

Das Buch

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

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **58 (1978)**

Heft 2

PDF erstellt am: **07.07.2024**

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.

SICH SELBST ABHANDEN KOMMEN

Zum Roman «Veränderung» von Erica Pedretti

«Die Lust unterzutauchen, droht immer wieder umzuschlagen, hat sich in die Angst verwandelt, hier unterzugehen»: so zu lesen auf den ersten Seiten von Erica Pedrettis neuem Roman¹ – raffende Formel für eine Erfahrung, die durch das ganze Buch geht, es leitmotivisch bestimmt. Die Neigung, sich überwältigen zu lassen von einem Ort, einem Haus, von anderen Menschen und deren Geschichten, von eigenen Erinnerungen auch, prägt dieses Buch mehr noch als die früheren Werke Erica Pedrettis. Was sie schreibt, ist nicht Ergebnis subtiler Wahrnehmung, vielmehr Produkt wechselnder, immer neuer Überwältigungen, bis zur Gefahr des Selbstverlustes; das Schöpferische ist bei dieser Autorin so eng wie bei kaum einem anderen verbunden mit dem Prozess wechselnder, oft schmerzhafter Identifikationen, setzt das Untertauchen voraus und ist zugleich Abwehr gegen das drohende Untergehen. Härter noch formuliert sie diese Grunderfahrung gegen den Schluss des Buches: «Aufgerieben zwischen den verschiedenen Geschichten und verwirrt von dem, was an mich herantritt, bin ich mir selbst abhanden gekommen.» Aufgerieben zwischen Geschichten, sich selbst abhanden gekommen: rücksichtsloser kann man die Erfahrung drohenden Selbstverlustes nicht formulieren. Aber indem sie den Vorgang aufzeichnet,

Schritt für Schritt, indem sie die Geschichten erzählt, in Bruchstücken und ohne sie abzurunden, die sie bedrängen, verwirren, zu verschlingen drohen, gewinnt die Autorin im Werk schreibend sich selber wieder.

*

Nun könnte diese einleitende Charakteristik zu dem Missverständnis führen, der Roman *Veränderung* sei ein Rechenschaftsbericht über schriftstellerische Arbeit, eine literarische Standortbestimmung. Er ist es nicht, er ist, streng genommen, nicht einmal ein Werk der Introspektion, ja es ist höchst zweifelhaft, ob das schreibende Ich, die Autorin, die unverfremdet als sie selbst auftritt, die Hauptperson darstelle. Chronologisch gesehen, das heisst nach dem Entstehen des Werkes, steht sicher eine andere Figur im Vordergrund; sie dominiert noch jetzt das Buch über weite Strecken: ein Nicht-Ich, eine Gegen-Figur im eigentlichen Sinn:

Eine Zufallsbekanntschaft aus den ersten Tagen an einem neuen Wohnort, eine ehemalige Bootsvermieterin, die Frau Gerster heisst; eine kräftige, energische Person, die rasch überall Hand anlegt und Ratschläge gibt, dazu erzählt und berichtet: vom eigenen Leben, von Ereignissen, in die sie verwickelt wurde, Unfällen, bei denen sie

helfend einspringen konnte («*Ja, das Helfen, das ist in mir drin*»), Krankheiten, oft phantastischer Art; von ihrem Hund Gero, der intelligent war wie ein Mensch («*So einen gäbe es nimmer*»), von Karl, dem Kind, das für sie arbeitete, dem sie vertraute und das doch ins Stehlen kam. Sie erzählt und belehrt zugleich, bringt Umwelt, Weltgeschichte, soziale Hierarchie und praktische Lebensfragen auf den einfachsten Nenner. Das kann vernünftig tönen, Meinung des kleinen Mannes, der bereit ist, sich in alles zu schicken und gesellschaftliches Geschehen für naturgegeben hält «*Wenn man halt immer nur Vergnügen hat, wie mans vorher jeweilen gehabt hat, dann sollen sie sich auch drein schicken in die Arbeitslosigkeit und das wollen sie eben nicht*», und es kann ins Absurde gehen: «*Also der See ist sehr gefährlich für die Hunde, zwar gut, weil sie das Wasser haben, aber dann muss man, nachher soll man sie waschen, sonst gibts Flechten.*» Zum Teil Vertreterin typisch kleinbürgerlicher Verhaltensmuster und -regeln, eingepflichter Vorurteile – gleichzeitig ein Individuum mit unverwechselbaren Zügen, mit Widersprüchen und Besonderheiten: ein Mensch, der mitten im Leben steht, sich vieles zutraut, viel leistet, sich kräftig einmischt ins Leben anderer – sich nie überwältigen, nie aus dem eigenen Leben und den eigenen Überzeugungen reißen lässt, der sich selber nie abhanden kommt, die Erfahrung des Untertauchens, die Gefahr des Untergehens nicht kennt.

Die Reden der Frau Gerster stellen ein grossartiges Stück Rollenprosa dar und gehören, da auf eine wirkliche Begegnung abgestützt, also zur Gattung der dokumentarischen Literatur. Dabei ist freilich immer zu bedenken, dass das

Dokumentarische sich nicht in Nachahmung erschöpft, dass schon die Übertragung aus dem Gesprochenen ins Geschriebene, aus der mundartlichen Rede in die Schriftsprache eine starke Umsetzung fordert. Den Menschen in seiner Sprache zu erfassen, in seinen Reden zu porträtieren, bis in die Nuancen des Satzbaus hinein, diese Leistung erbringt nicht das Tonband und nicht das Stenogramm, das ist eine Sache der künstlerischen Gestaltung. Und Frau Gerster lebt, lebt nicht nur durch ihr ausschweifendes Erzählen, sondern fast mehr noch durch die Tendenz, Erfahrung zu Belehrung zusammenzufassen, die Welt verallgemeinernd zu bewältigen, in der sie doch, trotz Tatkraft und Selbstvertrauen, letztlich eine Geschobene und ein Opfer ist. Am Schluss gibt sie denn auch ihre Müdigkeit zu: «*Ja, man hat so manches gesehn, auch am See unten, aber ich hab kein Fiduz mehr für den See, wie früher. Kein Fiduz heisst: keinen Zug, Anziehung, oder kein Interesse mehr, dass man also nicht mehr gern auf den See ginge, das kanns auch ausdrücken, und keine Lust mehr zum Reisen, das könnte man auch so sagen: kein Fiduz.*»

*

Nun ist aber Frau Gerster, Ausgangspunkt dieses Buches, etwas anderes und unvergleichlich mehr als ein Gegenstand der literarischen Neugier; sie ist, durch die Sicherheit ihrer Lebensbewältigung, eine dauernde Herausforderung – und das schreibende Ich, die Autorin, stellt sich dieser Herausforderung zugleich zögernd und entschieden, mit ihrer ganzen Person, ihrer eigenen Erfahrung, ihrer Erinnerungen, ihrer Umwelt, fühlt sich in Frage gestellt und setzt sich dem Vergleich aus.

