln, leistet sich Trotz und wird immer fröhlicher dabei.*» Und das sind nicht einfach artistische Schnörkel, so reizvoll sich solche Bemerkungen lesen: sie dienen als Stilmittel, eine Figur lebendig werden zu lassen; sie wird es, nicht weil der Autor sie minuziös beschreibt, sondern weil sie für ihn lebt.

*

Steiner nennt seine kürzeren Texte konsequent Geschichten, und ich sehe keinen Grund, diese Bezeichnung anzufechten. Und doch würde ich ihn nicht in erster Linie als einen Geschichtenerzähler charakterisieren, sicher nicht, wenn man damit die Vorstellung orientalischer Erzähllust, ausufernder Redundanz verbindet. «*Sich überstürzende Satzkaskaden, das wäre etwas. Oder Sätze, die wie Güterzüge durchs Land eilen*», wünscht sich zwar eine seiner Figuren («*Im Schleudergang*»). Aber das ist kein poetisches Programm des Autors, sondern der Traum eines Gedemütigten, der sich und seine elende Existenz in einem Schwall von Worten untergehen lassen möchte. Ich würde Steiner lieber einen Porträtisten nennen – falls dieses Wort

nicht nur in der Malerei üblich wäre. Als Figurenzeichner sucht er in der gegenwärtigen Literatur seinesgleichen, und zwar gerade weil er nicht scharfumrissene Profile zeichnet, sondern vieles offen lässt, nicht sogenannte Menschen von Fleisch und Blut vorstellt, prall von Leben, sondern jene, mit deren Beschreibung man sich schwertut; sie sind die eigentlich lebendigen. Sein Stilmittel ist das Auslassen mehr als das Beschreiben, ist, es sei wiederholt, die Distanz des Respekts und der Liebe.

Um den Tod (oder das Leben?) eines frühverstorbenen Kindes zu erklären («*Candice*»), braucht er ein so unbestimmtes Wort wie «*Es*»; und wenn er das Wort festzunageln sucht, so wischt er die Begriffe («*Entfremdung, Rückzug, Selbstaufgabe, Verzweiflung*») gleich wieder vom Tisch («*Es sind alle Wörter zu gross*») und wählt eine Definition durch ein Bild, das die Unruhe nicht besänftigt, weil es nicht erklärt: «*Es, das ist ein unaufhaltsames Fallen.*»

*

Noch einmal: die Knappheit der Texte. Sie ist eine Chance – erlaubt sie doch, die Geschichten so gründlich, so wiederholt zu lesen wie Gedichte. Sie verdienen Aufmerksamkeit. Sie halten ihr stand.

Elsbeth Pulver

¹ Jörg Steiner, *Olduvai. Geschichten.* Suhrkamp, Frankfurt 1985.

Neue Erzählungen

«Katzengesang und Eselsschrei»

Im Hintergrund der sieben Erzählungen von Gertrud Seehaus, lose verbunden zu einer Geschichte, steht die Stadt Jerusalem. Es tönte zu schwerfällig: «Jerusalem – Stadt der Klagemauer» über die flüssig geschriebenen hundertsechzig Seiten zu setzen, und doch wäre damit der wesentliche Gehalt bezeichnet. Der Buchtitel «Katzengesang und Eselsschrei», Überschrift auch der letzten Erzählung, weist auf das Anliegen der Autorin hin, aus sinnlich, kreatürlichem Erlebnis symbolkräftige Bilder erstehen zu lassen¹. Gertrud Seehaus möchte in einfacher, aus täglicher Erfahrung geschöpfter Sprache den Wandlungs- und Reifeprozess einer Frau darstellen.

Eine deutsche Frau von vierzig, fünfzig Jahren, Journalistin, reist nach Jerusalem: «Sie wollte ihre Vergangenheit vergessen, sich nur im Augenblick und in ihrer geschichtslosen neuen Existenz zu Hause fühlen.» Unter den Varianten ihres Vornamens als Lucy, als Lily, als Lydia bewegt sie sich in der faszinierenden Vitalität der fremden Umwelt. Ungewiss ist die Zukunft der geteilten jüdisch-arabischen Stadt, die Probleme der jüngsten Vergangenheit sind nicht gelöst. Im steinalten Jerusalem versucht eine Frau sich ihrer Erinnerungen zu entledigen; hier, so hofft sie, wird sie den Sinn ihres Lebens finden. Ihre Begegnungen mit andern Menschen sind Fluchtversuche aus dem gelebten Leben hinaus, hinein in ein neues, «in unbesetzte Räume». Sie sehnt sich nach dem Raum, wo sie

