

# Das Buch

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

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **60 (1980)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.09.2024**

## **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.

## MONOLOGISCHES ZWIEGESPRÄCH

### *Zum neuen Roman von Gerhard Meier*

Der schriftstellerische Weg Gerhard Meiers, von welcher Seite man ihn auch betrachtet, ist alles andere als gewöhnlich. Meier hat als Lyriker begonnen, in einem Alter, da andere Autoren sich von der Lyrik abwenden; er hat sich dann, über kürzere, schwer einer Gattung zuzuordnende Prosastücke, dem Roman zugewandt; und der genuine Lyriker hat offensichtlich darin die ihm gemässe literarische Form gefunden. Im Herbst 1979 erschien sein dritter Roman: «*Toteninsel*»<sup>1</sup>. Sieht man das Buch in Zusammenhang mit den früheren Werken dieser Gattung, so drängt sich die Vermutung auf, es suche sich da einer von einem Werk zum anderen dem anzunähern, was ihm als die Romanform schlechthin vorschwebt, einer Art von Grundmuster, das zugleich ein Gegenentwurf zum herkömmlichen Roman wäre. Wenn diese Vermutung zutrifft, so ist er mit dem neuen Buch seinem Ziel um eine beachtliche Spanne näher gekommen. Die früheren Werke Meiers, man mag sie noch so hoch schätzen, werden von diesem neuen Buch in den Schatten gestellt; es ist, das Wort sei gewagt, ein grosses Buch, komplex, von fast verwirrendem Reichtum, dicht gewoben, so dass es auf jeder Seite die volle Aufmerksamkeit des Lesers fordert – und doch von einer erstaunlichen, luziden Simplizität; ein Buch, das, zu Recht, den Tod im Titel führt

und doch im Grundton eine Art von Heiterkeit wahrt.

Jedoch: «*Die superlativischen parolenhaften Gesten vertragen sich schlecht mit einer anständigen Auseinandersetzung mit Bildern, Texten oder musikalischen Erzeugnissen*», lässt Meier seinen Protagonisten früh im Buch sagen. Der Satz ist zu beherzigen, nicht nur in bezug auf dieses eine Buch. Halten wir denn zunächst sachlich fest, dass die «*Handlung*» des Romans aus nichts anderem besteht als aus einem Spaziergang, den zwei Freunde, Dienstkameraden, beides ältere Männer, eines Nachmittags unternehmen. Ihr Weg führt – wie die Strassenbezeichnungen mit zunehmender Deutlichkeit merkbar werden lassen – durch Olten, auf einer Route, die man abschreiten könnte, aber nicht abzuschreiten braucht. Die beiden nehmen einen Imbiss ein, besuchen eine Kirche, stehen vor Bildern Max Gublers, reden – das heisst vor allem einer redet, der andere hört zu, antwortet gelegentlich, behält viele Gedanken für sich. Man mag sich, schon durch den thematischen Rahmen, an den «*Spaziergang*» von Robert Walser erinnert fühlen: die gleiche Leidenschaft für das Gehen, die gleiche geduldige Aufmerksamkeit für das, was leicht zu wiegen scheint. Gegen den einsamen Spaziergänger Walser hebt sich um so schärfer die Doppelfigur der beiden Freunde, Baur und Bind-

schädler, ab, neuartig übrigens auch im Werk Meiers, der sonst gerne Einsame, in ihre Gedanken und Beobachtungen vertiefte Menschen ins Zentrum stellt. Dass die beiden zwei verschiedene, voneinander unabhängige Personen sein sollen, ist eine dünne Schicht der Fiktion, die leicht abbröckelt, wohl abbröckeln soll: aus beiden redet der Autor selbst, der sich aufgespalten hat in zwei aufeinanderbezogene, voneinander abhängige Figuren, beide mit den gleichen Gedankengängen beschäftigt, in ähnlicher Stimmungslage, so dass das Gespräch keine dialektischen Züge aufweisen kann, kaum ein Hin und Her, vielmehr dahinfließt, Variation von gleichen Motiven durch zwei verwandte Stimmen.

Vereinfachend könnte man sagen, dass der Autor im einen, dem unermüdlich redenden Baur, seine Emotionalität untergebracht hat, das Spontane, Inkommensurable, das Schöpferische wohl auch, im anderen dagegen, dem Eisenbahner Bindschädler, mehr den Realismus und die Vernunft, Besonnenheit und ordnende Aufmerksamkeit. Der monologisierende Baur (der seinen Partner zwar immer wieder anredet, aber kaum für ihn spricht, auf jeden Fall keine Antwort erwartet) wirkt zunächst als eindeutiges Zentrum des Romans: er bestimmt den Rhythmus des Gesprächs, er ist es, der sich erinnert, vielmehr, von Erinnerungen bedrängt, die Bilder nennt, die sein Inneres speichert. Er scheint auch mehr vom Autor selbst zu enthalten, zumal von seinen äusseren Lebensumständen wenig mehr bekannt ist als dies: er habe ein Leben lang daran gedacht, zu schreiben (er verkörpert also eine

Lebenssituation, welche der Autor selbst durchlebt, aber vor langem hinter sich gelassen hat). Und doch ist der ungleich stillere Bindschädler nicht weniger wichtig: er ist es, der erzählt, in Ichform, der die Umgebung wahrnimmt, welche sein Partner gelegentlich übersieht, er sieht diesen Partner von aussen (leicht clownesk gezeichnet, mit schlenkernden Armen); die Motive, die er redend und vor allem denkend einbringt (sie sind auffallend oft der Welt der Kunst, auch der Wissenschaft entnommen), wirken als ordnende Pfeiler in den flutenden Erinnerungen Baur. Als Doppelwesen, nicht zu trennen, bestimmen sie das Buch, nur im Zusammenspiel von beiden, dem assoziativen Reichtum Baur, der ordnenden Besonnenheit Bindschädlers kann ein Buch wie *«Toteninsel»* entstehen.

Allerdings: das Buch enthält kaum eine Charakteristik der beiden Freunde, nur wenig von der Lebensgeschichte Baur, gar nichts von derjenigen Bindschädlers; nicht als Individuen sind sie Zentrum des Buches, vielmehr als eine Art Brennpunkt. Was Baur erzählend erinnert, sind vor allem Bilder aus der Geschichte seiner Familie und seines Dorfes. Man könnte auch sagen, das Buch enthalte den Stoff eines Familienromans, der sich zum Dorfroman ausweitet, wobei Familien- wie Dorfgeschichte nicht isoliert bleiben, sondern stets als Teil des Ganzen gesehen werden, angeschlossen an den grossen Kreislauf von Leben und Tod: der Roman über den begrenzten Kreis eines Spazierganges, den begrenzten Raum einer Familie, eines Dorfes weitet sich selbstverständlich zu einem Buch über Leben und Tod.