Das Grundmuster des Buches ist also eigenartig genug: eine Konfrontation und zugleich Verbindung der dokumentarischen Reden mit bruchstückartigen autobiographischen Texten. Das Ganze eine Collage zu nennen, wäre zu einfach; die verschiedenen Textpartien sind präzise aufeinander bezogen, eng ineinander verstrickt. Man hört zwei Frauenstimmen reden, nebeneinander mehr als miteinander: weit ausholend, kühn zugreifend die eine, zweifelnd, sich vorwiegend und wieder zurückziehend die andere – in einem gewaltigen Monolog die eine (die Partnerin wird nur als ZuhörerIn wahrgenommen und als eine, der man die eigene Lebensgeschichte zur Niederschrift schenken kann), fragend, nachdenklich die andere, darauf bedacht, den Monolog innerlich zu beantworten, das eigene Leben, die eigene Erfahrung in Bezug zu diesem fremden Leben zu setzen.

Eine Art Selbstverteidigung, Selbstrechtfertigung also? Weit eher eine Selbstbeichtigung (aber das Wort tönt zu pathetisch für die Sachlichkeit, die grossartige Bescheidenheit dieser Texte!), eine zugleich nüchterne und unerbittliche Beschreibung der eigenen Unsicherheiten und Schwächen, des Zweifels und Zögerns, der Arbeitshemmungen und mangelnden «Flinkheit», des in jedem Winkel des Alltags lauerten menschlichen Scheiterns. Dem schweizerischen Mythos der Ordnung und Sauberkeit (den auch Frau Gerster vertritt) steht der Hinweis auf die mangelnde Ordnung im eigenen Haus gegenüber, der Überzeugung, mit einem «festen Charakter» und dem «Glauben, dass mans fertig bringe», sei alles zu schaffen, der eigene Zweifel; die Sicherheit, andern geholfen zu haben, wird konfrontiert mit dem eigenen gebro-

chenen Bewusstsein: «*Ich müsste zuerst lernen mir selber zu helfen, um andern besser helfen zu können*» die Überzeugung, Krisen kämen «*wie eine Krankheit, die die Sache schön reguliert*» mit der drängenden Frage nach dem Wozu künstlerischen Schaffens, «*wenn die Welt voller Bücher, der Kunstmarkt überladen ist*».

*

Autobiographische Elemente haben im Werk von Erica Pedretti immer eine wichtige Rolle gespielt – freilich noch nie so unverhüllt, unverschlüsselt wie in diesem letzten Buch. Der Wohnort ist der ihre: La Neuveville im Kanton Bern, das Haus ist ihr Haus, in der Nähe der Place de la Liberté; die Familienmitglieder werden mit Namen genannt: («*Wir, das sind Gian, mein Mann, ich, drei Kinder, die noch in die Schule gehen, und zwei, die in den Ferien nach Hause kommen.*») Und doch bleibt eine erstaunliche Diskretion gewahrt; gerade von den nächsten Menschen wird, bei aller Offenheit, nichts preisgegeben; die literarische Umsetzung gelingt in unmittelbarer Nähe zur erfahrenen Realität. Nicht Bekenntnisdrang ist hier offensichtlich das Movers autobiographischer Genauigkeit, weit eher ein leidenschaftlicher Wille zur Authentizität. Dem Anspruch der monologisierenden Gesprächspartnerin, das Leben zu meistern und ihm allgemeine Weisheiten entnehmen zu können, wird entgegengestellt, was die eigene komplexe und widersprüchliche Erfahrung bietet – nicht weniger als das, vor allem aber nicht mehr! Und diese Erfahrung bietet: nichts an Sicherheit, keine Lehrsätze, kein Vorbild.

In diesem Zusammenhang ist beson-

ders hervorzuheben, was für eine ungewöhnliche Rolle das Haus, das die Familie eben neu bezieht, spielt: an Wichtigkeit steht es nicht hinter den eigentlichen Hauptfiguren zurück. Ein Haus, eine Altbauruine, hineingezwängt zwischen andere Häuser (vornehmlich von Gastarbeitern bewohnte), dessen Fenster den Nachbarn Einblick gewähren (wie die Fenster der Nachbarshäuser ihrerseits anderen Einblick gewähren). Eine Höhle wird es einmal genannt und ist doch nicht als Ort der Geborgenheit beschrieben, schon gar nicht als abgeschlossene, isolierte Einheit, vielmehr durchlässig für Gerüche, für Musik aus dem Nachbarhaus, für die Gespräche anderer, für Schüsse und für Schreie, von denen man nicht weiss, ob es Schreie der Lust oder der Angst sind, für die Laute des überbordenden Lebens im Quartier *«das herzliche, wiederholte Lachen und die Antwort von drüben, wieder freudiges Lachen, oder Streit, Gezänk, Gefühle, die sich laut Luft machen und wieder neue Gefühle erwecken, fremde und eigene ...»*.

Mit anderen Worten: das Haus, gemeinhin aufgefasst als der Bereich privater Beziehungen, familiärer Geborgenheit, ist hier vor allem ein Ort, der Verbindung zu anderen schafft, Teilnahme fast aufzwingt, der es ermöglicht, bei aller individuellen Verschiedenartigkeit Teil einer Wohnlandschaft zu werden, bei der es *«noch so etwas wie einen Zusammenhalt gibt»*. Aber: *«Es ist unbehaglich genug zu sehen, dass dieser Zusammenhalt, die Einheitlichkeit der Struktur dieser Strasse, sich durch die Schäbigkeit der Häuser ergibt und auf Ausbeutung beruht.»*

