

Das Buch

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

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **59 (1979)**

Heft 5

PDF erstellt am: **30.07.2024**

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.

Das Buch

DICHTUNG UNTER AUGENZWANG

Zu Erika Burkarts Gedichtsammlung «Augenzeuge»

Nach rund 25 Jahren lyrischer und erzählerischer Tätigkeit veröffentlicht die Aargauer Dichterin *Erika Burkart* ihren ersten Band ausgewählter Gedichte unter dem Titel «*Augenzeuge*»¹; er enthält einen Querschnitt durch die zum grössten Teil vergriffenen Publikationen der fünfziger und sechziger Jahre², eine grosse Anzahl von Gedichten aus den noch zugänglichen Werken «*Die Transparenz der Scherben*»³ und «*Das Licht im Kahl-schlag*»⁴ sowie zusätzlich sieben neue Gedichte. Der Name des Bandes ist mit Bedacht ausgewählt; die Künstlerin, längst über die Grenzen der Schweizer Sprachregion hinaus bekannt und durch eine Fülle von Literaturpreisen geehrt, legt Zeugnis ab über ihre Sicht der Menschen und Dinge. Zwei Eigenschaften kommen ihr dabei zugute, die man von einem Augenzeugen des Geschehenen verlangen muss: innere Anteilnahme und unbestechliche Präzision. Aus der Verbindung dieser beiden Erlebnis-momente sind Gedichte entstanden, in denen die Genauigkeit des Beschreibens der Erschütterung über das Gesehene Form und Mass verleiht, wie das ergreifende Requiem auf die sterbende Mutter «Ort der Kiefer» («Unter der gelben Spitaldecke findet der Körper zurück in die Kindergestalt, wächst sich klein . . .») oder «Autoabbruch», die bitterböse Klage über eine zerstörte Natur («eine gott-verlassene Herde brutaler Gerippe,

Kadaver, von eindrucksvoller Scheusslichkeit . . .»). Augenzeuge sein, heisst für Erika Burkart, sich der Unausweichlichkeit der sinnlichen Eindrücke zu stellen, weil dies das Wesen ihrer künstlerischen Existenz ausmacht: Der Dichter «ist was er sieht» («Einer, der schreibt»). Freilich steht sie mit dieser Auffassung nicht allein in der zeitgenössischen Literatur; für sie wie auch für andere gilt Gottfried Benns Metapher vom «Augenzwang» (die moderne Version des Teiresias-Mythos im Gedicht «Wirklichkeit»), der allein erst Kunst entstehen lasse. Dennoch findet sich selten ein lyrisches Werk, das in so starkem Masse der Bildlichkeit verpflichtet wäre. Erika Burkarts Gedichte sind optische Prägungen voller Plastizität, Rhythmus und Klang stehen ganz im Dienste der Darstellung von Sichtbarem.

Dieses Gestaltungsprinzip findet seinen Niederschlag zunächst in zwei formalen Besonderheiten: in der Komposition des Bildes als bewegter Struktur und bei der Motivwahl. Typisch für das Werk sind streng gebaute Perioden, in denen der Rhythmus die Bewegung unterstreicht:

«. . .

*Niemand begegnet
der vögelversammelnden Tanne
im Feld, wo über Buchten aus Licht
die Springflut der Schatten
rhythmisch hereinbricht.»*

(«Offener Brief»)

Ebenso unverwechselbar sind die Motive, nur auf dem Hintergrund einer bis ins unendliche verfeinerten visuellen Sensitivität zu verstehen: etwa das stete Spiel mit Licht und Schatten («Mein Schatten», «Horizont im Gegenlicht», «Das grosse Zwielicht», «Baum im Gegenlicht»), der Wechsel von farbiger Landschaft («Krokusinsel») und farbloser Landschaft («Schnee-Insel»), überhaupt die Dominanz der Farblichkeit (das leuchtende Rot in «Roter Reiter im Schnee», das dunkle Blau in «Kurwenal», das stumpfe Gold – «Verwesungsgold» – in «Altfarben»). Zuweilen ist der sinnliche Eindruck so stark, dass er im Leser die unmittelbare Assoziation eines gemalten Sujets wachruft:

«...
*Die roten Muschelwolken glühn
 am abendklaren Horizont,
 auf unbewegtem Leib verzweigt
 des Baumes Schatten sich ...»*
 («Das Pferd»)

Oder in dem späten Gedicht
 «Champ lönch»:

«...
*Zungenspitzes Lispeln. Die Hirschkuh
 geht hier zur Tränke,
 hier äsen die Hirsche.
 Stecknadelklein
 Steinbrechrosetten und Enzianstern
 in den flachgerupften
 Teppich gewirkt.»*

Bei solcher Nähe zum bildhaften Darstellen mag leicht die Vorstellung entstehen, den Gedichten läge ein impressionistisches Gegenstands-erleben zugrunde; in Wahrheit sind sie jedoch das genaue Gegenteil einer Genrelyrik, wo äussere Stimmung das Bild beeinflusst. Die Literatur hat dar-

auf hingewiesen – die entsprechende Bemerkung findet sich auch in Halters mit grossem Einfühlungsvermögen geschriebenen Nachwort zu «Augenzeuge» –, dass die Landschaft Erika Burkarts als «Innen- und Seelenraum»⁵ aufzufassen sei. Man kann diesen Umstand auch allgemeiner fassen: Die Wirklichkeit wird konsequent aus einer Innensichtperspektive heraus entwickelt. Dieses Prinzip verbindet die vielfältigen Bildformen miteinander, die im Laufe der Jahre entstanden sind: Landschaftsschilderungen («Das Moor», «Herbstlicher Hügel»), Traum- und Seelenbilder («Geistgestalt», «Septemberschein», «Weiss», «Sog»), eschatologische Schreckensvisionen («Ort der Kiefer», «Die Toten»).