«bei sich selbst ankommen wird». In der sechsten Erzählung begegnet sie einem alten deutschen Juden. Als Journalistin sitzt sie ihm gegenüber; auf ihrem Tonband registriert sie seinen Lebensbericht, weil, nach den Worten des Juden: «es eine Geschichte ist, die nicht mit mir sterben kann». Judenverfolgung, Vernichtungslager, das Grauen der Nazizeit – eine ewige Anklage. Vor solchen historischen Ungeheuerlichkeiten wird individuelle Selbstverwirklichung bedeutungslos. In der Stadt der Klagemauer erfährt Lydia, was Menschen gelitten haben und noch immer leiden. Sie trifft Menschen, die erdrückt sind von seelischen Lasten. Ihre Erschütterung findet das Bild des geschundenen Tieres, des Esels, «beladen mit dem Mehrfachen seines Körpergewichts und über und über mit Schwären bedeckt ... Den entsetzlichen Schrei würde sie nie mehr vergessen».

Lebensprobleme eines Individuums im Kontrast zum Leiden eines ganzen Volkes: ein enger und ein weiter Horizont. Die Erzählungen beginnen im kleinen persönlichen Horizont, greifen darüber hinaus und verweisen auf zeit- und menschheitsgeschichtliche Zusammenhänge. In Jerusalem erkennt die deutsche Frau: es gibt keine geschichtslose Existenz.

«Der Traum vom Leben»

Es gibt keine Beziehung unter Menschen, die gegen Gefährdung gefeit ist. Alles kann zerfallen – die Ehe, die Zusammengehörigkeit von Eltern und

Kindern, der Kontakt zwischen Lehrer und Schülerin, auch andere Verhältnisse, wie etwa jenes zwischen einer Schauspielerin und ihrem stillen Verehrer. Die alte Frage: Warum lösen sich die Bindungen? Weil «*der Traum, den du dir vom Leben gemacht hast, dir das Leben raubt*». Unter dieses Zitat von Robert Walser stellt Urs Faes seine sechs kurzen Erzählungen. Traum und Wirklichkeit klaffen auseinander².

Behutsam deckt der Autor auf, wie sich in gewissen Lebensphasen die Bande, die die Menschen knüpfen oder in die sie schicksalhaft hineingeraten, langsam lockern und unvermutet reissen. Das Ende ist immer Schmerz. Jede Erzählung lässt, kaum hat sie angefangen, schon den fatalen Ausgang erahnen. «*Lieber Vater*», das wäre, denkt die Tochter, die übliche Anrede. Doch es will ihr nicht gelingen, ihren Brief mit dieser Formel zu beginnen. Der Vater, in der Wirklichkeit eine vertraute Gestalt, aber im Traum, den sich die Tochter vom Leben macht, ist er ein Fremdling. Wenn die junge Frau über ihre Beziehung zum Vater nachdenkt, beschäftigt sie sich viel mehr mit sich selbst als mit dem Vater. Das Erwachsenwerden ist hier gleichbedeutend mit Auseinanderleben.

«*Auseinanderleben*» ist das Grundthema aller Geschichten; sechsmal wird es variiert. Entstehung und Entwicklung des Konflikts wird mit feinem Einfühlungsvermögen in menschliches Verhalten nachgezeichnet. Allmählich erkaltende Gefühle führen zur Trennung, unabhängig davon, ob der Anlass ein innerer oder ein äusserer sei, ein sogenannter Schicksalsschlag wie beispielsweise ein Unfall mit unheilbaren Folgen. Eine Erzäh-

lung trägt den Titel «*Der Sturz*». Eine Frau stürzt die Treppe hinunter. Die Nachwirkung: Schwindel und fortschreitender Gedächtnisschwund. Die Frau ist nicht mehr die Person, die sie vorher war. Da entfernt sich der Mann von ihr. «*Und manchmal, wenn er so dasass, glaubte sie, es sei nur noch eine Hülle, die dasitze, wie die abgelegte Haut einer Schlange.*» Die Kranken – die Gesunden, es sind zwei Welten. Der Traum vom Leben spart die Krankheit, spart die Schwäche aus, die eigene und die der andern.

«*Der Traum, den du dir vom Leben gemacht hast, raubt dir das Leben*», sagt Walser. Im Traum rechnen wir nicht mit unserem Versagen; im Traum sind wir stets unterwegs. Von diesem Unterwegssein ist heute viel die Rede. Auch die Figuren in den Geschichten von Urs Faes sind alle unterwegs, laufen immer weiter auf ihrer schmalen eigenen Bahn, ohne Halt; denn sie weichen den Hindernissen aus, lassen sie rasch hinter sich liegen. Doch man könnte aus dem Walser-Zitat noch anderes herauslesen, nämlich etwas über den Sinn der Hindernisse, über den Wert des Stillestehens. Was schenkt dir das Leben? In der Atempause gäbe es vielleicht eine Antwort. Urs Faes hat sein Motto nicht nach unterschiedlichen Möglichkeiten gedeutet; das mag der Grund sein, dass alle Konflikte sich ähnlich entwickeln; bloss die Einkleidung, die Schauplätze wechseln.