Die Geschichten, Bruchstücke von Lebensläufen, Andeutungen menschlicher Porträts, denen sich die Autorin

ausgesetzt, von denen sie sich überwältigt fühlt, sind – abgesehen von den Geschichten der Frau Gerster – ihrem Wohnquartier entnommen, Ergebnis des Beobachtens und Lauschens, der flüchtigen Gespräche, der Ahnungen auch. Der Vielheit von Menschen, denen ihre Gegenfigur tatkräftig geholfen hat, stellt sie in ihren Aufzeichnungen jene entgegen, mit denen sie sich identifiziert, deren Leiden sie versteht, ohne dass sie sich doch zutraute, ihnen helfen zu können. Was sie *«untertauchen»* nennt, das ist ja keineswegs eine *Unio mystica* mit einem harmonischen Weltganzen, kein Einklang mit einem sinnerfüllten Leben, mit dem Geheimnis des Daseins – sondern ein Überwältigtwerden von einer Welt, gegen deren Bedingungen die Schreibende sich auflehnt, voll Empörung, die sie verändern möchte, verändern sollte: *«Ich schreibe auf, was mir geschieht, was da seinen Lauf nimmt, doch was ich aufschreibe, ist nur ein kleiner Teil dessen, was unvermeidlich um mich herum und in mir geschieht, mit grösster Selbstverständlichkeit gleichzeitig abläuft, unvermeidlich, wo ich etwas vermeiden, unweigerlich, wo ich es verweigern sollte.»* Untergehen in diesen unweigerlichen Abläufen, die man verweigern sollte, wäre Niederlage. Schreiben erweist sich als eine letzte Form des Widerstandes.

Nun ist aber das Haus nicht nur Teil einer Strasse, Verbindung mit anderen Menschen: ebenso wichtig ist der in mühsamer, langwieriger Einmannarbeit vollzogene Umbau des unbewohnbar gewordenen Gebäudes: nicht um ein Modell des schönen oder auch nur des originellen Wohnens zu geben, nicht als Denkmal geplant und nicht *«um zu zeigen, wer und was wir sind»*,

und schliesslich doch, *contre cœur* gewissermassen, Ausdruck eines eigenen, eigenwilligen Lebensgefühls, eine Manifestation, die keine sein will, stille Abwehr gegen die schablonenhafte Perfektion, gegen «*Apparate, vorgefabrizierte Kachelwände, Gipswände, Einbaukästen, Badezimmer-Spiegelkästen, vorgefabrizierte Fenster und Türen, zum Teil ganz gut, zum Teil sehr gut, gut und teuer*», Provokation für die gelernten soliden Handwerker und ihre Standards.

«*Nur den eigenen Ansprüchen genügen wollen und als Arbeitskonzept alte Bausteine verwenden, Bauteile, bedeckt mit den Spuren früherer Bewohner, neu zusammengesetzt*»: das ist das scheinbar bescheidene, in Wirklichkeit schwierige und höchst anspruchsvolle Programm für diesen Umbau, und es versteckt sich darin auch ein künstlerisches Arbeitsprinzip. Gian, der Maler, benützt nach dem Umbau immer wieder alte russische Zeitungen, Hinterlassenschaft einer früheren Bewohnerin des Hauses, als Untergrund seiner Bilder, malt darauf Tierschädel, Serien von Selbstporträts; «*Bauteile, bedeckt mit den Spuren früherer Bewohner, neu zusammengesetzt*». Und ebenso leben im Roman von Erica Pedretti die früheren Bewohner des Hauses (wie ja auch die Menschen ihrer Kindheit nicht aufhören, in ihrem Werk eine Rolle zu spielen). Ja man kann sagen, die dritte Hauptfigur des Buches, neben der wortreichen Frau Gerster und dem schreibenden Ich, sei, obgleich mit weit weniger Worten bedacht, die Russin Sjerowa, die hier wohnte und kurz nach ihrem Auszug starb: sie wird lebendig aus den Gegenständen, die von ihr noch da sind und verwendet werden, aus Erzählungen und Vorstellungen (wie sie nach einem Sturz am Boden lag und

stundenlang klopfte, ohne gehört zu werden: «*Wenn man niemanden hat, keine Seele, nicht einmal einen Hund*»), ein Mensch, der «*keine Sprache hat, allein bei Fremden lebt, die eine fremde Sprache sprechen*»: und sie gewinnt schliesslich Gestalt aus hinterlassenen Photographien und den Berichten einer Freundin, wird ins eigene Leben gezogen, bis ihr Bild mit dem der Autorin zusammenzufallen scheint.

*

«*Die Lust unterzutauchen, droht immer wieder umzuschlagen, hat sich in die Angst verwandelt, hier unterzugehen*»:

Man kann den Satz beziehen auf das künstlerische Schaffen Erica Pedrettis, das Buch lesen als eine grossangelegte und zugleich höchst persönliche Metapher für den Umgang mit den Figuren des eigenen Werkes: die Auseinandersetzung mit den wesensfremden, die Identifikation mit den verwandten. Es lässt sich aber auch lesen als eine genau erfahrene Definition eines Existenzgefühls: der Fähigkeit, in anderen zu leben, die identisch ist mit einer unheimlichen, da durch Selbstverlust bedrohten Ausgesetztheit. Beide Bedeutungen fallen wohl in diesem Fall in eine zusammen: es scheint mir gerade zum Bewundernswerten dieses bedeutenden und besonderen Buches zu gehören, dass es darin kaum eine Trennung zwischen sogenannter Kunst und sogenanntem Leben gibt: die Figuren gehören beiden Sphären an, sind literarische Gestalten mit eigenem Leben und behalten doch ihre Wurzeln in der Realität. Und sind Kunst und Realität so genau abzugrenzen, sind die beiden nicht vertauschbar, Literatur vielleicht realer als Wirklichkeit?

Am Schluss des Buches meldet sich eine Frau namens Eliette zu einem Besuch an: die Hauptfigur aus einem früher geplanten, schon begonnenen Roman, die durch die Vitalität der Frau Gerster aus dem Bewusstsein der Autorin verdrängt wurde und nun, ungerufen, zurückkehrt. Sie wird um 11.22 in Biel den Zug nach La Neuveville be-

steigen – Trägerin einer neuen Geschichte, Ankündigung neuer Überwältigung.

Elsbeth Pulver

¹Erica Pedretti, *Veränderung oder Die Zertrümmrung von dem Kind Karl und anderen Personen*. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1977.