Aber ebenso gut könnte man sagen, das Hauptthema des Romans sei die Erinnerung selbst, das Buch ein schillerndes Abbild eines individuellen, das Individuelle an Bedeutung doch übersteigenden Bewusstseinsraums. Als einen Raum, als eine Art Museum bezeichnet Baur denn auch sein Inneres, und diese Metapher wird sehr exakt und plastisch ausgeführt: An der «*Ostwand der Seele, in Augenhöhe*» hängt ein wichtiges Bild aus seiner Erfahrungswelt, eines der ersten und sicher wichtigsten Motive des Buches: «*Drei Frauen mit Winterastern*», die Erinnerung an den Besuch der drei alten Schwestern, die, bereits selbst von Krankheit und Tod gezeichnet, eines Tages überraschend beim jüngeren Bruder auftauchen, um Blumen auf die Gräber verstorbener Verwandter zu legen.

Die einzelnen Elemente der Familien- und Dorfgeschichte sind untrennbar mit der Erinnerung verbunden, eingespannt in den Rahmen eines Spaziergangs; sie erscheinen so in ungewöhnlichster Beleuchtung, so dass sie kaum wiederzuerkennen sind. Keine geschlossenen Lebensläufe, keine gerundeten Porträts, nichts von psychologischer Analyse, sondern einzelne Punkte, Bilder, Sätze, Tonfolgen, manchmal Details, scheinbar unwichtig («*ich lasse keinen meiner Kirschbäume mehr so hoch werden*», der Satz von Schwager Ferdinand), manchmal Quintessenzen eines Lebens. Wobei, trotz der immer wieder beschworenen Metapher vom inneren Museum, Erinnerung nichts Statisches ist, sondern sich in unaufhörlicher Bewegung befindet. Nicht dass der erzählende Spaziergänger den Weg zurück in die Vergangenheit

suchte, diese hat ihn vielmehr längst eingeholt, immer bereit, sichtbar, gegenwärtig zu werden. Diesem Vorgang entspricht auch der Erzählrhythmus. In oft langen, tollkühnen, schwindelerregenden, zugleich aber bestechend sicheren Sätzen wird festgehalten, was sich an Bildern aufdrängt. Baur ist ein eigentlich chaotischer Erzähler, der ohne Rücksicht auf seinen Zuhörer vom einen zum anderen geht, und doch entfaltet sich in seinem assoziativen Reden ein strukturiertes, überschaubares Gebilde. Meier lässt seinen Protagonisten einmal den Roman mit einem Teppich vergleichen, «*einem handgewobenen, bei dessen Herstellung besonders auf die Farben und Motive achtgegeben wird, die sich wiederholen, abgewandelt, natürlich*» (an anderer Stelle wird das Bild des Teppichs auf die Geschichte einer Familie, eines Dorfes angewandt): Motive werden angeschlagen, tauchen unter, werden wieder aufgenommen – und vor allem werden sie, je weiter das Buch fortschreitet, desto mehr miteinander in Beziehung gesetzt. Das Verschiedene und Gegensätzliche zusammenschauen, in immer neuen Beziehungen, Bilder aus ihrer Isolation zu befreien, sie neben andere zu stellen, so dass sich aus dem Einzelnen zunehmend ein Ganzes ergibt, ist ein untergründiges Stilprinzip des Buches. Treffender vielleicht als der Vergleich mit einem Teppich, der allzu statisch wirkt, wäre derjenige mit einer musikalischen Komposition. Bindschädler ist es, der einmal Ravels Boléro erwähnt, das «*leise anfange, immer neue Elemente einbeziehe, die vorhandenen beibehaltend, anwachse, quasi überquelle*»; er beschreibt da-

mit, genau und kaum versteckt, den Roman, dessen Figur und Erzähler er gleichermassen ist.

Dem Buch ist als Motto ein Flaubert-Wort vorangestellt: *«Was mir schön erscheint und was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts.»* Der Wunsch, den grossen Ereignissen und Spannungen auszuweichen, ist offensichtlich für Gerhard Meier immer zentral gewesen (ihn interessiere, was zwischen dem, was geschehe – geschehe, heisst es in einem früheren Buch) – und doch ist das Motto nicht einfach als eine Klartext-Charakteristik des Romans zu lesen. Ein Buch über «nichts» nämlich ist *«Toteninsel»* nur in einem äusserlichen Sinn, durch den thematischen Rahmen des Spaziergangs. Ebenso gut wie ein Buch «über nichts» könnte man es aber als «Buch über alles» bezeichnen, über das Ganze von Leben und Tod, über die letzten Dinge. Auf seine tollkühn-träumerische Art sinniert Baur über dies Letzte – er braucht dafür der Reihe nach, sich immer wieder korrigierend, die Begriffe Kunst, Bewegung, Liebe, Gott, Licht. Das Licht aber kann ein diesseitiges und ein jenseitiges sein, zur Liebe und zum Tod gehören.

Damit aber wären wir, am Schluss erst, bei dem angelangt, was doch am Anfang steht – dem auffallenden, provozierenden, vielleicht abschreckenden Titel *«Toteninsel»*. Von Böcklins Toteninsel ist erst gegen Ende des Buches die Rede (wobei Meier, mit der Reflektiertheit des bewussten Schriftstellers auch gleich eine kunstgeschichtliche Einreihung des berühmten Malers gibt). Das Buch trägt seinen Titel gewiss zu Recht: Todeszeichen sind überall angebracht (Be-

erdigungen, Beinhäuser, Grabstätten, tote Fliegen im Netz einer Spinne), der Tod ist der unverhüllte Herr dieser Familien- und Dorfgeschichte: die Menschen, die als Lebende erinnert werden, sind zum Zeitpunkt des erzählten Spaziergangs Tote, und wenn aus ihren Lebensläufen auch oft nur wenig erwähnt wird: nur selten fehlt die Ursache ihres Todes. Nicht zufällig findet der Spaziergang der beiden Männer im November statt; es wird gegen Schluss immer dunkler, und der letzte Satz heisst: *«Nun begann es zu schneien.»*

Eines der zahlreichen Todesbücher also, die es in den letzten Jahren gibt, gerade von jungen Autoren übrigens (ich erwähne innerhalb der deutschschweizerischen Literatur nur E. Y. Meyers *«In Trubschachen»* und Hermann Burgers *«Schilten»*) – vielleicht als Antwort darauf, dass die heutige Gesellschaft den Tod konsequent wegzuschieben und zu verdrängen versucht. Aber es dürfte das einzige sein, so weit ich sehe, in dem zwar, fast auf jeder Seite, Todesnähe zu merken ist, aber nicht eigentlich Todesfurcht. Der Tod ist im Leben präsent, aber umgekehrt auch das Leben im Tod.