Elise Guignard

¹ Gertrud Seehaus. *Katzengesang und Eselsschrei / Erzählungen*. Nagel & Kimche AG, Zürich 1985. – ² Urs Faes, *Der Traum vom Leben / Erzählungen*. Lenos Verlag, Basel 1984.

Spielerischer Vielwisseur und engagierter Zeitkritiker

Zu Kurt Martis «Tagebuch mit Bäumen»

Dem politischen Tagebuch «*Zum Beispiel: Bern 1972*»¹ und den vermischten Aufzeichnungen «*Ruhe und Ordnung*»² lässt Kurt Marti ein weiteres Tagebuch folgen, ein noch spezialisierteres als das erstgenannte, ein «*Tagebuch mit Bäumen*»³. Nicht dass es ausschliesslich von solchen handelte, aber in jeder der ungefähr hundert- undvierzig Eintragungen, die von Ende April 1983 bis Mitte September 1984 reichen, kommt etwas zum Thema Gehöriges vor. Hierbei den Eindruck zu vermeiden, dass die Bäume gewissermassen an den Haaren herbeigezogen werden, ist kein geringes schriftstellerisches Kunststück. Wenn der rüstige Pfarrer im Ruhestand die Umgebung Berns durchstreift, so ergeben sich anregende Begegnungen mit Bäumen ziemlich zwanglos. Mühsamer wird es, wenn er zu Lesungen aus eigenen Werken, zu Tagungen und Diskussionen da- und dorthin reist. Als humorbegabter Tagebuchschreiber behilft er sich dann etwa so: «*Abends in Erlenbach. Erlen sehe ich keine mehr, es ist bereits zu dunkel.*» Ebenso elegant findet er den Rank in einer Bemerkung zu den gescheiterten Genfer Abrüstungsverhandlungen vom Oktober 1983: «*Die Bäume rüsten ab, die Armeen auf.*»

Statt eines Baumes tut es hin und wieder ein Strauch, was nur ganz wenig gemogelt ist. Einmal hilft sogar das Unbewusste: Marti träumt von einem theologischen Streitgespräch zwischen Karl Barth und Albert Schweitzer, das damit endet, dass die

beiden einander feierlichst versprechen, «*fortan mit all ihren Kräften Gottes Bäume und Tiere, die Natur überhaupt, zu verteidigen.*» Ein für Marti höchst bezeichnender, sozusagen überbiblischer (bibelverbessernder) und übertheologischer Traum!

Umsonst habe ich an dem drei Silben langen, eine Glosse über Modisches einleitenden Sätzlein herumgerätselt: «*Man trägt Baum.*» Doch wer wollte sich über ein ungelöstes Rätsel ärgern, wo fast auf jeder Seite etwas gediegen Wissenschaftliches oder sonstwie zur Bildung Beitragendes geboten wird! Biblisches, vom Baum des Sündenfalls bis zu den Lebensbäumen der Apokalypse, nimmt den dem Tagebuch eines Theologen angemessenen Platz ein. Redlicherweise gibt Marti zu, dass Bibel und christliche Lehre die Vegetation eher vernachlässigen. Als geistige Randerscheinung des Christentums würdigt er die westmanichäische Vorstellung eines Dendrochristus (Baumchristus), einer die Preisgegebenheit der Bäume symbolisierenden Leidensgestalt. Klassisch-antike und sonstige heidnische Mythologie, Dichtung und Philosophie, Etymologie und last not least Naturwissenschaft liefern Weiteres zum Thema. Angenehm berührt inmitten so vieler Gelehrsamkeit das Geständnis des Verfassers, er freue sich immer wieder seiner «*vielen Unkenntnisse*». Eine solche macht sich bemerkbar, wenn er die Grabkapelle Rudolf Maria Holzapfels, des Begründers des Panidealismus, im Mettlenhölzli bei Bern er-

wähnt und zweifelnd fragt: «*Gibts noch Panidealisten?*» Es gibt sie noch. Erst vor kurzem haben zwei Berner, Johann Ulrich Marbach und Otto Burri, einführende Schriften über Holzapfel veröffentlicht⁴.