SCHREIBEN ÜBER KRANKHEIT

Schwere Erkrankungen, Depressionen, Invalidität, Todesangst, Todesnähe oder gar Todesgewissheit sind existentielle Grenzerfahrungen, die einen Autor zu einer forcierten Abrechnung mit seinem Leben, mit seinen Mitmenschen treiben können, zu einem gnadenlosen Prozess, in den Verwandte, Freunde und Bekannte des Betroffenen wider Willen verwickelt werden, ohne dass sie sich je bewusst gewesen wären, als literarisches Material in Betracht zu kommen. Ob der Schreibende als Patient oder als bewusst formender Künstler in Erscheinung tritt, hängt indessen nicht von der Intensität seines Leidens, sondern von der paradox anmutenden Fähigkeit ab, seine individuelle Behinderung in ein verbindliches Daseinsmuster zu übersetzen, das mehr als nur eine vage Sympathie im Sinne von «socio habere malorum» schaffen muss. Die Tatsache, dass alle potentiellen Leser krankheitsanfällig sind, dass sie mit Sicherheit sterben werden, ist kein ausreichender Grund für die Publikation eines Textes, der die Malefizierung des Körpers oder Geistes zum Gegenstand hat. Entscheidend ist, ob es dem Patienten gelingt, seine Symptome arti-

stisch in den Griff zu bekommen. Er muss also im therapeutischen Verfahren, das er mit sich anstellt, zugleich Analysand und Analysator sein. Die Krankheit des Autors ist sein Stoff; aber als Organisator dieses Stoffes schlüpft der Schreibende in die Rolle des «Arztes». In Walter Vogts Erzählung «*Der Irre und sein Arzt*» kommt diese Kontrapunktik sehr deutlich zum Ausdruck. Er habe, sagt hier der Schriftsteller, der sich zwischen die Figuren des alten Mediziners und des verpfuschten Opfers stellt, nur eine Entschuldigung für sein Tun: sein eigenes Elend sei das einzige, das er aus der Nähe kenne. Aber: «*Ich kenne fremdes Elend, sogar sehr viel fremdes Elend – es zieht durch mich hindurch, und durch mich hindurchziehend wandelt es sich ... Ich bin in einem gewissen Sinn auch gar nicht derjenige, der das schreibt. (...) Ich fliesse, wie meine Figuren, aus dem Kugelschreiber dessen, der das schreibt; aber ich bin ein Stück von ihm, so wie er ein Stück von mir ist ...*» Beides wird vom Autor verlangt: den Schmerz zu erfahren und ihn zuhanden seiner Leser zu interpretieren.

Zwei Erstlingswerke von Schweizer

Autoren, die Bestürzung hervorgerufen haben, lassen sich in diesen Zusammenhang stellen: Fritz Zorns Buch «*Mars*¹» und der Roman «*Jessica mit Konstruktionsfehlern*» von Claudia Storz².

Fritz Zorn: «Mars»

Der Bericht des Autors, der seinen bürgerlichen Namen «Angst» in das aggressive Pseudonym «Zorn» umgewandelt hat, beginnt mit dem Satz: «*Ich bin jung und reich und gebildet; und ich bin unglücklich, neurotisch und allein.*» Und er endet, wenige Monate vor seinem Tod, mit der Feststellung: «*... ich habe noch nicht kapituliert. Ich erkläre mich als im Zustand des totalen Krieges.*» Diese Kampfansage eines Romanisten, der im Alter von 32 Jahren an Krebs starb, richtet sich gegen alle, die ihn angeblich zu dem gemacht haben, was nach jahrelanger Unterdrückung der Lebensgeister von einem Ich übrigbleibt: ein böses Geschwür. Zorn betrachtet sich zuletzt als Krebszelle einer kanzerogenen Gesellschaft. Der irreparable Milieuschaden gipfelt in der Erfahrung, dass er als Kind und junger Mann zu Tode erzogen worden sei. Die Diagnose steht von Anfang an fest, ebenso die soziogenetische Theorie. Zorn geht so weit, zu sagen, der Krebs sei trotz der hohen Wahrscheinlichkeit, dass er daran sterben werde, eigentlich noch das Gescheiteste, was er von zu Hause auf seinen unerfreulichen Lebensweg mitbekommen habe.

Von dieser zynischen Exposition her könnte man nun eine bitterböse Demaskierung der bourgeoisen Oberschicht erwarten, der Zorn entstammt. Dies gelingt nur zum Teil; zunächst deshalb, weil der Erzähler aus seiner

Jugend nur summarische Eindrücke vermittelt und die Details, welche dem eintönigen Gemälde Relief geben könnten, generalisiert. Den Inbegriff des Bürgerlichen sieht er im Bedürfnis, nicht zu stören und nicht gestört zu werden: «*Die Hamletfrage, die mein Elternhaus bedrohte, lautet: Harmonie oder Nichtsein.*» Das wäre eine Pointe, doch ihre Illustration fällt farblos aus. Dass die Eltern in ihrer dreissigjährigen Ehe nur ein einziges Mal miteinander gestritten haben, weil ihnen der Mut zur Aggression fehlte, wird nicht dargestellt, sondern rekapituliert in einer Form, die geradezu als Umkehrung des «*pars pro toto*» gelesen werden muss. Zorn sagt nicht: Wenn der Nachbar X. Y. zu Besuch kam ...; er sagt: Wenn «*jemand*» zu Besuch kam ... Sobald er auch nur ein Minimum an Konkretisierung leistet, bleibt die Stelle haften, jenes Beispiel etwa, mit dem er den Anbiederungsrespekt reicher Leute gegenüber sozial untergeordneten Personen belegt. Man dankt dem Briefträger überschwänglich dafür, dass er die Post bringt, obwohl der Zustelldienst sein Beruf ist. Solche Episoden bleiben aber singulär. So wie Zorn schreibt, spricht nicht ein Erzähler, der einen Stoff bewegt, so referiert ein Patient in der Gesprächstherapie. Und die analytische Behandlung hat im Fall Fritz Zorns offenbar lediglich den Zweck, die Tatsache ertragen zu helfen, dass sein Dasein gescheitert ist. Jede Korrektur kommt zu spät. Man weiss aus den biographischen Umständen: Sein Schreiben wird zu einem Wettlauf mit dem Tod. In einer solchen Zwangslage wird einer weder Lust noch Zeit haben, an seinem Manuskript zu feilen, er wird einzig vom Wunsch getrieben sein, sein Testament zu machen.