Das mag seinen Grund zunächst in der christlichen Grundhaltung des Autors haben. Bindschädler, der realistische, genaue (der sich doch aus seiner Verstrickung mit den Dingen lösen möchte) ist es, der diesen übergreifenden Bezug nennt, indem er bei einer Besichtigung der Martinskirche in der Bibel die Hesekiel-Stelle über das Feld der Gebeine und die Auferstehung der Toten liest. Aber ebenso entschieden ist vom Kreislauf des Lebens in einem kreatürlichen elementaren Sinn die Rede, davon,

dass Tote zu Erde werden, aus welcher wiederum Blumen wachsen, dass Fäkalien im Wasser dem Meer entgegengetragen und so wieder dem ewigen Kreislauf angeschlossen werden. Nicht weniger wichtig aber dürfte sein, dass die Toten in der Erinnerung weiterleben. Die «*Toteninsel*» (um noch einmal auf den Titel zu kommen) befindet sich nicht in der Abgeschiedenheit, nicht jenseits des Wassers, sondern mitten im Leben, im Bewusstsein des älter werdenden, dem Zurückschauen zugeneigten Menschen. So hält denn der Erzähler immer wieder Zwiesprache mit Toten, als wären sie Lebende, auf eine natürliche, gar nicht spiritualistische Weise. Etwa mit dem Cousin Johann,

dem letzten Landstörzer der Gegend: «*Im Herbst, bei gutem Wetter, und wenn ich gerade zugegen bin, stelle ich mich auf dessen Stätte und melde: Johann, es ist Herbst auf Erden.*»

Der Tod (ernst genommen, nicht beschönigt, hautnahe erlebt) erweist sich sogar als eine geheimnisvolle, nicht recht fassbare Quelle der Kraft. Das erklärt, warum ein Werk mit dem Namen «*Toteninsel*» doch von einer eigenartigen, luziden Heiterkeit sein kann.

*Elsbeth Pulver*

<sup>1</sup> Gerhard Meier, *Toteninsel*. Roman. Bern, Zytglogge 1979.

## KEINE ZEIT FÜR GROSSE TÖNE

*Adolf Muschg, «Noch ein Wunsch»*

In Kreisen, in denen man Literatur immer noch ausschliesslich nach ihrem engagierten Standpunkt beurteilt, herrscht über die neue Erzählung von Adolf Muschg Enttäuschung. Dass «*Noch ein Wunsch*» als Vorabdruck in der «*Neuen Zürcher Zeitung*» erscheinen konnte, ist ihnen nichts weiter als ein Beweis für die Harmlosigkeit und gesellschaftliche Irrelevanz dieser Geschichte einer Erfahrung, von der man ganz allgemein sagen könnte, sie sei so wirklich und so wichtig, wie sie unscheinbar und privat ist. Hier wird radikal ausgeklammert, was nicht vom Ich-Erzähler persönlich erhofft, gedacht, empfunden und erfahren wird. Wer die letzten Arbeiten von

Adolf Muschg unvoreingenommen, dafür möglicherweise um so aufmerksamer gelesen hat, sieht den Autor schon seit geraumer Weile auf dem Weg in dieser Richtung. Da geben nicht mehr – wie in «*Albissers Grund*» und in «*Kellers Abend*» – verhinderte oder getarnte Revolutionäre ihrem Zorn und ihrer Trauer Ausdruck. Schon die «*Liebesgeschichten*» (1972) und vollends die Erzählungen des Bandes «*Entfernte Bekannte*» (1976) sind von ganz anderer Art, privat nämlich und zurückhaltend, skeptisch auch und ironisch in der genauen Beobachtung kleiner Begebenheiten und Einzelheiten. Es fehlt aus Muschgs Feder selbst nicht die theoretische Begründung für diese

Wendung vom Öffentlichen zum Privaten, von einer Literatur als Stellungnahme zu einer Literatur als Kunst: «*Bericht von einer falschen Front oder Der Schein trügt nicht*» (in «*Literaturmagazin 5*») konnte damals (1976) und kann heute erst recht nur gelesen werden als Plädoyer für eine Rehabilitation des «Schönen» oder des «gut Gemachten» in der Literatur. Der Totenschein, den die Linke – gestützt auf Benjamin – dem «auratischen Kunstwerk» ausstellte, hat sich als voreilig herumgebotenes Gerücht erwiesen. Eben darum aber war es auch falsch, das Private in der Literatur abzuschreiben, denn – so Muschg in jenem Aufsatz –: «*Die Literatur, die man hartnäckig die schöne nennt, hat es seit dem 18. Jahrhundert mit dem menschlichen Einzelfall zu tun gehabt.*»

So auch die Erzählung «*Noch ein Wunsch*», der Bericht eines Mannes mittleren Alters über etwas, von dem er sagt: «*Eine Geschichte darf ich nicht nennen, was ich mit Anne hatte.*» Er ist verheiratet und hat Kinder, er ist erfolgreich in seinem Beruf als Rechtsanwalt, er ist Offizier und im ganzen ein angesehener Bürger. Die Hoffnungen jedoch, die er sich in seiner Beziehung zu der jungen Frau aus dem Welschen macht, erweisen sich als falsch. Anne, die altersmässig seine Tochter sein könnte, gibt ihm zu verstehen, mit aller Schonung übrigens, dass sich ihr Leben geändert hat. Der Ich-Bericht erzählt von der letzten Fahrt zu ihr, von Hoffnung und Ernüchterung, vom Gespräch zwischen dem Mann und der Frau auf einem letzten Spaziergang und schliesslich davon, wie sie

ihm und seinem nicht mehr ganz fahrtüchtigen Renault 16 auf den Heimweg hilft.

Ein Thema, so unscheinbar wie alltäglich. Bei Handke, auch bei Krowlow, bei anderen ebenfalls sind Variationen darüber zu finden. Was daran interessiert, ist nicht das äussere, sondern das innere Geschehen. Der Ich-Erzähler beobachtet sich selbst und schont sich dabei nicht. Und weit mehr noch als in den vorangegangenen Erzählungen ist Muschgs Bestreben spürbar, alles Laute und Parolenhafte zu meiden, den menschlichen Einzelfall als persönliche Erfahrung darzustellen. Zwar ist er – ich zitiere aus dem «*Bericht von einer falschen Front*» – nach wie vor der Meinung, man sei kein Einzelfall, wenn man seine Vereinzelung erlebe. Das «System der privaten Enttäuschung» decke sich mit einem öffentlichen Befund. Aber für die Darstellung in der vorliegenden Erzählung ist allein wichtig, dass hier alle Aufmerksamkeit dem winzigen Ausschnitt aus dem Leben eines Mannes gilt, der in reifen Jahren und irgendwie im Vollgefühl des Erreichten heikel zu definierende Mangelerscheinungen zeigt. Nicht die natürliche Distanz zwischen den Generationen, auch nicht die Schwierigkeit, die zwischen dem nicht mehr jungen Mann und der jungen Frau bestehen könnte, eher schon der Riss zwischen Realität und Möglichkeit in seinem Leben oder die unüberbrückbare Kluft zwischen alltäglichem Kram und erfüllter Gegenwart sind das Thema. Der Mann fährt mit seinem klapprigen Wagen, dessen Anlasser ausser einem weinerlichen Geräusch nichts mehr zu bewirken vermag, dem