Besonders im Zyklus «Ich lebe» finden sich Belege für diesen lyrischen Perspektivismus:

«...
*Innen fallen mich an
 die Augen der Toten.»*
 («Sog»)

«*Mit meinen Facettenaugen
 blicke ich um mich.»*
 («Arcanum»)

Oder, die Möglichkeit einer grenzenlosen Ausweitung der Innenschau andeutend:

«...
*Meine auferstandenen Augen
 blicken von drüben mich an.»*
 («Durchblick»)

Perspektivismus meint hier die Fähigkeit, das lyrische Ich mit den Gegenständen vertraut zu machen, etwa in Gesten der Spiegelung und Durchdringung, aber auch in den einander wechselseitig bedingenden Gebärden von Öffnung und Abkapselung gegen-

über der äusseren Realität. Er bewahrt den Blick nach innen vor einem Abgleiten in blossen Autismus und verbürgt den Augenblick der Gestaltwerdung:

«...»

*Plötzlich sehe ich sie, die mich sehn,
sie gehen mich an,
sie fallen ins Auge ...
Gespannt der Lichtnerv,
du weisst, so stach
deine frühste Sonne den Star
dir und den Dingen:
im jähen Einstrom härteten sich
zum Urbild
die Formen.»*

(«Der grüne Regen»)

In den frühen Gedichten aus «Bann und Flug» und «Geist der Fluren», die den Zauber der Identitätsverwandlung von Ich und Natur beschwören («Ich wandle mich in das, was mich entzückt», heisst es in «Feldweg, abends»), findet das Auge seinen Aussenreiz in der Betrachtung des Naturgegenstandes, eines Baumes, einer Quelle oder einer Muschel. Am reinsten und schönsten vielleicht das Bild des Baumes in der «Dryade», einem Kondensat aus ursprünglich zwanzig Zeilen:

*«Im Wachtraum kam
vom Flüstern eines Baumes mir
Erinnerung an eine Zeit,
da blättern war mein Haar und ich
mit Wurzeln griff, mit Knospen fühlte,
den Himmel atmete, die Erde trank,
und manchmal,
schmal und lautlos, trat
in eure innigen Gesichte:
ein lichtiges Wehn, ein Wink,
ein Lächeln
im Äthergold.»*

Diese früheste Lyrik steht in der Tradition der modernen deutschen Naturdichtung, die von Loerke und Wilhelm Lehmann ausgeht; auch Ezra Pounds kleinere Gedichte ausserhalb der «Cantos» (etwa «April») und seine Theorie vom Naturobjekt als adäquatem Symbol sind als mögliche Vorbilder zu nennen. Doch trotz solcher Einflüsse formt sich bereits in dieser Entwicklungsphase eine Eigentümlichkeit heraus, die den Rahmen eines Naturimagismus sprengt: Die innere Perspektive spiegelt existentielle Erfahrung wider. Das Gedicht «Verwitterung» scheint den Umbruch anzuzeigen; dem Aufbau nach noch dem Spiel mit der Identität verhaftet, drückt es weit mehr aus, menschliches Erleben, Einsamkeit, Alter, Hilflosigkeit: «Ich bin der Rest von einem Berg, der längst schon abgetragen wurde.» Die «Kore»-Gedichte, entstanden unter dem Eindruck persönlichen Schmerzes, vertiefen die Tendenz, dem Bild zeitlose Züge mitzugeben. Ungemein schlicht, aber gerade darum überzeugend wirkt etwa der Entwurf, das Wesen der Vergänglichkeit sichtbar zu machen:

*«Ich habe niemanden mehr.
Ich bin allein.
Von Niemandem bin ich schwer.
Ich entfalle der Welt,
ein Stein,
der vom Brunnenrand fällt.
Der Brunnen ist tief und leer.
Ich lausche dem eigenen Fallen.
Ich höre den Stein aufprallen.
Ich bin nicht mehr.»*

(«Der Stein»)

Wo die aufgenommene und zur Sprache gebrachte Wirklichkeit das Individuelle und Zeitgebundene über-

steigt, da entstehen allgemeingültige und allgemeinverständliche Seinsaussagen, Chiffren. Anspruch und Rang von Erika Burkarts lyrischem Perspektivismus erweisen sich darin, dass einfache menschliche Grundbefindlichkeiten in Worte gekleidet werden, Einsamkeit (etwa im Gedicht «Sinn des Lebens, ein Inventar»), Leid («Vita Nova»), Angst («Septemberschein», «Gebet eines Selbstmörders») und Tod («Letzte Landschaft»), aber auch kindliches Staunen («Herkunft»), Liebe («Tristan», «Herbstnacht») und naive Frömmigkeit («Ein Indianermädchen sieht die Sonne aufgehen»). Von besonderem Gewicht ist in diesem Zusammenhang auch die Polarität von Licht und Dunkel; sie signalisiert vor allem in den späten Gedichten (etwa «Kurwenal» oder «Christophorus») die existentielle Dimension von Werden und Vergehen. Fügt man die einzelnen Chiffren zusammen, entsteht eine in sich geschlossene Gegen-Realität, deren Grundwert die Besinnung auf die Bedingungen menschlichen Seins ist. In der Sammlung «Die gerettete Erde» äussert sich die Forderung nach dieser eigentlichen Wirklichkeit bisweilen mit einem gewissen Pathos der Überzeugung: «Tiefer sind die Augen des Lichts! Wir werden hineinschauen!» In den jüngsten Gedichten, die sich unmittelbar an den Mitmenschen wenden («Vox humana», «Mein Nächster»), ist der optimistische Ton aufgegeben, der moralische Appell verhaltener, aber deswegen nicht weniger eindringlich.