Wir haben es bei «Mars» infolgedessen nicht primär mit einer literarischen, sondern mit einer Intention zu tun, die Adolf Muschg als «*Strategie des Überlebens*» bezeichnet. Und er selbst, als Vermittler des Textes, stellt ja die «*ästhetische Frage*» nicht, um der Germanistik Genüge zu tun, er wirft sie auf, weil er diesem Dokument einer seelischen Zerstörung eine optimale Wirkung wünscht. Seine Erklärung für die Blässe von Zorns Prosa ist so einfach wie einleuchtend: «*Die Kunst kann nicht hergeben, was das Leben schuldig blieb*», nämlich Reichtum an sinnlichen Erfahrungen. Muschg sieht die «*Gnade*» dieser Kunst «*in der abstrakten Plastik ihrer Schreck- und Angstbilder*». Damit ist freilich ein Unterschied noch nicht angesprochen, derjenige zwischen geleisteter und erlittener Abstraktion. Auch bei diesem Dokument eines Todkranken zählt letztlich nicht die «*Absicht*» – so tragisch die Situation des Verfassers gewesen sein mag –, es zählt das sichtbare Ergebnis, wobei es meiner Ansicht nach um die Frage geht, ob der Text seinen Bestsellerruhm überlebe. Denn überliefert werden seine drei Teile «*Mars im Exil*», «*Ultima necat*» und «*Ritter, Tod und Teufel*», während die Welle, die das Buch hochträgt, wieder verebben wird.

Das Überraschende ist indessen, dass dieser anfänglich spracharme «*Essay*» eines Patienten über neurotische Beziehungslosigkeit mit zunehmender Todesgewissheit immer dichter wird. Die «*Gnade*», die Fritz Zorn am Schluss doch noch widerfährt, in dem Masse, wie er sozusagen seinen Decknamen wahrzumachen vermag, heisst Konzentration, heisst Form; natürlich nicht «*harmonische*» Form, welche den Leser von der Konfrontation mit dem

Schrecklichen dispensiert, sondern «*Fassung*» für das Unfassbare. Nun, da der Autor sagen kann, ich bin im Begriff zu sterben, stellt sich nicht das ein, was man vermuten würde, ein panisches Ausfransen des Berichts, sondern im Gegenteil die unerbittliche Konsequenz im Zuendedenken des Grauenhaften, im Zuendeleben des Hasses auf den Schöpfer dieser absurden Tragödie und auf das Theater, in dem sie stattfindet, die Gesellschaft. Wesentlich ist nun, in Anlehnung an Sartre, nicht mehr, «*was man aus dem Menschen gemacht hat, sondern was er aus dem macht, was man aus ihm gemacht hat*». Zorn befolgt den Rat von Hiobs Weib: «*Fluche Gott und stirb!*» In einem andern Bild ausgedrückt: Die Bienen stechen, bevor sie umkommen. Der Sinn der fehlgeschlagenen Existenz kann nur noch darin liegen, möglichst tief und giftig zu stechen. Hat der Autor bisher von der Sexualität, die zu Hause tabu war, selber nur in tabuisierter Form gesprochen, wird es ihm in der letzten, eruptiven Phase auch möglich, das Kind beim Namen zu nennen: «*Ich habe nie Beziehungen zu Frauen gehabt, denn ich kann sie nicht lieben und ich kann sie nicht begehren. Ich bin darum logischerweise auch nicht fähig, den Geschlechtsakt auszuführen, selbst wenn es ohne Gefühle und Erregung und nur rein mechanisch wäre; ich kann nicht erzwingen, was nicht existiert, und bleibe so auch körperlich impotent.*» Diese «*sexuelle Schande*» drückt sich im Zwang aus, den Kopf zu senken. Zorn definiert einen neuen menschlichen Ehrbegriff: «*... die Sexualität ist der Stoff, aus dem die Ehre gemacht ist ...*» Er erkennt die Rolle, die ihm zukommt im Universum: es kann nur die Rolle des «*Widersachers*» sein, der absolut ver-

neint. Und er spielt sie, so paradox es in diesem Zusammenhang klingen mag, mit spekulativem Humor. Das absurde Glück von Sisyphus in der Hölle. Dass die Krankheit auf die Gesellschaft «abwälzbar» ist, beschäftigt Zorn nun in einem viel umfassenderen Sinn als zu Beginn. *«Satan ist der Rebell, der sogar lieber freiwillig in der Hölle sitzen will, als den Anblick des Monstrums Gott noch länger ertragen zu müssen.»* Bezeichnend für diese These ist die Vision des Kampfes mit Gott. Er schlägt sein Geschöpf mit einer bösartigen und tödlichen Krankheit; andererseits ist Gott selbst der Organismus, in dem Zorn die Krebszelle verkörpert. Der Organismus, so die Logik des Autors, kann nicht stärker sein als seine schwächste Stelle, der Zerfressene, der seine Identität findet in der zynischen Quintessenz: *«Ich bin das Karzinom Gottes.»* In dieser häretischen Theorie erreicht Fritz Zorns Krankheitsgeschichte ihre erzählerische Evidenz. Die bürgerlichen Feinde der *«Goldküste»*, der Finanzplatz Zürich, das *«System»* Schweiz bleiben schematische Antipoden angesichts dieser letzten, vermessenen Verkehrung der *«prästabilierten Harmonie»* in ihr Gegenteil. Das Ich des Patienten löst sich auf in einem Welt-Entwurf, der den Leser vor die Frage stellt: Was machst du aus dem, was man aus mir gemacht hat?

Claudia Storz: «Jessica mit Konstruktionsfehlern»

«Von innen aufgebrochen, wie eine faule Frucht, geschwürig, eitrig, ein Loch im Bauch, niemand wusste warum. Dekadent-zivilisationsgeschädigt-allergisch von Antikörpern aufgeessen – von der

Umwelt vergiftet.» Passagen wie diese scheinen die Nähe des autobiographischen Romans von Claudia Storz – die literarische Verarbeitung einer Darmkrankheit – zu *«Mars»* zu bezeugen, doch die Unterschiede sind wesentlicher als die Parallelen, denn während Fritz Zorn sich als Krebszelle seiner Gesellschaft und als Karzinom Gottes definiert, versucht Jessica, die Hauptfigur, in keiner Phase ihres Leidens die Schuld auf die Umwelt abzuwälzen – sofern man darunter Herkunft, Milieu versteht –; entscheidend für sie ist, *«dass sie eine eigene Welt aufbauen musste, in der die Krankheit Platz hatte»*, *«Welt»* nicht als Universum verstanden, sondern als *«hic et nunc»*.