Selbstverständlich gestattet sich der Sprachkünstler Marti keine seitenlangen lexikalischen Trockenheiten. Tageserlebnis und Tagesneuigkeit, Wissenschaftliches und Anekdotisches, Reflexion und Stimmungsbild folgen einander in geschmeidig wechselndem Stil. Zu den Kunstmitteln gehören Leitmotive, zum Beispiel die verschiedenen jahreszeitlichen Erwähnungen des in Martis Garten gewachsenen Lieferanten von Kaiser Alexanders rotem Sommerapfel. In der Sprachspielerei, der er von jeher zugetan war, wagt er sich weniger weit auf die Äste hinaus als der von ihm mehrfach zitierte Arno Schmidt, hat jedoch mit Neologismen nicht immer Glück. Bei der Analogiebildung «*notamale*» (zu «*notabene*», wohlgemerkt) entgeht ihm offenbar, dass er damit, statt sinngemäss zum Bemerkn einer üblen Tatsache (der Missachtung einer Naturschutzzone), zu üblem Bemerkn auffordert.

Kaiser Alexanders Sommerapfelbaum ist nicht das einzige dem Buchtitel entsprechende Leitmotiv. Geradezu pflichtmässig drängt sich als solches das Waldsterben auf. Von ihm ist, wenn ich recht gezählt habe, auf den hundert Seiten des Büchleins elfmal die Rede. Ohne sich eigene Kompetenz anzumassen, aber deutlich parteinehmend führt Marti fachmännische Befunde ins Feld, wonach ionisierende Strahlung aus Atomkraftwerken die Schäden verursacht. In andern Notizen verbindet sich die antitechnokratische Tendenz mit der antimilitaristischen.

Dazu gesellt sich, ebenfalls leitmotivisch auftretend, die antipatriarchale. Ihr zuliebe verfiht Marti Lehren wie die vom dialogischen, also antihierarchischen Wesen der Dreieinigkeit und von der weiblichen Grundbeschaffenheit («*Weibheiligkeit*») des heiligen Geistes. Neben gewagter Exegese vertritt sich indessen zunehmende Emanzipation von der Bibel, am deutlichsten in den Worten, mit denen der Verfasser seine persönliche Gläubigkeit kennzeichnet: «. . . *gebetslos wuchernd, weder belehr- noch bekehrbar, durchströmt vom Saft des Zweifels, dionysische Triebe treibend . . .*»

Im Rückblick auf ein Gespräch mit dem Generalstabschef über die Zivildienst-Initiative notiert Kurt Marti, er sei wieder einmal «*zu lieb*» gewesen. Das könnte er sich mutatis mutandis auch hinsichtlich des «Tagebuchs mit Bäumen» vorwerfen. Wohl sind dessen zeitkritische Äusserungen von einem starken humanen Grundgefühl getragen, aber durch die umgebenden Wissensbrocken und schöngeistigen Einlagen mehr oder weniger neutralisiert, entschärft. Fragt man allerdings, was andere menschenfreundliche Mahner mit Büchern ohne solches Beiwerk ausgerichtet haben, so wird einem zweifelhaft, ob Literatur überhaupt eine gute und dauerhafte Verbesserung der Gesellschaft bewirken kann. Sie müsste imstande sein, eine globale vernunftmässige Erziehungsarbeit in Gang zu setzen, was bei dem herrschenden Wirrwarr von Religionen und weltlichen Ideologien unmöglich ist.

Robert Mächler

¹ Kurt Marti, Zum Beispiel: Bern 1972. Ein politisches Tagebuch. Hermann Luch-

terhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1973. – ² Kurt Marti, Ruhe und Ordnung. Aufzeichnungen, Abschweifungen, 1980–1983. Luchterhand 1984. (Besprochen in den «Schweizer Monatsheften», Doppelheft Juli/August 1984.) – ³ Kurt Marti, Tagebuch mit Bäumen. Luchterhand 1985. – ⁴ Johann Ulrich Marbach, Was ist das, ein Panideal? Verlag Sauerländer, Aarau 1985. – Johann Ulrich Marbach, Hölder-

lin und Holzapfel und das Problem der religiösen Erneuerung. Sauerländer 1985. – Otto Burri, Rudolf Maria Holzapfel (1874–1930): Hauptwerke. Eine Einführung und Übersicht als Studienhilfe. Sauerländer 1985. (Im gleichen Verlag erschien 1983 eine Neuausgabe von Holzapfels Hauptwerken, «Panideal» und «Welterlebnis». Besprochen in den «Schweizer Monatsheften», Januar 1985.)

Auskunft über alle Musikinstrumente der Welt . . .