Zwischen der Fülle der inneren Eindrücke und dem Drang nach Verbindlichkeit das Gleichgewicht zu wahren, erfordert ein hohes Mass an

sprachlicher Disziplin; Erika Burkart hat es sich nie leicht gemacht mit dem Wort. Ihr Werk ist geprägt von einer Ambivalenz zwischen dem Glauben an die magische Kraft des Wortes und einem leisen Sprachskeptizismus. Für einen Lyriker, der an romantisches Weltverständnis anknüpft – Hölderlin gilt die besondere Sympathie Erika Burkarts – und sich zugleich mit dem Phänomen einer zunehmenden Sinnentleerung der Sprache auseinandersetzen muss, kann es kaum eine andere Position geben. Schon bei Hofmannsthal findet sich der Hinweis auf die Doppelgesichtigkeit der Sprache, auf ihre Möglichkeiten und Grenzen: «Wahre Sprachliebe ist nicht möglich ohne Sprachverleugnung.» Die in «Augenzeuge» aufgenommenen Wortgedichte (u. a. «Das Wort», «Herkunft», «Worte» und «Dazwischen») beleuchten die Stationen einer ähnlich gearteten Einschätzung der dichterischen Ausdrucksfähigkeit. Charakteristisch und immer wieder auftretend ist der Gedanke der Distanz:

*«Ich suche das Wort
das mich fände.*

*Jedes Wort ist ein Mass für Distanzen,
die ich mit Worten nicht überwinde.»*
(«Dazwischen»)

Diese Distanz kann sich in ganz unterschiedlicher Weise offenbaren, als Bruch zwischen Wort und Bedeutung («Wie Gitter stehen um mich her die Worte ... Wenn du hinaustrittst, wandelt sich der Sinn ...»), als Raum zwischen Ding und Wort («Zwischen Ding und Wort die wunderbare Erfahrung, dass wir fast nichts erkennen können ...»), als Trennungslinie zwischen Bezeichnung und reinem Gegenstand («Ein Wort sei ein Flug,

die Höhe zu lernen, die es trennt von der Wahrheit der Rose ...») oder auch als Fremdheit von Wort und Sprechendem («Wer einem Wort sich anvertraut, sei scheu ...»). Die Sprache setzt also dem Bild Widerstand entgegen, und diesen Widerstand zu überwinden ist ein Wagnis, das nie ganz gelingen kann und gleichwohl unternommen werden muss.

Der Höhepunkt des magischen Sprechens ist in den «Kore»-Gedichten und in der Sammlung «Ich lebe» erreicht; die Beschwörungsformel «Zum Engel sage ich: Entstehe ...» («Roter Reiter im Schnee»), der ekstatische Duktus in «Auf eine Tänzerin» und der Ästhetizismus des erlesenen Wortes («Krokusinsel», «Die Kälte») loten die Grenzen einer Wortdynamik aus. Beginnend mit dem Fragmentarismus der «Schattenkunde» («Eines Pfahles Schatten im Wasser, eines Pfahles Schatten im Schnee, eines Pfahles Schatten auf Steingeröll ...») und des «Werwolf», setzt in den siebziger Jahren eine Entwicklung zur Sprachverknappung ein, am deutlichsten in den Landschaftsgedichten aus «Transparenz der Scherben». Satzgefüge werden aufgebrochen, Bilder treten unverbunden nebeneinander, das Wort wird von Bedeutungen, Beziehungen und Assoziationen befreit, um desto reiner wirken zu können. Hinzu kommt eine wachsende Behutsamkeit im Umgang mit der inneren Vision, ein Sprechen an der Grenze zum Schweigen:

*«Durch das Schweigen hindurch
deinen Augen lauschen,
wenn du die Hand reichst,
die Hände, weither,
als hätten sie fremde Dinge berührt*

*im Traum, über dessen Schilderung du
plötzlich
verstummt bist.»*

(«Der Traum»)

Die Radikalität, mit der in den späten Gedichten auf den Schutz der geschlossenen Strophe verzichtet wird, hat wenig Parallelen in der zeitgenössischen Lyrik; man könnte an Celan oder Ingeborg Bachmann denken, aber bei Erika Burkart fehlt jede Neigung zu Wortmontage und Konstruktivismus. Was sie davor bewahrt, ist ein persönliches, geradezu sinnliches Verhältnis zum Wort; es umfasst Äusserungen der Zuneigung («Ein Wort ist zart an seinen Rändern ...») ebenso wie ein Gespür für seine materielle Qualität. Der handfeste Vergleich von den Sprachhüllen («Schalen durchbrechen, Häute abschälen, zum Kern gelangen») im Prosaband «Rufweite»⁶ erinnert an Benns Selbstzeugnis über seinen «Orangenstil» (im 1950 erschienenen «Doppelleben»); hier wie dort geht es um das Freilegen eines existentiellen Zentrums des Wortes. Es ist eine Arbeit, die den Einsatz der ganzen Persönlichkeit fordert, in Erika Burkarts Formulierung: «Worte geben so viel her, wie wir ihnen von der eigenen Substanz mitzugeben vermögen.»

Diese Substanz hat die Dichterin über Jahrzehnte hinweg ihren Werken mitgeteilt, freilich ohne jede narzisstische Attitude, sondern still, bescheiden, voller Zurückhaltung. Der dem «Augenzeuge»-Band vorangestellte «Steckbrief», übernommen aus «Licht im Kahlschlag», ist Dokument ihres künstlerischen Selbstverständnisses; dort ist die Rede vom «grauen Mut, mittels Worten ein wenig Erde sicht-

bar zu machen», vom «Versuch, eines Nachts dem Licht zu genügen», vom Zurücktreten der eigenen Person hinter die ausgesagte Wirklichkeit: «Ich gehe, bevor ihr mich seht.» Gerade aus der Position eines inneren Rückzugs heraus aber lässt sich die Universalität menschlichen Seins rein und unverfälscht erleben, wenn man sich nur die Fähigkeit des Sehens bewahrt hat:

«*Dein Schritt
öffnet das Feld.
Augen-Blicke geben dem Strom
den Glanz zurück,
den wir schon immer
den alten nannten.*»
(«Der Lohn der Nacht»)

Diese Erfahrung, selten geworden in der heutigen Zeit, verdanken wir den Gedichten Erika Burkarts.