Der äussere Erzählrahmen spannt sich von Flucht zu Flucht: von der Griechenlandreise, auf der die Sprach-Studentin Distanz zu gewinnen hofft vom verlorenen Freund Rafi, bis zu jenem Ausreissversuch im Anschluss an eine Cortison-Therapie nach Viareggio, der ein abruptes Ende findet mit einem neuerlichen Darmdurchbruch. Die Familie auf der Insel Paros, bei der sie sich ihren Platz erkämpft hat, befürchtet *«Ansteckung»*. Immer wieder wird das Glück des Reisens durchsetzt von der Schmach, als Aussätzige behandelt zu werden. Claudia Storz zieht damit ein Motiv an, das in der Szene herausgearbeitet wird, wo sich Jessica einer *«Selbsterfahrungsgruppe»* anschliesst. Die Mitglieder werfen ihr vor, sie tyrannisiere den Kreis mit ihrer Krankheit. *«Man sieht dir nicht an, dass du invalid bist, also hättest du es verschweigen können.»* Jessica – und das ist ihre Crux – kann sich wohl eine Existenz erobern, in der das Leiden Platz hat; was aber, wenn die andern nicht mit dieser Tatsache leben wollen, weil Invalidität die

Gesunden in ihrer Gesundheit verunsichert?

Vor allem in den Intimbereich spukt die Krankheit. Für jedes Zusammensein mit Rafi muss sich Jessica sorgfältig präparieren; der Mann fühlt sich um die Initiative gebracht. Die Freundin Caroline, mit der sie eine Zeitlang die Wohnung teilt, erzählt unbekümmert von ihren Liebesnächten. Solche Taktlosigkeiten bekommt Jessica zu spüren, wo immer sie sich dem «Pauschalarrangement» des Lebens aussetzt. Doch sie kapituliert nicht, und sie drückt dies aus in einem homonymischen Wortspiel, indem sie aus ihrem Namen die Aufforderung herausliest: «*Yes I ca(n).*» Wie ungebrochen ihre Vitalität sein kann, geht aus der Episode mit René hervor, den sie über einen «*Aufruf an alle irgendwie Länderten*» in der Studentenzeitung kennenlernt. René, infolge einer Kinderlähmung an Rollstuhl, Korsett und Krücken gebunden, möchte mit Jessica zusammenleben, doch ihr Männerbild ist nicht zur Deckung zu bringen mit einem imposanten Haupt auf einem schwächtigen Knabekörper. Es ist geprägt von ihrem Vater, von ihrem Bruder Johannes, von Rafi: «*Alles Männer, die rücksichtslos gesund sind.*»

Spätestens zu diesem Zeitpunkt drängt sich dem Leser, der die Energie bewundert, mit der Jessica trotz missglückter Operationen um jeden Zentimeter Boden kämpft, die Frage auf, ob die Auseinandersetzung mit der Krankheit, die in «*Morbus Crohn*» ihre mögliche literarische Diagnose gefunden hat, nicht zwangsläufig in die Analyse dessen münden müsse, was die Selbstzerstörung des Körpers für die Hauptfigur entwicklungspsychologisch bedeute. Das Nichtverdauenkönnen als Chiffre für nicht Bewältigtes? Der Text

wird diesbezüglich auf drei Ebenen transparent: in den eingerückten Kindheitserinnerungen, in den Traumbildern und in den familiären Episoden. Zwei Träume bringen Jessicas Existenznot an die Oberfläche: im einen hat sie den «*Geist ausgewürgt*», im zweiten bringt sie ihren «*Zwilling*» um, obwohl sie selber das Gift genommen hat. (Damit korrespondiert eine Szene im Spital vor der Operation: sie reißt einen fleischfarbenen Schlauch herunter und hält «*Abels Darm*» in der Hand.) Dass sich der Zwillingstraum in der Nähe des elterlichen Ferienhauses abspielt, zeigt auf, wie das Unbewusste die «Schuld», erwachsen zu werden, zusammen mit dem Wunsch in eine Fiktion zwingt, den kranken Körper zu beseitigen. Nimmt man den Artikulationstraum dazu, in dem Jessica bereit ist, sich von der gefangenen Biene in die Zunge stechen zu lassen, wiewohl sie seit ihrer Kindheit gegen Bienenstiche allergisch ist, wird deutlich, dass in solchen Symbolen viel mehr zum Ausdruck kommt als lediglich ein Einzelschicksal. Das Buch bringt die überpersönliche Not der Individuation zur Sprache, und die Ablösung von zu Hause fällt bekanntlich um so schwerer, je glücklicher die Kindheit war, im Sinne des «Demian»-Wortes: «*... und ich tat meine Sache schlecht, wie die meisten Wohlerzogenen.*»

Bei den eingeschobenen Kindheitsepisoden fällt das Bedürfnis nach «Verkleinerung» auf. Existentielle wie sprachliche Diminutive sowohl in der minuziösen Schilderung des selbstgebastelten Puppenhauses als auch in der Erinnerung an das Zwergspiel im hohen Gras der Waldlichtung. Beide Male wird ein «*neues Mass*» gefunden, wenn das Leben im Massstab eins

zu eins missglückt. Das winzige Detail, dass die Dame des Puppenhauses als «*Dame ohne Unterleib*» eingeführt wird, lässt vermuten, dass der neuralgische Punkt, auf den Jessicas Allergie zurückzuführen wäre, in der Pubertät liegt. Die Autorin berührt diese Entwicklungsphase nur indirekt, indem sie das enge Verhältnis zwischen Jessica und ihrem Bruder Johannes in den Vordergrund rückt. Wiederum erweist sich da ein Traum als aufschlussreich, nämlich der dritte: Die kleine Jessica zieht Johannes ihre Mädchenkleider an, tauft ihn auf den Namen Susanne und bittet die Mutter, das Schwesterchen zu adoptieren. Sie formuliert damit den Wunsch, der «verlorene Sohn» möchte von den Eltern angenommen werden, denn Johannes ist der Aussenseiter der Familie, der als Maler und Eremit im Süden lebt, ein uneheliches Kind nach Hause bringt und das Formular der Vaterschaftserklärung so weit abändert, bis es nicht mehr «*tendenziös*» klingt. In seiner Opposition holt Jessica ihre eigene Rebellion nach. Hätte sie es früher getan, wäre ihr das psychosomatische Leiden vielleicht erspart geblieben.