Leben nach, wie es vielleicht sein könnte, aber wie es für ihn nun nicht ist. Schon bei diesem Versuch, das Thema zu umreißen, ergeben sich Fragen, auf die zurückzukommen sein wird. Wie passt der Renault 16 zu dem Mann, der seine Geschichte mit Anne erzählt? Mir scheint, der Wagen und sein Schaden, der sich im wehleidigen Geräusch des zum Starten nicht mehr tauglichen Anlasses ausdrückt, seien gewählt, um die Situation des Mannes symbolisch zu verdeutlichen. Aber sie passen nicht so recht zu ihm, und was die Symbolik betrifft, so passt sie auch nicht zur stilistischen Grundhaltung der Erzählung. Sparsam geht Adolf Muschg darin mit der Sprache um, er geht den grossen Wörtern aus dem Wege, er zwingt sich zu Sachlichkeit und Nüchternheit, die – als Stilmerkmal des vorgeschobenen Ich-Erzählers – Eigenschaften der Hauptfigur bezeichnen. Die Kunst dieser Erzählung besteht gerade darin, dass die Todesangst, das schwindelnde Gefühl von Leere und Abgrund, die Ahnung vollends, ob all der wichtigen Termine, ob all der Tüchtigkeit und bürgerlichen Pflichterfüllung das Leben selbst verfehlt zu haben, im banalen Erfahrungsbericht eines gewöhnlichen Menschen gegenwärtig sind. Man erinnert sich an den ebenfalls vorgeschobenen Erzähler in dem Stück *«Brämis Aussicht»*, der sagt, für ihn sei die Zeit grosser Töne und Geräusche vorbei. Natürlich ist das nicht ein Satz, den Adolf Muschg in seinem eigenen Namen spricht, also auch kein künstlerisches Programm. Aber es deckt sich andererseits genau mit den Feststellungen im *«Bericht von einer falschen Front»*, und es

deckt sich zudem mit Entwicklungen, die neuerdings zu beobachten sind. Die sanfte, ganz nach innen gerichtete Erzählweise, deren Protagonist Peter Handke ist, *«der neue Malte Laurids Brigge»* (wie Muschg ihn nennt), beherrscht momentan die deutsche Literaturszene, in die *«Noch ein Wunsch»* auffallend gut hineinpasst. In der Tat, es ist nicht mehr die Zeit für grosse Töne.

Die Erzählung ist in elf Kapitel gegliedert. Vom ersten bis zum siebenten wechseln Fahrbericht und Erinnerung miteinander ab. Während der Mann auf seiner Fahrt in den Jura der Begegnung näherrückt, in der sich zeigen wird, dass er sich falsche Hoffnungen gemacht hat, rekapituliert er, was eigentlich keine Geschichte ist. Wenn er ankommt, ist exponiert, was zu wissen nötig ist. Nicht viel: eine Episode, ein Seitensprung, wie der Klischeeverstand sagen würde, aber – wie sich zeigt – für den Mann, der seine Erfahrungen aufzeichnet, anderes und mehr. Es gibt unscheinbare, fast versteckte Signale, etwa die Begegnung in Lausanne, an die er sich erinnert. Er hat die Stadt aufgesucht, um einen Spezialisten zu konsultieren. Er leidet an Störungen, an einer Art Lähmung, die psychosomatischer Natur sein muss und in der sich wohl ausdrückt, was er einmal so formuliert: *«Erst die Termine hatten einem beigebracht, was Leben sein könnte, um den Preis allerdings, dass man es nun erst zu vermissen begann.»* Dort in Lausanne hat er Anne, die er von einer früheren Begegnung her kannte und mit der er in der Weise des erfolgreichen Mannes eben ein wenig gespielt hatte, zufällig wieder getroffen. In der Nacht, die sie in



Lausanne miteinander verbringen, erfährt er die Liebe der jungen Frau als «Lebensrettung». Es ist ein starkes Wort, schockierend fast im Kontext des nüchternen Berichts. Es scheint zu hoch gegriffen im Ton und ist dennoch richtig, weil es die Situation des Erzählers schlagartig beleuchtet. Am Schluss dann, wenn er desillusioniert von Magglingen heimfährt, kreisen seine Gedanken um die Möglichkeit des Unfalls, der allem ein Ende macht. So banal und ereignislos ist, was auf den hundertvierzig Seiten der Erzählung «*Noch ein Wunsch*» berichtet wird, so tief greift es ins Leben des Betroffenen ein. Einmal sagt Anne während dieses wohl letzten Besuchs zu ihrem Gast, er mache zuviel von anderen Menschen abhängig. Es ist ihre Antwort auf das, was er unmittelbar vorher festgestellt hat: «*Ich traue den Frauen zu viel zu. Ich erwarte mehr von ihnen, als vom lieben Gott. Alles, was mir fehlt, treibe ich bei ihnen ein.*» Eine Selbsterklärung, die fast zu schön in den soziopsychologischen, auch in den feministischen Schnack von heute passt, zum Zitiertwerden jedenfalls bestens prädestiniert. Der Mann ist auf Bestätigung angewiesen, obgleich er doch äusserlich ein erfolgreicher und geachteter Bürger und Familienvater ist. Er ruht nicht in sich selber. Familie, Kinder, Beruf, angesehene Position, Offizier – es sind dies alles nur Versuche offenbar, sich zu beweisen, was dennoch Zweifeln unterworfen bleibt. Anne dagegen hat die Selbstverständlichkeit eines Menschen, der seine wahren Bedürfnisse kennt. Sie ist im wahren Sinne unabhängig, nämlich nicht abhängig von Bestätigungen durch die Gesellschaft und ihre Kon-

ventionen, und wenn sie einen Partner braucht, so jedenfalls nicht zur Lebensrettung. Man kann das alles vorwiegend als präzise psychologische Befunde deuten. Der Erzähler, der nach längerer Zeit einer Einladung Annes in den Jura folgt, macht sich Hoffnungen, die sich rasch als falsch erweisen. Ihm schlägt die «Stunde der wahren Empfindung» in Form von bitteren Einsichten über seine Situation, denen er bisher ausgewichen ist.