Peter Bolt

¹ Erika Burkart: *Augenzeuge. Ausgewählte Gedichte.* Artemis 1978. – ² *Der dunkle Vogel, 1953—1958. Sterngefährten, 1955. Bann und Flug, 1956. Geist der Fluren, 1958. Die gerettete Erde, 1960. Mit den Augen der Kore, 1962 (alle Tschudy St. Gallen). Ich lebe, Artemis 1964. Die weichenden Ufer, Artemis 1967.* – ³ E. B.: *Die Transparenz der Scherben, Benziger 1973.* – ⁴ E. B.: *Das Licht im Kahlschlag. Artemis 1977.* – ⁵ Frieda Vogt-Baumann: *Von der Landschaft zur Sprache. Die Lyrik von Erika Burkhart. Artemis 1977, S. 14.* – ⁶ E. B.: *Rufweite. Prosa. Artemis 1975.*

GIACOMO LEOPARDI – EIN PASCAL OHNE GOTT?

Zur deutschsprachigen Werkausgabe

Giacomo Leopardi starb am 14. Juni 1837 in Neapel, neununddreissigjährig erst, aber von andauernder Krankheit tief geschwächt. Wer kennt ausserhalb Italiens mehr von ihm als seinen Namen? Jedenfalls wussten seinerzeit, als Luchino Viscontis Film *Vaghe stelle dell'Orsa . . .* in unseren Kinoteatern anlief, die wenigsten Zuschauer mit diesem scheinbar rätselhaften Titel etwas anzufangen. Dabei setzt mit solch melancholischer Anrede an das Sternbild des Bären ein Gedicht ein, das fast jeder Italiener aus dem Stegreif aufzusagen vermag. Tatsächlich spricht denn auch einer der Protagonisten in einer Schlüsselszene des bitteren Streifens die Verse aus Leopardis *Ricordanze* sinnend vor sich hin. Freilich kann in

Italien jedermann die eine oder andere Stelle aus den *Canti* auswendig. Kein Zufall, dass das entsprechende Bändchen in der Reihe der «Biblioteca Universale Rizzoli» mit dreissigtausend Exemplaren Anfang 1979 zu den Klassiker-Bestsellern gehört! Für Leopardis Landsleute zählen seine Dichtungen zum Bedeutendsten, was die neuere Literatur im Bereich der Lyrik aufweist. Seine *Operette morali* hält der gebildete Italiener zudem mit Manzonis *Promessi sposi* für das Wichtigste, was sein Land im neunzehnten Jahrhundert an Prosa hervorbrachte.

Die Frage nach Leopardi scheint man sich nun glücklicherweise neuerdings doch auch anderswo zu stellen. Denn es besteht kein Zweifel, dass der

älteste Sohn des Grafen Monaldo Leopardi, 1798 in Recanati, einem Landstädtchen unweit Loreto geboren, hätte er in französischer Sprache gedichtet, in Europa mindestens so berühmt geworden wäre wie Baudelaire. Ein willkommenes Zeugnis für dieses vielerorts neuerwachte Interesse an Leopardi stellt Norbert Jonards *Giacomo Leopardi: Essai de biographie intellectuelle* dar¹. Es handelt sich dabei um eine umfassende Studie, die in der Tradition der von der Freudschen Psychoanalyse inspirierten Literaturkritik steht. Der bekannte Italianist aus Dijon entwickelt in seiner reichdokumentierten Untersuchung ein Leopardi-Portrait, das man erschüttert und fasziniert zugleich betrachtet. Bucklig und früh von Erblindung bedroht, asthmatisch, übersensibel und als Kind schon von furchtbaren Angstträumen bedrängt, wassersüchtig zuletzt und von juckenden Ekzemen gemartert, tuberkulös wohl auch und herzleidend: so schleppte sich Leopardi, unbewältigte Schuldkomplexe durch unentwegte Arbeit verdrängend, stets mit philologischen Abhandlungen zur antiken Literatur sowie mit philosophischen Studien beschäftigt – beides begleitet seit eh und je sein Dichten –, von Krise zu Krise dem längst nicht mehr unerwünschten, ja schliesslich ersehnten Tod entgegen. Der Tod – jenes Nichts, das Leopardi im Leben als einzige Gewissheit gesetzt schien. August von Platen, der den kranken Dichter in Neapel kennenlernte, schildert den Eindruck, den dieser auf ihn machte, unter dem Datum des 5. September 1834 in seinem Tagebuch:

«Der erste Anblick Leopardis [...]

hat allerdings etwas Abschreckendes, wenn man denselben bloss aus seinen Gedichten gekannt hat. Leopardi ist klein und bucklicht, sein Gesicht bleich und leidend, und er vermehrt noch durch seine Lebensart, da er den Tag zur Nacht macht und umgekehrt, seine Übelstände. Ohne Bewegung und ohne sich, bei dem Zustande seiner Nerven, beschäftigen zu können, führt er ein allerdings trauriges Leben. Bei näherer Bekanntschaft verschwindet jedoch alles, was seinem Äussern einen unangenehmen Anstrich geben könnte, die Feinheit seiner klassischen Bildung und das Gemütliche seines Wesens nehmen sehr für ihn ein.»

Recanati, die verhasste verschlafene Geburtsstadt, von der er nie wirklich loskam, wird für Leopardi früh zum Gefängnis, das er als Stätte gutgemeinten elterlichen Terrors erwünscht, obschon es ihm lebensnotwendig bleibt; und der junge Leopardi vermochte ihm fatalerweise erst zu entweichen, als er bereits nicht mehr überlebensfähig war. So verdichtet der Ort sich in Leopardis Biographie zum traumatischen Bezugspunkt eines Schicksals, das sich in der Suche nach Liebe, Vaterland und nicht zuletzt Ruhm erfüllte, dem traurigen Ersatz für nicht gelebtes Leben. Jonards Buch kommt das Verdienst zu, jene Tiefenstrukturen einer Einbildungskraft freigelegt zu haben, deren Kenntnis es dem Leopardi-Leser erst ermöglicht, besser zu verstehen, wie ein Œuvre zustandekommen konnte, von dem der Autor selbst Ende Juni 1836 in einem Brief an Charles Lebreton, einen Pariser Schüler des Genfer Philologen Louis De Sinner, sagt:

«Je n'ai jamais fait d'ouvrage, j'ai

fait seulement des essais en comptant toujours préluder, mais ma carrière n'est pas allée plus loin.»