Zu bewundern ist an diesem Erstling eine originelle, sinnliche Sprache mit vielen überraschenden Einfällen, eine Sprache, die sich gar nicht etwa nur in morbiden Bildern erschöpft. Etwas jedoch hat mich zunehmend irritiert: die Nachlässigkeit, mit der die Erzählperspektive gehandhabt wird, Ich-Form, Er-Form. Claudia Storz greift zum Beispiel für die Morphium-Szene im ersten Teil auf Tagebuch-Notizen Jessicas zurück: «*Im Spital wusste ich, wo das Morphium stand.*» Die kurze, aber drastische Episode (Erwägung des Selbstmordes) ist in die

Griechenlandreise eingeblenet, welche durchgehend in der Er-Form geschildert wird. Doch beim Übergang von den Krankheitsreflexionen zur Hotelankunft schreibt sie: «*Panajotis, unser griechischer Fahrer, konnte etwas Englisch.*» Das falsch gewählte Possessivpronomen signalisiert, dass die Distanz der Autorin zum vermeintlich fiktionalen Tagebuch-Ich fehlt; so auch zu Beginn des neunten Abschnitts im zweiten Teil, wo sie unvermittelt als Schriftstellerin eingreift: «*Ich muss schreiben. Ich sehe dann, dass mein Leben vielleicht doch manchmal einen Sinn hat ...*» Dasselbe gilt für die Kursiv-Einschübe, deren Funktion aus den wenigen Beispielen nicht klar wird: «*Heute stellte ich mit Erschrecken fest, dass meine Fähigkeit zu leiden grösser ist als meine Fähigkeit glücklich zu sein.*» Wozu diese Sentimentalisierungsstufe? Aus Angst, zu einem Ich stehen zu müssen? Was formal bewältigt ist, befreit, auch wenn die Zunge «Gift» artikuliert. Im dritten Teil wird die grosse Krise, die für Jessica eine Cortison-Therapie notwendig macht, mit dem Satz eingeleitet: «*Mir geht es schlechter. Mein Körper kann nichts mehr aufnehmen und behalten.*» Wer das Ich, das ohnehin viel mehr gestalterische Disziplin erfordert als das tarnende Er, im Rahmen einer gegebenen Perspektive (Jessica) so unkontrolliert und vor allem so emotional verwendet, gefährdet die Autonomie der Kunstfigur. Die erste Person Einzahl schafft auf diese Weise nicht Distanz, sondern Identität zwischen Jessica und der Erzählerin. Und um dies ganz zu vermeiden, wäre es, statt mit konkreten medizinischen Begriffen zu operieren, gewiss auch klüger gewesen, eine Krankheit zu *erfinden*. Man läuft so weniger Gefahr, dass ein symbolisch auf-

zufassendes Leiden als «confession» des Patienten missverstanden wird.

In einer Besprechung dieses Romans ist gesagt worden, Kritik sei in einem solchen Fall nicht mehr am Platz, das Mitleid verstelle dem Leser die Urteilsfähigkeit, Negatives über «Jessica mit Konstruktionsfehlern» zu sagen, verbiete der Respekt vor dem Leiden. Ich halte dies für vollkommen falsch. Gerade wenn über so heikle Themen wie Krankheit, Invalidität, Tod geschrieben wird, sollte sich der Leser nicht durch Schicksal erpressen, sondern durch Darstellung überzeugen lassen wollen. Der Respekt vor dem Leiden versteht sich von selbst, wenn mir der Autor privat begegnet. Mit der Veröffentlichung aber setzt er sich der Rezeption eines Kunst-

produkts aus, und es würde heissen, den Schriftsteller als Schriftsteller nicht ernst nehmen, wenn man ihm als Kritiker nicht jene Urteilsbildung gönnen würde, die sich danach richtet, dass eine gut gemalte Rübe besser ist als eine schlecht gemalte Madonna. Negatives über Bücher wie «Mars» oder «Jessica mit Konstruktionsfehlern» aus persönlichen Rücksichten zu *unterdrücken*, so meine ich, verbietet der Respekt vor der Kunst.

Hermann Burger

¹Fritz Zorn, *Mars*, Kindler-Verlag, München 1977. – ²Claudia Storz, *Jessica mit Konstruktionsfehlern*, Benziger-Verlag, Zürich und Köln 1977.

WERK UND WIRKUNG STEFAN GEORGES

Zu zwei Publikationen Georg Peter Landmanns

In einer bis zum Zweiten Weltkrieg florierenden Betrachtungsweise liess es sich eine gewisse Literaturkritik angelegen sein, immer wieder die «Deutschheit» Georges zu betonen. Und unzweifelhaft gab und gibt es in seinem Werk Anhaltspunkte zu einer Interpretation, die «Stefan George als heldischen Dichter unserer Zeit» und «Seher des deutschen Schicksals» herausstellt, wie die Titel zweier Publikationen aus dem Jahre 1938 lauten. Dass es sich dabei letztlich doch um Fehldeutungen handelt, ergibt sich nicht nur aus einer ideologisch unvoreingenommenen Lektüre, wie sie vielleicht erst seit wenigen Jahrzehnten möglich ge-

worden ist, sondern auch aus der Entstehungsgeschichte des Georgeschen Werkes und seiner Stellung im Rahmen der europäischen Literatur der Jahrhundertwende. Kein deutschsprachiger Dichter dieser Zeit, mit Ausnahme Hofmannsthals, tritt seinen Weg derart im vollen Bewusstsein übernationaler Zeitgenossenschaft an, keiner wie er erweist sich auch in der Rückschau, zumindest was das Frühwerk bis etwa zum *Siebenten Ring* betrifft, als Exponent der grossen europäischen Bewegung des Symbolismus. Der Verfasser der *Hymnen* und des *Jahrs der Seele*, der Anhänger Mallarmés, der Übersetzer Baudelaires und der zeitgenössi-

schen Symbolisten hat wie wenige dazu beigetragen, die deutsche Poesie und Ästhetik der wilhelminischen Epoche aus provinzieller Verengung zu lösen.

Entsprechend reagierte das literarische Ausland, indem es George, im Gegensatz zu fast allen deutschen Autoren seiner Generation, seine Aufmerksamkeit schon früh zuwandte. Vertreter der westeuropäischen Moderne begrüßten ihn als hervorragenden Dichter, während er in Deutschland noch weitgehend unbekannt war oder als blosser Exzentriker galt. Albert Saint-Paul konnte nach dem Erscheinen der *Hymnen* schreiben, der Band gehe im Pariser Café Voltaire von Hand zu Hand und werde von den Kollegen kommentiert und bereits übersetzt. Eines der schönsten Zeugnisse dieser Verehrung ist die 1928 erschienene Sondernummer der *Revue d'Allemagne*, und es ist kein Zufall, dass eines der besten und das wohl vollständigste und zugleich am meisten objektive moderne George-Buch von dem französischen Germanisten Claude David stammt.