Viele Vorzüge des Textes wären hier zu rühmen, vor allem die Kunst, in unscheinbaren Feststellungen und in Einzelheiten des Berichts viel weitergehende Informationen über den Zustand der Hauptperson zu vermitteln. Wie der Mann zum Beispiel mit der im Ferienhaus anwesenden Mutter von Anne sofort eine höfliche Konversation hat, die zeigt, dass er eigentlich eher dieser Dame und ihren Kreisen zugehört als denen der Tochter, das ist durch die ironische Melancholie des Eigenberichts hindurch genau getroffen. Oder wie der Mann auf dem letzten Spaziergang mit Anne, der durch das Gelände und die Anlagen der Sportschule von Magglingen führt und daher Gelegenheit zu allerhand hintergründigen Bemerkungen über Turnen und Sport bietet, auf einmal sarkastisch wird, wie er seiner Enttäuschung Luft macht, indem er sich geistreich gibt auf seine Weise – das ist gekonnt. Und es ist viel detaillierte Einsicht in psychologische Zusammenhänge eigentlich nicht beredet, sondern durch das Verhalten des Ich-Erzählers sichtbar gemacht. Ein alkoholischer Exzess in einer Wirtschaft, welche die beiden vor der Rückkehr ins Ferienhaus aufsuchen, enthüllt seinen Zustand. Er-

nüchterung, so könnte man paradoxerweise sagen, zeigt sich bei ihm darin, dass er sich sinnlos betrinkt.

Was mich dennoch (oder eben deswegen) stört, ist der hier leider stärker spürbare Hang des Schriftstellers Adolf Muschg, mit allerlei ausgepichteten Kunstgriffen die einfache Geschichte symbolisch zu steigern. Vom Renault 16 und seinem schwächlich gewordenen Anlasser war schon die Rede, von gewissen Selbstanalysen des berichtenden Rechtsanwalts auch, die den behutsam eingeleiteten Einsichten eines Gruppengesprächs täuschend ähnlich sind. Ich empfinde es als stilistischen Widerspruch, als Drücker und Tremolo, dass in dieser Geschichte nicht selten gegen den Ton des schlichten Berichts verstossen wird. Nur schon der Anfang ist dafür charakteristisch: *«Ganz offenes Feld war es nicht mehr, wo ich stand.»* Das bezieht sich vordergründig auf die Ortsangabe und ist eine einfache Feststellung, gewiss: am Rand einer Siedlung, im Vorfeld der ersten Häuser. Aber mit dem offenen Feld ist zu offensichtlich auch etwas gemeint, das sich auf die Lebenssituation des Erzählers bezieht: die unbegrenzten Möglichkeiten sind verscherzt, Etablierungen haben stattgefunden in Familie, Beruf, öffentlicher Stellung.

Vielleicht kann man mir entgegenhalten, genau darin bestehe doch die Qualität dieses Textes, dass er das Banale und Gewöhnliche ins Bedeutende hebe. Ich finde das nicht, ich halte das allzu aufdringliche Spiel mit Symbolischem für einen Fehler. Will es der Autor zu gut machen? Befürchtet er man Ende, wir verstünden nicht, was er meine, wenn er nicht deutlicher werde? Ein Beispiel mehr: Wenn der

Spaziergang nach Magglingen beginnt, wird beschrieben, wie der Mann gekleidet ist. Er hat, des Regens wegen, einen rostroten Regenmantel entliehen, der ihn unter den Achselhöhlen spannt, und auf dem Kopf trägt er, der sonst stets ohne Kopfbedeckung ist, einen ebenfalls entliehenen weichen Filz. Er ist irritiert, weil er nie in seinem Leben (ausser an einem Maskenball) einen Hut getragen hat. Offenbar genügt das Muschg nicht. Kurz nach dieser Stelle nämlich wird der Ausdruck *«Vogelscheuche»* gebraucht, und damit ist wie mit dem Lineal unterstrichen, was doch allein schon durch die Beschreibung der ungewohnten Kleidung sichtbar geworden ist. Aber merkt euch: Vogelscheuche. Oder, wiederum psychologisch superdeutlich: Der Mann sagt zu Anne, sie habe es leichter, weil die Landschaft, durch die man wandere, die Landschaft ihrer Kindheit sei. Darauf sagt sie: *«Kindheit, das ist man selbst»*, und er: *«Du schon»*, womit uns sozusagen die Anamnese dafür vorgeführt wird, warum dieser Mann an seinen heiklen Mangelerscheinungen leidet. Dass in Magglingen eine Strasse *«End der Welt»* heisst, mag durchaus Zufall sein. Aber wie es in den Zusammenhang der Geschichte eingesetzt wird, ist eine Art Tremolo, genau wie die Kirchenglocken, die man hört und zu denen tatsächlich die Bemerkung gemacht wird: *«Eine Beerdigung vielleicht.»*

Ich will es nicht zu weit treiben mit diesen Dingen. Für mich sind sie unnötig, sind sie Schönheitsfehler. Denn wenn schon das Private, der Einzelfall, die ganz persönliche Erfahrung des Ich-Erzählers von den-

kenden Lesern zur Kenntnis genommen werden soll, dürfte uns nicht hinten herum oder durch Kunstgriffe mit mehr als einmal lästiger Aufdringlichkeit bedeutet werden, dass «*punktueller Systemveränderungen*» ein «*privates Phänomen*» seien, wie im «*Bericht von einer falschen Front*» durchaus zutreffend ausgeführt wird. Ich bestreite das ja nicht; aber ich habe etwas dagegen, dass in einer Erzählung über die Erfahrungen eines Mannes die «grossen Töne» sozusagen eingeschmuggelt sind. Kritiker, die Literatur ausschliesslich nach ihrem engagierten Standpunkt be-

urteilen, müssten das eigentlich loben. Aber es scheint, dass sie so differenziert und so genau gar nicht zu lesen verstehen. Die Erzählung «*Noch ein Wunsch*» von Adolf Muschg ist ein Opfer des Dilemmas «*zwischen Engagement und schuldbewusstem Reiz*», wie es im «*Bericht von einer falschen Front*» mit Bezug auf die Literatur der siebziger Jahre angesprochen ist.

Anton Krättli

<sup>1</sup> Adolf Muschg, *Noch ein Wunsch*, Erzählung. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979.