Freilich, Leopardi bleibt das, was man einen schwierigen Dichter nennt. Des Italienischen nicht mächtig zu sein, ist aber jetzt keine Entschuldigung mehr für Unkenntnis. Denn dem Neugierigen, für den Jonards Buch, das sich ausdrücklich auch an den Nichtspezialisten wendet, eine fesselnde Einführung in Leben und Werk dieses Schriftstellers darstellt, legt nunmehr der Winkler Verlag im Rahmen seiner Dünndruck-Klassikerausgaben unter dem Titel *Gesänge, Dialoge und andere Lehrstücke*² eine neue deutsche Übersetzung des literarischen Werkes Leopardis auf den Büchertisch. Hanno Helbling übertrug die Verse, Alice Vollenweider die Prosa: es entstanden durchwegs prägnante und gut lesbare Texte, in welchen auch der Kenner seinen Leopardi wiederfindet. Dass bei der Lyrik der Originalwortlaut mitabgedruckt wurde, ist dem Verlag nicht hoch genug anzurechnen. Die *Gesänge* bleiben somit als tieflotende Gedankenlyrik überall nachvollziehbar, während die *Dialoge* und *Lehrstücke* (dem Italiener als *Operette morali* geläufig) sich als jene pointierten Meditationen über die Hinfälligkeit aller Wunschvorstellungen bestätigen, die Leopardis Mensch, dem – wie Horst Rüdiger in seinem dichten Nachwort schreibt – Leben bloss als Täuschung erscheint, Glaube als Trug und Genuss als Ekel, unentwegt als Schranken gegen die umfassende Erfahrung des Nichts aufzubauen trachtet. Eine existentielle Erfahrung, die – auch Jonard betont das wohl zu Recht – Situationen vorwegnimmt, denen ge-

rade unsere Zeit wieder besonders intensiv ausgesetzt ist.

Neben den *Canti* und den *Operette morali* gehört der sogenannte *Zibaldone* unverzichtbar zu Leopardis literarischem Œuvre. Der Dichter führte bekanntlich unter dieser Bezeichnung vom Sommer 1817 bis Ende 1832 ein literarisch-philosophisches Tagebuch, das – aus Reflexionen und Maximen bestehend – sich gewissermassen als Seismogramm seiner geistigen Entwicklung erweist. Doch mit Entwicklung lässt sich Leopardis inneres Abenteuer eigentlich kaum bezeichnen; das belegt die erwähnte Studie Norbert Jonards sehr genau: «C'est moins l'histoire d'une progression» – stellt der Verfasser fest – als vielmehr «l'approfondissement d'une souffrance primordiale.» Als zweiten Band seiner Leopardi-Werkausgabe plant nun der Winkler Verlag, Auszüge aus Alice Vollenweiders Übersetzung dieser Essays zu veröffentlichen. Damit wäre dann – was schon für diesen ersten Band gilt –, kompetent vorgestellt und durch sachkundige Anmerkungen aufgeschlüsselt, Giacomo Leopardi, dieser – wie man ihn auch schon genannt hat – Pascal ohne Gott, endlich in einer repräsentativen deutschen Ausgabe greifbar.

Kurt Ringger

¹ Norbert Jonard, Giacomo Leopardi: Essai de biographie intellectuelle, Société Les Belles Lettres, Paris, 1977. – ² Leopardi, *Gesänge, Dialoge und andere Lehrstücke*, übersetzt von Hanno Helbling und Alice Vollenweider; mit einem Nachwort von Horst Rüdiger, Winkler Dünndruck Ausgabe, Werke erster Band, München 1978.

KEIN ANLASS ZU SELBSTGERECHTIGKEIT

*Bücher zur neueren Schweizergeschichte**Exil in der Schweiz*

Ein Buch aus der DDR, das kritisch über die schweizerische Emigranten- und Flüchtlingspolitik während der Hitler-Jahre berichtet, lässt sich un schwer abfertigen. Man kann es, eine probate Methode, ganz einfach verschweigen. Die andere schlichte Möglichkeit besteht darin, auf die minimale Berechtigung von DDR-Autoren zu harten Urteilen über anderwärtige geschichtliche Vorgänge zu verweisen. Wieviel innere Freiheit und wieviel Menschlichkeit hat die Deutsche Demokratische Republik ihrer Umwelt in den vergangenen Jahrzehnten vorgelebt?

Doch so billig dürfen wir es uns mit einem Buch wie *Werner Mittenzweis* «*Exil in der Schweiz*»¹ nicht machen – es sei denn, wir legen es darauf an, den hiesigen Leser um eine zwar einseitige, aber mit Sachkunde gesättigte Darstellung schweizerischer Zeitgeschichte zu bringen. Mittenzwei, das ist vorweg klarzustellen, versteht und bekennt sich als Marxist, und diese Optik führt aus liberaler Sicht zu Verzerrungen und Verengungen. Die Fülle von Stoff indessen, die der Band erschliesst, macht die Lektüre zum Gewinn. Es lässt sich nicht nur behaupten, sondern belegen, dass an diesem Buch nicht vorbeikommt, wer sich ernsthaft mit der jüngsten schweizerischen Vergangenheit auseinandersetzt.