Die Rezeption eines Schriftstellers jenseits des eigenen Sprachgebiets spiegelt sich in vielen Facetten, aber der Übersetzung kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. In ihr findet, im Grenzbereich zwischen Dichtung und Philologie, die erste und unmittelbare Umsetzung statt, eine Transformation, der in manchen Fällen ein originaler sprachschöpferischer Wert zukommt, die aber auch die Brücke zur weiteren, oft schwer bestimmbareren Wirkung baut. Für George hat Georg Peter Landmann in sorgfältiger Kleinarbeit die umfassende Dokumentation im Band *Stefan George in fremden Sprachen* zusammengetragen¹. Das Ergebnis ist eindrucklich. Obwohl Landmann

auf die Beziehung der slawischen und aussereuropäischen Sprachen verzichtete (es gibt zum Beispiel zahlreiche Übersetzungen ins Japanische, die sich im Anhang verzeichnet finden), zählt der Band gegen achthundert Seiten mit Texten, die von 1891 bis 1972 in den verschiedensten Ländern Europas und Amerikas veröffentlicht wurden. Manche von ihnen sind als blosse Lesehilfen anzusprechen und bemühen sich, dem Wortlaut der Originale gleichsam Schritt für Schritt zu folgen, andere sind eigentliche Nachdichtungen, mehr oder weniger an Vers- und Reimbild der deutschen Vorlagen gebunden und diese mit mehr oder weniger Geschick paraphrasierend. Von zahlreichen Gedichten liegen mehrere Übersetzungen in dieselbe Sprache vor; so haben wir von dem berühmten Eingangsgedicht zum *Jahr der Seele* «Komm in den totgesagten Park und schau» nicht weniger als acht englische Versionen. In solchen Fällen wird die Lektüre auch zum spannenden Vergleichsspiel mit den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der literarischen Übersetzung. Englisch und Französisch sind die beiden am häufigsten vertretenen Sprachen (die Wirkung Georges in den USA, zum Teil europäischen Emigranten zu danken, wird hier deutlich), gefolgt vom Italienischen, Spanischen und etwa zehn anderen Sprachen. Eine Bemerkung drängt sich beim Reichtum des Vorgelegten auf: so überzeugend manche Übersetzungsleistungen im einzelnen auch sind, so imposant manche breitgefächerten Auswahlgruppen auch wirken (etwa die englische von Cyrill M. Scott und die französische von Maurice Boucher), so erstaunlich bleibt, wie wenige bekannte Autoren sich an George versucht haben: vier französische Ver-

sionen von Charles Du Bos, eine englische von Stephen Spender sind schon Ausnahmen. Etwas von der Exklusivität, um nicht zu sagen von der Beschränktheit der Wirkung Georges scheint sich in diesem Umstand abzuzeichnen.

Von Georg Peter Landmann stammt auch die 1960 publizierte Bibliographie *Stefan George und sein Kreis*, ein unentbehrliches Arbeitsinstrument und zugleich eine Dokumentation der vielfältigen Ausstrahlungen Georges innerhalb und ausserhalb der deutschen Literatur, Publizistik und Kritik. Vor kurzem erschien dieses wichtige Buch in zweiter, fast doppelt so umfangreicher und bis zur Gegenwart nachgeführten Auflage². Man wird über die technische Anlage und Gliederung und den damit zusammenhängenden Gebrauchswert von Bibliographien immer wieder diskutieren können, und Einwände sind wohl gegen jedes angewendete Prinzip möglich. Unbestritten ist, dass sich Landmanns George-Bibliographie in mehr als anderthalb Jahrzehnten bewährt hat, obwohl die vom Verfasser befolgte chronologische Anordnung gelegentlich auch kritisiert wurde. Der diachronische Aufbau hat zudem den Vorteil, die allmähliche Entstehung des Georgeschen Werkes, die Tätigkeit der Mitglieder des Kreises und – besonders aufschlussreich – die stufenweise Rezeption in einer weiteren Öffentlichkeit, auch die Krisen und Sprünge dieser Rezeption, historisch fassbar zu bezeugen. Diese geschichtliche und rezeptionsgeschichtliche Perspektive mag gerade gegenüber einem Dichter, der von manchen seiner Bewunderer in einen sozusagen geschichtslosen Raum emporstilisiert wurde, sinnvoll und not-

wendig sein. Das sorgfältig angelegte Register macht es im übrigen leicht, die Bibliographie auch anders als chronologisch zu konsultieren. Verschiedene Übersichten, darunter ein den Benutzern der zweibändigen George-Ausgabe sehr willkommenes Verzeichnis der Überschriften und Anfangszeilen der Gedichte (das in der genannten Ausgabe fehlt), ergänzen die 2767 bibliographischen Nummern (umfassend die Jahre 1890 bis 1976). Dass auch die besten Kompendien nie vollständig sind, weiss jeder wissenschaftlich Arbeitende. Über einzelne Lücken und irrtümliche Zuschreibungen wird man bei Landmann angesichts des Geleisteten hinwegsehen, so ungern man zum Beispiel Hinweise auf Klaus Günther Justs Literaturgeschichte *Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart* (Bern 1973) oder Henri Peyres *Qu'est-ce que le Symbolisme?* (Paris 1974) vermisst, die für das moderne George-Bild sehr viel wichtiger sind als mancher getreulich aufgeführte Huldigungsaufsatz. Aber das sind marginale Kritiken an einem bibliographischen Monument, das seines Gegenstandes würdig ist.

Manfred Gsteiger

¹Stefan George in fremden Sprachen. Übersetzungen seiner Gedichte in die europäischen Sprachen ausser den slawischen. Zusammengestellt von Georg Peter Landmann. Düsseldorf und München: Helmut Küpper vorm. Georg Bondi 1973 (Drucke der Stefan-George-Stiftung). – ²Georg Peter Landmann: *Stefan George und sein Kreis. Eine Bibliographie*. Mit der Hilfe von Gunhild Günther ergänzte und nachgeführte zweite Auflage. Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. 1976.