## EIN MATHEMATIKER DER FINSTERNIS

### *Bernhard und die Akademie – eine redaktionelle Notiz*

*Thomas Bernhard, dessen gesammelte Erzählungen Hermann Burger in der nachfolgenden Rezension bespricht, hat unmittelbar nach Eingang dieses Manuskripts wieder einmal durch einen seiner Rundschläge gegen kulturelle Repräsentation von sich reden gemacht. Als die Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung den alt Bundespräsidenten Walter Scheel als Ehrenmitglied in ihre Reihen aufnahm, gab Bernhard seinen Austritt. Und als ihm darauf die Akademie antwortete, schrieb er einen Offenen Brief, in welchem er so griffige Sätze fand wie diesen: «Ist ein Dichter oder Schriftsteller schon lächerlich und, wo auch immer, für die Menschengesellschaft schon schwer erträglich, um wie vieles lächerlicher und unzumutbarer ist eine ganze Horde von Schriftstellern und Dichtern und solchen, die sich dafür halten, auf einem Haufen!» Die Zuwahl Scheels war für Bernhard offensichtlich nur der Anlass; ihm war «das Dubiose dieser Darmstädter Akademie» schon viel früher zum Bewusstsein gekommen, wie er schreibt. Dichter und Schriftsteller, so erklärt er jetzt, «gehören nicht subventioniert, schon gar nicht von einer subventionierten Akademie, sondern sich selbst überlassen.» Was die stets wiederkehrenden Attacken gegen den Kulturbetrieb in seinem erzählerischen Werk angeht, so hat er mit seinem Austritt für sich selbst die Konsequenzen gezogen. Denn in der Tat vertrügen sich die Ausfälle gegen das «Kunstgezeifer», wie sie seine Hauptfiguren üben, schlecht mit der Mitgliedschaft des Verfassers in einer Akademie, deren Zweck die repräsentative Pflege des geistigen Lebens ist. Ob subventioniert oder nicht, scheint uns dabei eine sekundäre Frage.*

A. K.

Als ich, ohne den Roman «*Verstörung*» je durchgestanden zu haben, das erste Buch von Thomas Bernhard nach dreimaligem Anlauf tatsächlich auch zuendelas («*Das Kalkwerk*»), war ich einerseits restlos begeistert von der unerbittlichen Konsequenz, mit der diese höchstaustriazistische Mathematik der Finsternis, diese nichteuclidische Geometrie des Wahnsinns aufgebaut wurde; andererseits als Leser verunsichert, so wie man als Patient in der Apotheke befürchten muss, ob die schädlichen Nebenwirkungen des bezogenen Medikaments nicht grösser sein könnten als der therapeutische Effekt. Nähme, so sagte ich mir, ein Inhalant der Bernhardschen Prosa diese Prosa auch wirklich ernst, er müsste auf der Stelle krepieren. Hätte derart radikal formulierte Todesliteratur tatsächlich «Nebenwirkungen», es müssten die verheerendsten sein. Die «*Macht der Gewohnheit*» war auch in diesem Fall auf die Dauer stärker als der Impfstoff «Thanatos»; alle Bernhard-Rezensenten sind, soweit ich es überblicken kann, noch am Leben; der Autor produziert und produziert, erscheinen pro Jahr weniger als drei Bücher gleichzeitig von ihm, kursieren Gerüchte bezüglich seiner Verschollenheit. Thomas Bernhard hat seine Glaubwürdigkeit aufs Spiel gesetzt. Das Sprichwort sagt: «Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht, und wenn er auch die Wahrheit spricht.» Für den österreichischen Todesspezialisten könnte man es umkehren: Wer dieselbe Wahrheit immer und immer wieder ausspricht, dem glaubt man mit der Zeit nicht mehr, dass er auch «lügen» kann, will sagen: fähig ist, authentische Fiktionen zu entwickeln.

Dies muss zuvor gesagt sein. Es trifft indessen nicht zu auf die nun vorliegende Sammlung der «*Erzählungen*»<sup>1</sup> Thomas Bernhards.

\*

«*Amras*», geschrieben 1964, ein Jahr nach dem Erscheinen des ersten Romans, «*Frost*», dürfte eine der ältesten sein. Ihr ist ein Novalis-Wort vorangestellt: «Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens.» Finsternis, Verfinsternung, diese Vokabeln tauchen schon auf den ersten Seiten der Novelle auf, die von zwei Brüdern handelt, einem Naturwissenschaftler und einem Musiker, welche der «*Familienverschörung*» eines kollektiven Selbstmordes (Untergang eines Innsbrucker Geschlechts) entgehen und in einen Turm im Vorort Amras gesperrt werden. Wie Siamesische Zwillinge sind die Geschwister aneinander gekettet, dadurch an die tödliche Epilepsie der Mutter, die Walter, der musikalisch Begabte, geerbt hat. Alles an dieser Exposition ist, wie sich im späteren Prosawerk zeigen wird, bereits typisch für Thomas Bernhard, insbesondere die Verkoppelung eines sogenannten «*Naturwissenschaftlers*» mit einem sogenannten «*Künstler*» zu einer Art Gefahrengemeinschaft. In der Erzählung «*Am Ortler. Nachricht aus Gomagoi*» haben wir es mit einem Spezialisten für «*Luftschichten*» und einem Boden- und Hochseil-Akrobaten zu tun. Diese Aufspaltung des Ego in zwei Komplementärfiguren lässt sich aus einer logischen Ökonomie erklären: Wenn einer zugrunde geht (wie Walter in «*Amras*»), muss

ein Zeuge übrig bleiben, der darüber berichten kann: «Studieren und Fortführen eines Grossteils von Walters Gedanken, die deine Gedanken sind . . .» Die allumfassende Krepanz in Thomas Bernhards Werk erfordert einen genau registrierenden Gerichtschreiber, einen Seismographen der Erschütterungen. Ein zweites Element, das auch bereits in «*Amras*» mit aller Deutlichkeit herausgearbeitet wird, ist der negative Einfluss der «Natur»: «Unsere Köpfe waren, streckten wir sie ins Freie, der Bösartigkeit der Föhnstürme ausgesetzt; in den Luftmassen konnten wir kaum mehr atmen . . . Es war Anfang März . . . Wir hörten viele Vögel und wussten nicht, was für Vögel . . . Das Sillwasser stürzte vor uns in die Tiefe und trennte uns lärmend von Innsbruck, der Vaterstadt, und dadurch von der uns so unerträglich gewordenen Welt . . .» Nun mutet diese Passage bereits wie eine jener berühmten Invektiven an, die sich zum Beispiel über «Augsburg» («*Die Macht der Gewohnheit*») oder das Bundesland Tirol oder Österreich im allgemeinen ergossen haben; tatsächlich aber ist *Amras* im Südosten Innsbrucks am Fusse des Patscherkofels in der Brennerichtung berühmt und berüchtigt für seine Föhnlage; tatsächlich tost die Sill an dieser Stelle. Wenn Bernhard von einer «verdruss-erzeugenden Hochgebirgslandschaft» spricht, wählt er also bloss ein paar typische Merkmale aus, die er zum System erhebt, einem System freilich, das in seiner rigorosen Hermetik und Hermeneutik (existenzphilosophisch gesprochen) keine «Widerrede» zulässt. Für den Leser bedeutet das: es gibt zwei Möglichkeiten. Entweder

er bejaht die Bernhardsche Welt, oder aber, er verneint sie.