Mittenzweis «*Exil in der Schweiz*»

ist in drei Kapitel aufgegliedert. Das erste handelt, wie der Autor sich ausdrückt, von der «Zerstörung der Illusion», der von Faschismen umkreiste Kleinstaat werde unbeirrt seiner grossen Asyltradition gehorchen. Wie bedingt, ja dürftig er es tat, brauchte nicht von Mittenzwei enthüllt zu werden. Die Bewohner dieses Landes können den Sachverhalt in ihrer Minderheit aus eigenem Erleben kennen, in ihrer Mehrheit aus fundierten Publikationen. Bereits im schonungslosen Bericht, den Carl Ludwig in amtlichem Auftrag über unsere Asylpolitik erstattete, steht zum Beispiel nachzulesen, dass mitten im Getöse und Elend des Zweiten Weltkrieges eine Kantonsregierung allen Ernstes feststellte, die Flüchtlinge störten das schweizerische Landschaftsbild. Hier komplettiert Mittenzwei nur bereits Bekanntes – mit Hinweisen etwa auf den offiziellen Sprachgebrauch. Da war, durchaus nach dem «Wörterbuch des Unmenschen», von der «Ausschaffung» unerwünschter Flüchtlinge die Rede, die, nochmals nach dem nämlichen Wörterbuch, als «wesensfremde Elemente» galten. Dies und vieles sonst machen es schwer, Mittenzwei zu dementieren, wenn er von einer Zurücknahme der Sendung Henri Dunants spricht.

Das ausladende zweite Kapitel, das sich nach Inhalt und Umfang als Hauptteil des Buches erweist, beschreibt die Wege und Stationen der künstlerischen Emigration in der

Schweiz. Hier wird dargestellt, wie unterschiedlich man mit grossen Namen, Thomas Mann vorab, und kleineren, auch lästigeren verfuhr, wie Kämpfertum von gestern in Resignation umschlagen konnte, wie es die trotzig Selbstbehauptung gab, aber auch ratenweise den Tod im Zerfall aus Verzweiflung. Entwurzelt zu sein, nicht arbeiten zu können, zum Schweigen und Warten verdammt – das war eine Last, für alle schwer und für manche zuletzt nicht mehr zu tragen.

Im Schlusskapitel wendet sich Werner Mittenzwei dem Zürcher Schauspielhaus als dem, wie er sich ausdrückt, «Sammelpunkt deutscher antifaschistischer Künstler» zu. Die Darstellung ist vorläufig – der Autor will sie zu einem eigenen Buch ausweiten, auf das man gespannt sein darf. Aber schon so, in der Raffung auf dreissig Seiten, gewinnt der Leser eine hinreichende Vorstellung vom exemplarischen Rang dieses Hauses, das eigentliche Traditionen prägte, in der Schweiz mit Dürrenmatt und Frisch, in Ostberlin mit Langhoff und Heinz.

Zur Fracht, die dieses Buch einbringt, wäre vieles noch anzumerken – höchst aufschlussreich und kaum mehr bekannt ist etwa die Rolle des Cabarets «Cornichon» im geistigen Widerstand, die Mittenzwei ausführlich beschreibt. Kritische Distanz ist bei der Lektüre des Bandes vonnöten, aber nicht minder die Bereitschaft, sich selbstkritisch mit den Fakten auseinanderzusetzen. Dann wird sich das Nachdenken über die Vergangenheit in die Gegenwart und in die Zukunft wenden.

Aufgearbeitete Aargauer Geschichte

Jubiläen verrauschen und werden vom Alltag verschlungen, selbst wenn sie nebenher so üppige Fernseh-Wirbel verursachen wie die Festlichkeiten zum 175jährigen Bestehen des Kantons Aargau. Tag und Jahr vermag, wenn überhaupt, ein Werk zu überdauern, das auf einen solchen Anlass hin in Auftrag gegeben wurde. 1978 ist, was den Aargau angeht, auf Veranlassung des Regierungsrates der dritte Band der Kantongeschichte² erschienen, der die Zeit zwischen 1885 und 1953 beschlägt. Wir verdanken ihn dem Historiker *Willi Gautschi*, der schon das wohl fundierteste Buch über den Generalstreik geschrieben hat.

Ungetrübte patriotische Erbauung beschert dieser Band dem heimatlichen Leser nicht. Man erinnert sich bei der Lektüre des öftern eines Satzes im regierungsrätlichen Geleitwort, der betont, dass der Autor in voller Freiheit habe schreiben können, aber auch die Verantwortung für das Geschriebene werde tragen müssen. Nun, der Historiker Willi Gautschi wird sie mit Fassung zu tragen wissen, wie er zuvor auch souverän seine Freiheit nutzte. Was wir vor uns haben, ist ein Meisterwerk geschichtlicher Darstellung.

Gautschis Buch schildert in einem ersten Kapitel, das die beiden letzten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts und dann noch die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg umfasst, die aargauische Entwicklung vom Bauern zum Industriekanton, die Entfaltung der direkten Demokratie und den Kampf um den Wohlfahrtsstaat. Das

nächste Kapitel beginnt mit der Mobilmachung von 1914 und endet mit dem Generalstreik und den Auseinandersetzungen über den schweizerischen Beitritt zum Völkerbund.

Dann folgt, noch brisanter in der Annäherung zur Gegenwart, die Beschreibung der Zwischenkriegszeit: Wirtschaftsnöte, innerpolitische Irrungen und Wirrungen mit helvetischem und aargauischem Frontenfrühling, zuletzt der Übergang von der Landesausstellung von 1939 in einen neuen Aktivdienst. Über die Zeit des Zweiten Weltkrieges berichtet das vierte Kapitel, das beispielhaft differenzierte Abschnitte über unsere im ganzen wenig erhebende Flüchtlingspolitik, die Fünfte Kolonne und die zwielichtige Ostfrontmission des Divisionärs Eugen Bircher enthält.

Das letzte Kapitel schliesslich beschreibt die Nachkriegsjahre bis zum aargauischen Kantonsjubiläum von 1953, die mit politischen Abrechnungen begannen, aber auch strafrechtlichen. Und zum Abschluss noch eine Tat, die nachwirkt bis in unsere Tage:

die Begründung der Kulturstiftung Pro Argovia.

Das Buch wird, so wenigstens steht zu hoffen, in der jüngeren wie in der älteren Generation betroffene Leser finden. Masslose Verblendung und Sündenfälle der Intoleranz – all das brauchten und brauchen wir keineswegs in der Ferne zu suchen. Unsere eigene Vergangenheit, die aargauische zum Beispiel, belegt derlei hinreichend. Anlass zu Selbstgerechtigkeit verschafft uns dieses Buch jedenfalls nicht – und just das ist eine seiner herausragenden Qualitäten. Der Historiker Willi Gautschi lehrt aber noch anderes: Sorgsamkeit und Fairness im Urteil. Ein Buch über Vergangenes also, das uns für die Gegenwart rüstet – wenn wir nur wollen.