«The New Grove Dictionary of Musical Instruments»

Zwischen 1878 und 1889 gab Sir George Grove, anno 1820 zu Clapham bei London geboren, eigentlich ein Ingenieur, der Brücken und Leuchttürme baute, aber, sozusagen unter musikalischen Vorzeichen aufgewachsen, mehr und mehr der Musik sich näherte und schliesslich, 1882, zum Direktor des Royal College of Music ernannt wurde, einen «*Dictionary of Music and Musicians*» in vier Bänden heraus. Schon diese erste Auflage war ein sehr wertvolles Arbeitsinstrument für alle, die sich, sei es professionell, sei es aus gründlicher Liebhaberei, mit der Musik beschäftigten; er fasste, eine wahre Enzyklopädie der Musikwissenschaft, souverän zusammen, was seine Zeit über Musik, Musiker und Musikinstrumente wusste – ein durchaus beispielhaftes Lexikon, das auch ausserhalb des englischen Sprachbereiches rasch zum unentbehrlichen Hilfsmittel und Handwerkszeug, zur reichen Informationsquelle aller wurde, die sich mit der Musik, dem Musikmachen, dem Schreiben über Musik befassten. Man nannte es bald einmal, schlicht und

einfach, «*the ,Grove‘*» – jedermann wusste, was damit gemeint war. Und diesen Respektsnamen behielt das Werk unverbrüchlich über alle seine späteren Auflagen, revidiert und ergänzt: die zweite, von John Alexander Fuller Maitland betreut und auf fünf Bände erweitert (1900), die dritte und die vierte, beide von Henry Cope Collins herausgegeben (1927, 1940), beide, wie die zweite, fünf Bände umfassend, die fünfte, von Eric Blom erarbeitet und auf neun Bände erweitert (1954): eine bedeutsam vergrösserte, sorgfältig aktualisierte Ausgabe, die sich über ein rundes Vierteljahrhundert hinweg bewährte.

Im Jahre 1980 erschien dann die sechste Auflage: «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*», nicht weniger als zwanzig Bände umfassend und von Stanley Sadie ediert. Sie bewahrt den ausgezeichneten Ruf von «*the ,Grove‘*»: Neben der grossen Enzyklopädie «Musik in Geschichte und Gegenwart», die zwischen 1949 und 1979 in sechzehn Bänden erschien, behauptete sich «*the ,New Grove‘*» –

jene bestätigend, ergänzend, kontrapunktierend, ihr wohl auch da und dort (denn in der Musikwissenschaft sind viele Probleme noch lange nicht gelöst, stehen Meinungen sich diametral gegenüber . . .) widersprechend.

Aus «*the ,New Grove'*» von 1980 ist «*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*», der, ebenfalls von Stanley Sadie herausgegeben, vor kurzem in drei Bänden veröffentlicht worden ist, herausgewachsen¹. Selbstverständlich hat schon jener die Musikinstrumente berücksichtigt. Aber innerhalb einer allgemeinen Musikwissenschaft bildet doch die Wissenschaft von den Musikinstrumenten ein sehr weites Feld – insbesondere dann, wenn man sich nicht auf das Instrumentarium der uns vertrauten abendländischen Musik beschränkt, sondern die Instrumente der ganzen Welt, nicht zuletzt jene der traditionellen Musik, der Volksmusik, berücksichtigt. Ausserdem hat sich in den Jahren, die seit dem Redaktionsschluss von «*the ,New Grove'*» vergangen sind (er mag irgendwo um 1978 gelegen haben), gerade die Instrumentenforschung ungeheuer belebt, erweitert und intensiviert; sie hat zu Ergebnissen geführt, die «*the ,New Grove'*» noch nicht berücksichtigen konnte, die aber wichtig genug sind, um in ein lexikalisches Werk über Musikinstrumente aufgenommen zu werden. Es hat sich das Instrumentarium der abendländischen Musik um eine Vielzahl von elektronischen Klangerzeugern vergrössert. Und weil, unter dem fatalen Einfluss westlicher Zivilisation, immer mehr ursprüngliche Traditionen aussereuropäischer Völkerschaften und Stämme in die Gefahr gerieten, gebrochen zu werden oder gar ganz zu verschwin-

den, hat sich auch die Forschung auf diesem Gebiete verstärkt – es galt, zu retten, was noch zu retten war . . .

Das sind nur zwei Aspekte von sehr viel zahlreicheren, die den Herausgeber veranlassten, seinem allgemeinen «*New Grove*» einen «*New Grove*» der Musikinstrumente an die Seite zu stellen.

Manches aus dem grossen «Mutterwerk» ist hier übernommen worden – vor allem generelle Beiträge über grössere Traditionsbereiche. Aber auch hier wurde, wo neue Forschungsergebnisse vorlagen, ergänzt, zumeist durch die ursprünglichen Autoren, in anderen Fällen durch jüngere Verfasser, die von diesen Autoren ausgebildet, durch sie in das Forschungsgebiet eingeführt worden waren, mit ihnen an der Feldarbeit teilgenommen hatten. Dort, wo die Wissenschaft zu ganz neuen Erkenntnissen gekommen war, wurden Beiträge auch neu geschrieben. Das war zum Beispiel beim Artikel über das Cembalo («*Harpsichord*»), aber auch bei den Beiträgen über die vielen Instrumente von Renaissance und Barock, wo die genauere Ausleuchtung historischer Quellen zu ganz neuen Interpretationspraktiken geführt, damit auch die Forschung über das Instrumentarium bedeutungsvoll belebt hatte, der Fall. In einem *dictionary* allgemein musikwissenschaftlicher Zielsetzung musste auch die Vorstellung von Instrumentenmachern, sowohl rein numerisch, als auch inhaltlich, begrenzt werden; einem lexikalischen Werk über Musikinstrumente standen hier ganz andere, umfassendere Möglichkeiten zu Gebote.