\*

Adorno sagt in seiner «*Ästhetischen Theorie*», das mimetische Moment der Kunst («Mimesis» heisst eigentlich Nachahmung einer höheren Symmetrie, zum Beispiel bei Kristallzwillingen) sei nicht anders zu erreichen als «durchs unauflöslich Idiosynkratische der Einzelsubjekte hindurch». «Idiosynkraise» (angeborene Überempfindlichkeit gegen bestimmte Reize und Stoffe) ist bereits für Hofmannsthal ein Schlüsselwort. Alle Bernhardschen Figuren sind Idiosynkraten. Man denke an den Maler Strauch im Roman «*Frost*», der die verrücktesten Theorien aufstellt über das unergründliche «Wissen» der Luft; an die atmosphärische Empfindlichkeit des Schmierenzirkusdirektors in der «*Macht der Gewohnheit*»; an das sozusagen absolute Luftgehör am Ortler — das «phantastische Nervensystem» der Siamesischen Zwillinge des Untergangs in «*Amras*», die gegen ihren Willen im Turm weiter existieren müssen, «also um so entsetzlicher existieren», ist zugleich ihr Wahrnehmungs- als auch ihr Erkenntnisorgan. Sie sind dem System, das sie konstituieren, restlos ausgeliefert, so wie Kafkas Figuren selber das «Gericht» heraufbeschwören, das sie verfolgt und letztlich vernichtet. Von da her ist es möglich, die suizidale Tendenz der Protagonisten in Thomas Bernhards Romanen, Erzählungen und Stücken zu deuten. Es gibt dafür kaum ein signifikanteres Textbeispiel als die Kürzestaneddote

«Ernst» im Erzählband *«Der Stimmenimitator»*: «Ein Komiker, welcher jahrzehntelang allein davon gelebt hatte, komisch zu sein und der immer alle Säle, in welchen er aufgetreten war, bis auf den letzten Platz gefüllt hatte, war plötzlich für eine bayerische Ausflüglergruppe, die ihn auf dem Felsvorsprung über der sogenannten Salzburger Pferdeschwemme entdeckt hatte, die lange erwartete Sensation gewesen. Der Komiker behauptete vor der Ausflüglergruppe, er werde sich, so wie er sei, in der Lederhose und mit dem Tirolerhut auf dem Kopf, in die Tiefe stürzen, worauf die Ausflüglergruppe in ein lautes Gelächter ausgebrochen war, wie gewohnt. Der Komiker soll aber gesagt haben, dass es ihm ernst sei und habe sich tatsächlich und augenblicklich in die Tiefe gestürzt.» Das ist zunächst ganz der Kleistsche Anekdotenduktus: etwas Unerhörtes passiert auf engstem Raum. Es ist aber auch die epische Strategie eines Dramatikers: Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Nun muss man aber sehen, wie Bernhard mit der sogenannten *Consecutio temporum* umgeht. Logisch, von der zeitlichen Abfolge her, wäre doch bestimmt, dass die Vergangenheit des Komikers im Plusquamperfekt, das aktuelle Ereignis (dass die Ausflügler den Mann auf dem Felsvorsprung entdeckten) im Präteritum oder gar im Präsens erzählt würde. Mitnichten! Bernhard stellt die *Consecutio* sogar auf den Kopf. Was zeitlich später folgt als die Behauptung des Komikers, er stürze sich in die Tiefe, das Gelächter der Ausflüglergruppe, wird ins Plusquamperfekt gesetzt: «Der Komiker behauptete . . . worauf die Aus-

flüglergruppe in ein lautes Gelächter ausgebrochen war . . .» Kant sagt in der *«Kritik der Urteilskraft»*, das Lachen sei ein Affekt «aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts». Thomas Bernhard realisiert das Tragikomische dieses «Clowns» bereits auf der zeitlichen Ebene, indem er ständig als bereits in der Vergangenheit abgeschlossene Handlung darstellt, was im Grunde eben erst passiert. Darum kann es, von der syntaktischen Logik her, nicht «verhindert» werden. Das heisst, ins Existentielle übertragen, dass sein Komiker in der Lederhose und im Tirolerhut nicht im Konjunktiv vom Mönchsberg, der bereits aus der Jugendautobiographie *«Die Ursache»* berüchtigten Selbstmordstätte, gestürzt «sei», sondern dass er sich schon längst vor der Erschaffung der Welt ein für allemal das Leben genommen «hatte» und die «Nummer» lediglich zur «Unterhaltung» vor der bayerischen Ausflüglergruppe im Sinne einer «Dreingabe» wiederholt. Und genau diese Absurdität ist in *«Amras»* vorgezeichnet: Walter wird im Grunde nur aus der «entgifteten Ohnmacht» gerettet, damit er sich noch einmal umbringen kann, diesmal als Einzelsubjekt und nicht im Familienverband. Damit hat Bernhard wiederum ein Motiv aufgenommen, das in der Selbstmordtechnik, wenn man so sagen darf, «normal» ist: der wahre Selbstmörder begnügt sich nicht mit einem Kopfschuss, der allenfalls zu wenig tödlich sein könnte, er stürzt sich auch gleich noch mit einem Stein am Fuss von der Brücke ins Wasser. Und dies, weil er «verstört, von der ganzen Natur ins Vertrauen gezogen,

auf einmal die Weisheit der Fäulnis» erkennt, nein: erkannt hatte.

\*

Was ich am Beispiel von «*Amras*», dieser die Todessehnsucht des Novalis so radikal zuendedenkenden Meister-novelle zu zeigen versucht habe, liesse sich an allen Erzählungen Thomas Bernhards nachweisen, insbesondere auch an der jüngsten: «*Ja*». Sie schliesst mit den Sätzen: «Wie ich zwei Tage später zu dem gänzlich verlassenem, noch nicht halbfertigen und schon wieder verrotteten Haus auf der nassen Wiese gegangen bin, ist mir eingefallen, dass ich der Perserin auf einem unserer Spaziergänge in den Lärchenwald gesagt hatte, dass sich heute so viele junge Menschen umbringen und es sei der Gesellschaft, in der diese jungen Menschen zu existieren gezwungen sind, vollkommen unverständlich, warum und dass ich sie, die Perserin, ganz unvermittelt und tatsächlich in meiner rücksichtslosen Weise gefragt hatte, ob sie selbst sich eines Tages umbringen werde. Darauf hatte sie nur gelacht und *Ja* gesagt.» Das fehlende Komma nach «warum» ist bei einem Schriftsteller vom Format Bern-

hards kein «Kommafehler», sondern syntaktische Absicht. Die Frage, ob sich die Perserin eines Tages umbringen werde, wird direkt an die gesellschaftliche Ignoranz, was die Gründe für die hohe Selbstmordrate betrifft, gekoppelt. Die Sprache ist «naturgemäss» ein sehr schlecht organisiertes Zeichensystem. Der Dichter bringt seine Ordnung hinein, indem er ihre Mängel zum System erhebt. Und hier, in «*Ja*», erfüllt sich noch einmal die Kantsche Komik: die plötzliche (Bernhard schreibt: «unvermittelt») Verwandlung der gespannten Erwartung in nichts. Indem die Perserin lacht und «ja» sagt, erfüllt sie eines der Axiome der Bernhardschen «Algebra des Untergangs» (wie sie Anton Krättli einmal definiert hat): der Künstler müsse immer und jederzeit in die «entgegengesetzte Richtung» gehen. In «*Der Keller*» (dem zweiten Band der Jugendbiographie) ist es die Scherzhauserfeldsiedlung; im Gesamtwerk ist es der sozusagen archimedische Punkt der Finsternis.