Oskar Reck

¹ Werner Mittenzwei, *Exil in der Schweiz*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1978. – ² Willi Gautschi, *Geschichte des Kantons Aargau*, Dritter Band, 1885–1953. Baden Verlag AG, Baden 1978.

DAS DICHTENDE BASEL

Haltla!

Das «Zürichdeutsche Wörterbuch» verzeichnet den Ausdruck «Haltla» nicht. Wer aber, wie ich selber, seine Jugend im Aargau – und zum Teil in der Nachbarschaft Basels – verbracht hat, dem ist er vertraut. Mit dem Zuruf «Haltla!» fordert man einen andern oder sich selber auf, mit etwas aufzuhören oder bei etwas zu verweilen. Dieter Fringeli hat unter

diesem Titel eine Anthologie von 41 Autoren herausgebracht, die in Basel und Umgebung leben und schreiben¹. Neben der Schriftsprache ist auch die Mundart vertreten. Jeder Beiträger wird mit einer ganzseitigen Fotografie von Kurt Wyss vorgestellt. Ein bunteres Buch lässt sich kaum denken. Da finden sich zum Beispiel Gedichte in Obwaldner Mundart von Julian Dillier, der Anfang eines Henry-Dunant-Dramas von Dieter

Forte, eine Apostel-Paulus-Paraphrase von *Huldrych Blanke*, und *Urs Widmer* erinnert sich an jenen Basler Deutschlehrer, der lauter Föhengeschichten geschrieben hat. Und so könnte ich fortfahren, Namen und Titel aufzuzählen ad libitum. Das «Haltla!» gilt dem Leser, welchen das Buch einlädt, hier einmal zu verweilen – bei dem, was die Basler Autoren zu sagen haben. Es ist, scheint mir, recht widersprüchlich.

Weltoffene Stadt – oder Hexenkessel?

Immer wieder kommt zur Sprache, wie diese Schreibenden zu ihrem Schreiben stehen – und ihre Beziehung zu Basel. Nur das letztere interessiert uns hier, weil sich über das erstere nichts allgemeines sagen lässt, das Thema auch recht abgedroschen ist.

Ältere Basler Mundart-Patriarchen wie *Blasius* oder *Fridolin* und andere zeigen eine ungebrochene Zuneigung zu Basel, das sie als eine «weltoffene Stadt» empfinden, den Basler selber als «heiteren und witzigen Bebbi» (S. 49). Sie haben sich der Mundart angenommen, sei es, dass sie Basler Gebrauchsliteratur schreiben – oder dass sie sogar ein baseldeutsches Wörterbuch geschaffen haben. Und in der Tat enthält ja dieser niederalemannische Dialekt so viel Eigenartiges und Reizvolles, dass er, angesichts der allgemeinen Sprachverwässerung, in seiner ursprünglichen Lautung festgehalten zu werden verdient. Wie viele Eigentümlichkeiten enthält nur schon ein simples Sätzchen wie dieses: «Er miend an d faasnacht koo, däärt isch e luschtigs lääbe!» Typisch die

Entrundung «miend» statt «müend», das aspirierte k von «k(h)oo» statt «choo» – oder die Dehnung in offener Silbe «lääbe» statt «läbe». Mit solchen Eigenheiten tritt der Basler Dialekt in den Gegensatz zu den meisten andern Schweizer Mundarten.

Aber auch von auswärts zugezogene Autoren wie *Rolf Hochhuth* bezeugen der RheinStadt ihre Sympathie. Er erzählt von dem Wohlwollen, das die Basler – im Gegensatz zu den Deutschen – seinen dramatischen Anfängen entgegenbrachten. In Basel könne man noch Mensch sein, leben und leben lassen. «Hier gibt es noch keine Masse und keine Slums, hier ist der Einzelne noch ein Individuum, hier kennt noch der Brief- und Telegramm-Träger die Leute persönlich . . .» (108). Hochhuth zitiert auch Otto Flake, der die Stadt als «atmende Lunge» apostrophiert habe, der es nicht an Sauerstoff fehlte, weil sie «an der entscheidenden Biegung des Rheines eingesetzt» worden sei (106). Ja, wenn der gute Rhein auch heute noch den Sauerstoff verbürgen könnte!

Zu dieser «atmenden Lunge» setzen aber andere Autoren energische Fragezeichen. *Hans Häring* spricht geradezu von einer von den Konzernen «zerstunkenen Region» und von «babylonischen Türmen des Todes». Damit spielt er nicht nur auf die chemische Industrie, sondern auch auf die Atomkraftwerke an (95). Und *Christoph Geiser* schreibt: «In dieser Stadt setzt sich alles fest, bleibt alles sitzen und hängen, aus dieser Stadt zieht nichts ab . . . Ein Kessel, in den alles hineinfährt, mit giftigem Gestank, nicht mehr herauskann; ein Hexenkessel, im Hochsommer» (88/

90). Mithin wäre Basel kaum mehr durchgehend bewohnbar ... Aber auch sonst sind dem altehrwürdigen Basel einige Steine aus der Krone gefallen. Denn manche Beiträger lassen jene humanistisch-tolerante Universitätsstadt – mit Erasmus von Rotterdam, Jacob Burckhardt und Karl Jaspers im Wappen – nicht mehr gelten.

Was ist nun Basel wirklich? Wer darauf eine Antwort wüsste! Bei *Hansjörg Schneider* ist die Jugendliebe zu dieser Stadt einer frustrierten Vernunftthe gewichen: «Ich liebe Basel nicht mehr, ich fühle mich nicht mehr fremd hier.» Der Reiz des Unbekannten ist verlorengegangen. Er bezichtigt die Stadt der Durchschnittlichkeit. «Gerade die grossbürgerliche Tradition ... verhindert heute, dass Basel wieder zu einem geistigen Zentrum wird ... In Basel werden die Probleme nicht auf die Spitze getrieben, sondern gedämpft» (182/184). Und damit sind sie halt nicht gelöst.