«*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*» ist ein ungemein profundes Werk, das Europäisches

und Ausereuropäisches, Geschichte und Gegenwart, Kunst- und Volksmusik in der gleich ausführlichen und ernsthaften Weise darstellt, das über Formen und Strukturen informiert, Instrumentenmacher sonder Zahl aufführt und auch nicht vergisst, darüber zu berichten, wie Instrumente gespielt werden. Man lese den Artikel über die Ornamentik («Ornaments») – vierzig Seiten, achtzig Spalten füllend! Die Bibliographien sind stets bis in die unmittelbare Gegenwart nachgeführt; die jüngste Jahreszahl, der wir begegneten, war 1984, und viele Arbeiten konnten als *in preparation* vermerkt werden (sie werden sich leicht auffinden lassen). Das Werk ist auch überaus reich illustriert. Es ist offenbar auch sehr genau lektoriert worden; Druckfehler gibt es kaum. Äusserste Sorgfalt kennzeichnet Druck und Illustration.

Die drei Bände sind gewiss ein unentbehrliches Arbeitsinstrument für den, der sich beruflich, wissenschaftlich, mit der Materie befasst. Sie die-

nen aber auch dem, der sich aus Liebhaberei, akzidentieller oder vertiefter, mit Musikalischem befasst. Das Werk trägt das Signum aller «*Groves*»: eine leicht verständliche Sprache (Englisch zwar, versteht sich, aber eines, das, bei gelegentlicher Verwendung eines guten Wörterbuches, auch für den durchdringbar ist, der über besondere Kenntnis dieser Sprache nicht verfügt), eine natürlich-plastische Formulierung, die sich auf das Praktische richtet, den hochgestochenen Fachjargon meidet, Knappheit und Konzentration, die ein Höchstmass an Information auf kleinem Raum ermöglichen, innerhalb längerer Beiträge Übersichtlichkeit durch thematische Gliederung. Wer immer sich diese drei Bände anschafft, wird bald genug ohne sie nicht mehr auskommen wollen! . . .

Gerold Fierz

¹ The New Grove Dictionary of Musical Instruments, edited by Stanley Sadie, in three volumes, 1984 (Macmillan Press Limited, London).

Hinweise

Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts

Jenseits der Pyrenäengrenze, so *Gustav Siebenmann*, einer der zwei Herausgeber dieser zweisprachigen Anthologie spanischer Lyrik des 20. Jahrhunderts, habe sich um die Jahrhundertwende ein Wunder ereignet: die Wiedergeburt des geistigen Lebens auf der iberischen Halbinsel. In seiner brillanten Einleitung geht er diesem Vorgang im Detail nach und beschreibt an Beispielen

die Stufen von Rubén Darío und Antonio Machado bis zur Lyrik der siebziger Jahre. *José Manuel López*, der mit Siebenmann zusammen als Herausgeber zeichnet, teilt sich auch in die Arbeit der kundigen Einführung: er gibt die historischen Hintergründe zur geistigen und literarischen Entwicklung, zeichnet Grundzüge der Monarchie Alfons des Dreizehnten, der Zweiten Republik und des Bürgerkriegs und wendet sich dann besonders auch der Zeit nach Franco zu. So vor-

bereitet, wagt sich der Leser an die Lektüre der Gedichte. Der gewaltige Stoff ist gegliedert. Spanische Gedichte von Miguel de Unamuno bis Jaime Siles machen die umfangreichste Abteilung aus. Die volkstümlich überlieferte Dichtung und ihr Nachhall werden repräsentiert als der erste von drei Sonderfällen, dann Gedichte aus dem Bürgerkrieg als der zweite und schliesslich Gedichte aus dem Exil als der dritte. Indessen wird man, so dankbar man für die Bemühungen um Überblick und Periodisierung sein mag, vor allem die einzelnen Gedichte selbst schätzen und bei ihnen verweilen. Eine Anthologie wird ja nicht von vorn nach hinten gelesen. Man blättert in ihr, man schaut da und dort hinein und bleibt beim einen oder andern Gedicht hängen. Auch der Leser, der der spanischen Sprache nicht mächtig ist oder der sie zu wenig beherrscht, um die Schönheiten dieser Lyrik zu genießen, hat von diesem prächtigen Blütenkranz seinen Gewinn. Denn die Übersetzungen, die zum allergrössten Teil von Gustav Siebenmann selbst stammen, sind nicht nur exakt und zuverlässig, sondern sprachlich gepflegt, gefeilt, lesen sich wie Originalgedichte. Neben Siebenmann figurieren als Übersetzer Erich und Katja Arendt, Enrique Beck, Ernst Robert Curtius, Hans Leopold Davi, Hans Magnus Enzensberger, Hugo Friedrich, Karl Krolow, Ernst Schönwiese und viele andere. Der Band enthält ein Verzeichnis der Autoren und der Druckvorlagen, eine umfassende Bibliographie zum Thema sowie ein Register der Gedichtanfänge und der Überschriften.