*Hermann Burger*

<sup>1</sup> Thomas Bernhard, *Erzählungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979.

## ZWEI ROMANE

Der 1975 in Mexiko erschienene Roman *Terra nostra*<sup>1</sup> von Carlos Fuentes liegt nun in einer ob ihrer Präzision und Ausdruckskraft beachtlichen Übersetzung von Maria Bamberg auch in deutscher Sprache vor. Es handelt sich bei diesem in der Ausgabe der

DVA 1139 umfassenden Werk um einen der ehrgeizigsten Romane der letzten Jahre. *Terra nostra* von Fuentes vermittelt von allem Anfang an durch die alle räumlichen und zeitlichen Begrenzungen überbordende visionäre Kraft den Eindruck epischer

Totalität. Auftakt des Romans ist der Traum eines Pariser Sandwich-Manns mit einer eschatologischen Darstellung von Paris, wo die Seine unter den schwarzen Steinaugen der Wasserspeier zu sieden anfängt. Als Orientierung für den Leser hat Fuentes seinem Roman ein Register der auftretenden Personen vorangestellt. Namen aus der alten und neuen Geschichte wie Kaiser Tiberius, Johanna die Wahnsinnige und Philipp II, aus der Literatur wie Celestina und Don Quijote verdichten den Roman zu einer sich um Universalität bemühen Darstellung. Ganz offensichtlich sind dabei für die literarische Bewältigung dieser gewaltigen Stoffmassen die Bildvisionen von Hieronymus Bosch vorbildlich gewesen. Erst im Lauf der Lektüre erkennt man, wie sorgfältig strukturiert und vielseitig verstrebt die einzelnen Episoden und Bilder sind. Räumliche und zeitliche Ferne fallen schliesslich in einem alle Epochen umfassenden Nu zusammen. Der dem Werk zugrundeliegende Plan sorgt dafür, dass das monumentale Unternehmen nicht in einzelne Episoden auseinanderfällt.

Lateinamerikanische Schriftsteller haben noch ein Bewusstsein von historischer Totalität, das in der Alten Welt verlorengegangen zu sein scheint. Pablo Neruda hat in den Gedichten seines ebenso ehrgeizigen *Canto general* in vergleichbarer Weise den Zusammenprall von Konquistadoren und Ureinwohnern Amerikas gestaltet. Fuentes hat ähnlich wie Neruda den

Rahmen seines Werkes so weit gesteckt, dass das ganze Universum darin Platz hat.

Hält man zum Vergleich gegen *Terra nostra* den im vergangenen Sommer erschienenen Roman von Italo Calvino<sup>2</sup>, so fällt auf, dass der Italiener zwar auch Totalität anstrebt, aber als Verfasser gar nicht mehr zu realisieren versucht. Calvino fängt eine Reihe von verschiedenen Romanen an, indem er die ganzen Spielarten der gegenwärtigen Gattung ausprobiert, dann aber immer wieder plötzlich abbricht und den eben mit dem Erzählten vertraut gewordenen Leser als frustrierten Naivling stehen lässt. Immer wieder wird deutlich, dass der ständig apostrophierte Leser von Calvino als eigentlicher Schöpfer des Romans intendiert ist. Im Gegensatz zu dem Mexikaner Fuentes versagt sich Calvino die Hingabe an den alles tragenden epischen Strom eines grossen Erzählwerks. Die Reflexionen und Perplexitäten des Autors werden ständig mit dem Buchkonsumenten diskutiert. Calvinos Roman kippt daher um zum Metaroman, in dem viel von der Diskussion über Leserappelle, wie sie die kritischen Auseinandersetzungen der letzten Jahre beherrschen, eingebracht ist.

Johannes Höhle

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *Terra nostra*, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 1975. –

<sup>2</sup> Italo Calvino, *Se una notte un viaggiatore*, Einaudi Turin 1979.



## HINWEISE

«Die unendliche Fahrt» –  
eine motivgeschichtliche Studie

Am Beispiel der unendlichen Fahrt (Odysseus, Der Fliegende Holländer, Ahasver usw.) untersucht *Manfred Frank* Wandlungen eines Motivs. Bei Kafka, bei Dürrenmatt, bei anderen zeitgenössischen Dichtern ist es anzutreffen; aber es ist so alt wie die literarische Überlieferung selbst: eine Metapher für die Lebensreise. Frank bringt Textbeispiele bei, vor allem auch aus der Antike und dem Mittelalter, verweilt oft und wiederholt bei Richard Wagner und kommt schliesslich auf Theorien zu sprechen, die besonders in Frankreich virulent sind. Die unendliche Fahrt hat sich gewandelt zum Motiv oder Symbol des universellen Sinn-Verlustes, eine Wandlung, die auch in der Form des Textes sichtbar wird (*Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979*).

*Abaelard und Heloisa*

Die Leidensgeschichte und der Briefwechsel der beiden grossen Liebenden sind über achteinhalb Jahrhunderte alt. Leidenschaft, Auflehnung und Busse, vor allem jedoch die innere Freiheit der Frau, die ihre glühenden

Bekennnisse niederschreibt, die allen Schranken zum Trotz zu dem steht, was sie empfindet und denkt, – es sind bewegende Zeugnisse, die durch die Jahrhunderte herauf immer aufs neue die Menschen bewegt haben. Die Übertragung von *Eberhard Brost*, die mit einem Nachwort von *Walter Berschin* in einer Neuausgabe der Sammlung Weltliteratur vorliegt, ist wohl geeignet, gerade in unserer Zeit neu gelesen und interpretiert zu werden. «Ich kann», so schreibt die Nonne Heloise, «keinen Weg finden zu einer Reue, die mich mit Gott versöhnte. Ich kann nicht aufhören, ihn anzuklagen, über diesen Gipfel der Grausamkeit zu klagen, dass Gott ein solches Unrecht geschehen liess.» Abaelard spielt immer mehr den strengen Lehrer, ermahnt seine Geliebte und Frau von einst zur Busse und Reue, während sie auf dem Recht ihrer wahren Gefühle besteht. Auf seiner Seite fast grausam und hochmütig der «Aufstieg zum reinen Geist», auf ihrer Seite die bewegende Weigerung, das Leibliche zu entwürdigen und zu verachten, – ein Thema aus tiefem Mittelalter, ein Text, bei dessen Lektüre uns Lächeln, Rührung und Ungeduld ergreifen, wie schon Karl Vossler festgestellt hat (*Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1979*).