Aber schlägt denn in dem allzu abgedämpften und «dezenten» Basel nicht wenigstens einmal im Jahr die Stunde der Wahrheit: an der Fasnacht? Auch ihr begegnen die Autoren ganz verschieden, begeistert, distanziert oder ablehnend, je nach Temperament. Der Basler ist bekannt für seine bissige Witzigkeit. Aber wem ist mit solchem Feuerwerk geholfen? *Elisabeth Meylan* schreibt – und das scheint mir bemerkenswert: «Da war zum Beispiel die vielgepriesene Ironie, die destruktiv sein konnte, weil sie manchen Unternehmungsgeist lähmte und letzten Endes kaum noch etwas gelten liess. Da war die berühmte Toleranz, die im Grunde sehr oft Unverbindlichkeit war» (141).

Summa summarum: eine Stadt wie andere Städte. Und wie man lebt in ihr: sozusagen eine Charakterfrage. Sage mir, wie du zu Basel stehst, und ich sage dir, wer du bist!

Die Fakten und die Fiktion

Manche Beiträge muten ganz realistisch an, das heisst, der Ablauf der Erzählung ähnelt dem Ablauf unseres Alltags. Aus Protest gegen diesen Alltag und seine vermeintliche Wirklichkeit sprengen einige Schriftsteller die Grenzen und werden surrealistisch. So schreibt etwa *René Regenass*: «In mühseliger Kleinarbeit wickelte er seine Träume in Seidenpapier ein. Darauf warf er sie aus dem Fenster auf die Strasse hinunter, wo sie eine verheerende Wirkung hatten. Im allgemeinen Chaos soll es zahlreiche Verletzte gegeben haben ...» (167).

Ist dieser «Er» vielleicht ein Schriftsteller, der seine subtilen Gespinste auf die Strasse, das heisst ins Publikum wirft? Doch bleibt dann die «verheerende Wirkung» des öftern aus, weil die Träume allzu subtil waren oder doch nicht subtil genug!

Durch blosser Kopie der vorgegebenen Wirklichkeit können wir nicht zur Kunst gelangen. Wir müssen uns zwar füllen mit Wirklichkeit, aber dann gilt es, sie umzuprägen nach dem Bilde unserer eigenen Persönlichkeit. Keine Kunst ohne Phantasie! So schiessen denn heute, in unserem nach-realistischen Jahrhundert, von überallher Utopie und Phantastik in die Textur der Texte ein. *Aurel Schmidt* kommt, anhand einer wilden Detektiv-Geschichte, auf den Unterschied zwischen den *Fakten* und der *Fiktion* zu sprechen. Der

Schreibende hat die Fakten hinter sich zu lassen, um Fiktion zu schaffen – in früheren Zeiten hätte man vom «Schöpferischen» gesprochen. Literatur «beruht darauf, dass sie die Wahrheit wiedergibt, indem sie sie erfindet» (181). Das Mögliche müsse sich gegen das nurmehr Bestehende erheben. Dem würde ich zustimmen. Dagegen hätte ich Bedenken, das Prinzip der Realität «repressiv» zu nennen. Denn wer liesse sich davon schon unterdrücken? Phantasie findet wohl immer eine Bahn, um den ausgetretenen Pfaden zu entfliehen; und wer keine Phantasie hat, der Banause, der lebt mit seiner Wirklichkeit im besten Frieden.

Kürzestgeschichten und Kürzestgedichte

Kurzgeschichten hat es schon immer gegeben; neueren Datums aber scheinen die «Kürzestgeschichten». Trotz äusserster Kürze wollen sie doch noch etwas erzählen. Ein Beispiel von *Heinrich Wiesner* lautet, unter dem Titel «Die Last»: «*Er füllte einen Sack mit Sand, der genau seinem Körpergewicht entsprach, und hob ihn auf die Schulter. Während er davonging, spürte er, wie sehr er sich zur Last fiel*» (214). Das Faktum, dass die Menschen sich selber zur Last zu fallen pflegen, ist hier in Fiktion gewandelt. In zwei kurzen Sätzen wird es sichtbar gemacht.

Dementsprechend könnte man auch von «Kürzestgedichten» sprechen. Der Herausgeber des Bandes selber hat welche beige-steuert. Sie sind aphoristisch knapp und dem Wortspiel verpflichtet; die Gattung hat sich auch in der Mundart be-

währt. Hier ein gutes Beispiel von *Dieter Fringeli*:

hürote

är het si

un si het

ihn:

jetzt hei sis

Ich komme zum Schluss. 41 Autoren kann man nicht unter einen Hut bringen; es müsste ein sehr elastischer Schlapphut sein! Gerade die Mannigfaltigkeit macht den Reiz eines solchen Buches aus. Sicher sind die Beiträge in jeder Hinsicht ungleich. Einige geben sich recht revolutionär; einer ist von so kruder Obszönität, dass ich vermute, der Herausgeber habe ihn nur aufgenommen, um die Fama von Basels dezenter Grossbürgerlichkeit zu widerlegen. Einige Gedichte von *Rainer Brambach* gehören wohl mit zum Besten des Bandes. Aber auch manche Autoren, die ich gar nicht zu erwähnen die Gelegenheit fand, haben Gutes geschrieben.

Ein solches Buch müsste eigentlich, wie ein Lesebuch, in kleinen Rationen, Stück für Stück, gelesen werden – als Minutenlektüre, vor dem Einschlafen zum Beispiel, wenn es nicht gerade die flagrantesten Texte sind. Hier kann man erfahren, wie zeitgenössische Autoren sich und die Umwelt sehen. Hier stellt sich das dichtende Basel vor, und wir machen gerne mit ihm Bekanntschaft.

Arthur Häny

¹ Haltla. Basel und seine Autoren. Herausgegeben von Dieter Fringeli. Fotografiert von Kurt Wyss. Buchverlag Basler Zeitung 1978.