Der Verlag von Philipp Reclam jun. in Stuttgart hat sich längst durch eine

Reihe hervorragender Editionen und literaturwissenschaftlicher Texte bewährt. Die Bibliothek seiner kleinformigen gebundenen Ausgaben zu den Literaturen verschiedener Sprachkreise sind mit Recht beliebt. Hier jedoch ist ein besonders lebenswürdiges Buch gelungen, dem «Wunder», von dem Gustav Siebenmann in seiner Einleitung schreibt, durchaus adäquat.

Ein Kalender – für gute Fahrt

Zwölf grossformatige Farbaufnahmen berühmter Windjammer, von der *Sagres*, dem Schulschiff der portugiesischen Marine, bis zur heute unter russischer Flagge fahrenden *Krusenstern* (ex «Padua», Baujahr 1926) begleiten den Besitzer dieses prächtigen Wandkalenders von Monat zu Monat. Der Photograph *Peter Christopher* war mit der polnischen *Dar Mlodziezy* dabei, als sie in der Mitte des Atlantiks in einen orkanartigen Sturm geriet. Seine Aufnahmen verraten den Blick des Kenners (*Verlag Delius und Klasing, Hamburg*).

Brechts Lai-tu

Die Erinnerungen und Notate von *Ruth Berlau*, die *Hans Bunge* unter dem Titel «*Brechts Lai-tu*» herausgegeben und mit einem Nachwort versehen hat, sind nicht nur für den Brecht-Forscher wichtig. Natürlich erfahren wir durch die Vermittlung der langjährigen Gefährtin und Mitarbeiterin des Autors manches über seine Arbeitsweise, seine Gewohnheiten, vor allem über seine Zeit im Exil. Aber zugleich entsteht da ein Zeitbild und

nicht zuletzt das Selbstporträt einer eigenwilligen, selbstbewussten Frau. Enttäuschungen sind ihr nicht erspart geblieben, nachdem sie sich entschlossen hatte, ihre bürgerlich gesicherte Situation aufzugeben und dem Theatermacher zu folgen. Aber sie hat ihr Leben gelebt, das Leben, das sie leben musste. Hans Bunge hat mit Ruth Brelau, die 1974 gestorben ist, viele Gespräche geführt und aufgenommen. Es war ihr Wunsch, die Geschichte ihrer Liebe zu Brecht und ihrer Zusammenarbeit mit ihm zu überliefern. Mehr als zehn Jahre danach erst liegt jetzt dieses Vermächtnis in Buchform vor, bereichert durch zahlreiche Photographien (*Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1985*).

Schweizer Erzähler

Federico Hindermann, der scheidende Leiter des Manesse Verlags, legt als Herausgeber einen Band mit Erzählungen von Gotthelf bis Ludwig Hohl vor. «Romeo und Julia auf dem Dorfe» von Gottfried Keller und «Das Leiden eines Knaben» von Conrad Ferdinand Meyer stehen da neben Texten von Carl Spitteler, Jakob Bosshart, Heinrich Federer, Robert Walser oder Meinrad Inglin. Regina Ullmann und Cécile Lauber sind die einzigen Frauen in der Anthologie; Traugott Vogel, Albin Zollinger, Rudolf Jakob Humm und Kurt Guggenheim sowie Rudolf Graber, der 1958 verstorbene Basler Gymnasiallehrer, vertreten die neuere Zeit. *Karl Fehr* hat für diesen schönen Band, den 400. der Manesse Bibliothek, ein Nachwort geschrieben, das in den Wunsch ausmündet, das kleine Buch vermöge auf Grund des hohen

Ansehens, das die renommierte Bibliothek genießt, die zwischen den Ländern errichteten Barrieren zu durchbrechen und die «bedeutende historische und bis auf den heutigen Tag lebendig fortwirkende» Literaturszene «deutschsprachige Schweiz» über die Grenzen sichtbar zu machen (*Manesse Verlag, Zürich 1985*).

Sämtliche Galgenlieder – ein Manesse-Band

Mit einem Nachwort von Leonhard Forster sowie mit Anmerkungen und einer editorischen Notiz von Jens Jessen sind die sämtlichen Galgenlieder von *Christian Morgenstern* jetzt in einem Bändchen der *Manesse Bibliothek der Weltliteratur* neu herausgekommen. Ausserdem enthält der hübsche kleine Band den «*Horatius travestitus*», einen Studentenscherz, wie der Untertitel heisst, und jedenfalls ein Vergnügen wie die Galgenlieder selbst. Das Bändchen ist ein Geschenk für den Bücherfreund, für den Freund witziger Poesie, für den Geniesser erlesener Form (*Manesse Verlag, Zürich 1985*).

Faszination Malerei

Dieses Buch ist aus einer didaktischen Absicht entstanden. *David Piper*, sein Verfasser, für seine Verdienste um die Kunst geadelt, ist Museumsdirektor in Oxford. Man kann ihn auch am Bildschirm der BBC bewundern, in der Reihe der «100 Meisterwerke», die er meisterhaft kommentiert. Und hier nun hat er ein prachtvolles Lehrwerk geschaffen, das uns lehren soll, Kunstwerke zu sehen und zu verstehen. Dem-

entsprechend ist der grossformatige Band reich und in Farben illustriert. Piper selbst handelt darin über Variationen zu zwölf Themen, also etwa das menschliche Antlitz, die Gestalt, Landschaft, Tiere und so weiter. Von Piper stammen ferner die Interpretationen zu Meisterwerken aus neun Jahrhunderten, von der Muttergottes von Wladimir bis zu Francis Bacons Figuren in einer Landschaft. *Christopher Cornford* erläutert (mit instruktiven Illustrationsbeispielen) die Sprache der Malerei, *Peter Owen* Malstoffe und Maltechniken. Insgesamt ist dem Kunstliebhaber hier ein Werk in die Hand gegeben, das ihn fachmännisch unterrichtet und ihn in der Kunst weiterbringt, Kunstwerke zu sehen und zu verstehen. Der *Georg Westermann Verlag* hat die Rechte für die deutsche Ausgabe des Bandes, dessen Originaltitel «*The Joy of Art*» lautet.

Freuds Leben in Bildern und Texten

Als weiterer Band in der Reihe der Bild- und Textbände des *Suhrkamp Verlages, Frankfurt am Main*, die nach einheitlichen Prinzipien von Willy Fleckhaus buchgestalterisch betreut sind (vorangegangen sind etwa der Band über Brecht, über Wittgenstein), ist jetzt das Buch «*Sigmund Freud. Sein Leben in Bildern und Texten*» erschienen. Als Herausgeber zeichnen *Ernst Freud, Lucie Freud* und *Ilse Grubrich-Simitis*. Der vor kurzem verstorbene Leiter des Freud-Archivs in New York, *K. R. Eissler*, dessen psychoanalytische Biographie Goethes neuerdings auch in deutscher Sprache greifbar ist, hat eine biographische

Skizze beigetragen. Die einzelnen Kapitel des reich bebilderten Bandes behandeln Kindheit und Jugend in Freiberg und Wien, die Studienzeit und die Lehrjahre, die Reisen nach Paris und Berlin mit der entscheidenden Hinwendung zur Psychopathologie, die Praxiseröffnung und die Gründung des eigenen Hausstandes. Dann folgen die grossen Jahrzehnte: 1891 bis 1902 die Anfänge der Psychoanalyse, 1902 bis 1914 die Konsolidierung der Lehre und der Kampf um sie, dann die Kriegs- und Nachkriegsjahre, gekennzeichnet besonders auch durch die Kontakte mit Lou Andreas-Salomé, Rilke, Hesse und Schnitzler. Der Ausbreitung der Psychoanalyse von 1923 bis 1932 und, damals schon, dem Leben mit der eigenen Krankheit gilt ein weiteres Kapitel. Es folgt die Zeit der letzten Jahre in Wien, der Emigration und schliesslich des Todes im Londoner Exil. Die Photographien, Faksimiles und Dokumente sind in der den Suhrkamp-Bildbänden eigenen Technik stets kombiniert nicht nur mit erklärenden Bildlegenden, sondern auch mit Zitaten aus dem Werk, mit Äusserungen von Zeitgenossen, mit wichtigen Stellen aus Briefen und Tagebüchern. Anmerkungen, Zitatnachweise und Bildnachweise im Anhang sowie ein Namenregister machen das Buch zu einer hervorragenden Orientierungshilfe. Ilse Grubrich-Simitis meint zwar in ihrer Vorbemerkung, man werde ihm seine schwierige Entstehung anmerken, es seien viele Lücken und Haken geblieben. Im höchsten Grade dankenswert ist die Leistung der Herausgeber, des Gestalters und des Verlages jedoch auf jeden Fall.