

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 61 (1981)  
**Heft:** 2

**Buchbesprechung:** Das Buch

**Autor:** [s.n.]

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Das Buch

---

## «WELT UND GEIST»

### *Wiederbegegnung mit Alfred Polgar*

Stefan George soll einmal, von Verehrern zaghaft befragt, gesagt haben, die Kunst bestehe in der «Kürze», und den fragenden Blicken nur nachdrücklicher entgegnet haben: «*Rein ellenmässig: die Kürze.*» Den unbeherrscht, üppig fabulierenden jungen Jakob Wassermann hat sein Lektor Moritz Heimann väterlich gemahnt: «*Je kürzer dieser ihr Roman noch werden wird, desto weiter wird er sein.*»

Auch Alfred Polgar (1873–1955) war ein Anhänger solcher Strenge, Dichte, «Kürze». Er hat von Auflage zu Auflage seine kleinen Kunstwerke immer noch etwas kleiner, noch etwas farbendichter und sprechender gemacht. Als er, der als Theaterkritiker und Feuilletonist (in jüngeren Jahren auch als Parlaments- und Gerichtsreporter) sein Brot verdiente, einmal ein mattes Kriminalstück zu besprechen hatte, schrieb er über den Abend nur: «*Man schlief. Aber schlecht.*» Bald nach 1945 hat er, noch in Amerika, eine von bitterer Erfahrungsschmerz durchtränkte Skizzen-Folge veröffentlicht: «*Der Emigrant und die Heimat*»; die abschliessende, die letzte Skizze umfasste knapp anderthalb Zeilen: «*Die Fremde ist nicht Heimat geworden. Aber die Heimat Fremde.*» Auch das Furchtbare bedarf der Kürze.

Es waren schwere Zeiten, als noch mit Zeilenhonorar Berichte entlohnt

wurden, also kunstgerechte «Kürze» auch das Honorar kürzen konnte. Auch später noch war es schwer, als Polgar zwar solcher Fron entronnen und doch zeitungsgelassen blieb, lebenslang. Der Raum, der «unter dem Strich» in der Zeitung war, quoll ja leider über von Geschwätz, von Gereimtem und Ungereimtem, das ging so bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs. Eine plötzlich fehlende Zeile, geraubt vom Druckfehlerteufel, wäre nur «*der Stil-Dichte zugute gekommen*», spottete Polgar. Und doch hatten grosse Prosaiker, angefangen von Heine, dem Zeitungspapier Kunst anvertraut. Polgar versucht tapfer das gleiche. Er gab sich geradezu Gesetze, die dann unwillkürlich von seinem «Schüler» Joseph Roth eingehalten wurden: Jedes Wort musste «sitzen»; Rhythmus und Melodie waren wichtige Mitarbeiter; Stimmung duldeten keinen Bruch; Zierat war Sünde. Und alles sollte leise und natürlich dahinfließen. Damit waren Künstlerlorbeeren, aber keine Reichtümer zu gewinnen.

Polgars Talent war so gross wie schmal. Er konnte kein leutseliger Reporter sein, wie's der junge Roth war; als man den fünfzigjährigen Polgar einmal nach St. Germain schickte, schrieb er viel interessanter über die Eichhörnchen im Park als über den Vertrag von gestern (wohl nicht zur Freude der Redaktion). Molnars «*Li-*

liom» hat er zwar meisterhaft übersetzt, aber Bühnenfähiges konnte er selbst nicht hervorbringen. Der Weg der Kunst: für ihn ein schmaler Pfad.

\*

Den inhaltlichen Reiz seiner Feuilletons (die Theaterkritiken gehören dazu) kann man mit seinen eigenen Worten kennzeichnen. Es sind «Kommentare», «kritische» Berichte; es sind immer «an den Rand der Ereignisse» geschriebene Bemerkungen, welche nie Gedanken aus ausgewachsenen Theorien enthalten; sie stellen sie eher allesamt in Frage. Vielleicht tun sie's ganz vorphilosophisch. Aber noch nie ist bestritten worden, dass sie mit allen Wassern gewaschen sind, weshalb sie wohl auch so blank und freundlich glänzen. Dazu eine wohlverbürgte Anekdote.

Es war «in den frühen fünfziger Jahren», so erzählt sein Freund Torberg (in den «*Erben der Tante Jolesch*»), während eines seiner Besuche in Wien, in der Wohnung Franz Theodor Csokors, der damals dem Österreichischen PEN-Club als Präsident vorstand. Csokor war ein liebenswerter, grundgütiger, arg- und neidloser Dichtersmann, der seine Freundlichkeit nicht selten auch Unwürdigen zugute kommen liess, manchmal sogar den ultralinken Menschheitsbeglückern ... Und er war noch etwas andres, was es nicht mehr gibt: ein echter Bohemien. Überflüssig zu sagen, dass er jeglichen Wohlstands ermangelte und dass er diesen Mangel mit Fassung und Haltung trug, ja eigentlich ohne ihn zur Kenntnis zu nehmen ... Wie sehr seine Lebensweise die eines Bo-

hemiens war, merkte man auch seiner beharrlich unaufgeräumten Wohnung an, die dem Besucher – im vorliegenden Fall war's also Alfred Polgar – ein wüstes Durcheinander von Büchern, Zeitungen, Manuskripten und Schreibbehelfen darbot. Nichts befand sich dort, wo es hingehört hätte. Das Fensterbrett beherbergte Gläser unterschiedlichen Formats, die Schnapsflasche kam aus dem Nachtkasten zum Vorschein, und was sich als Decke über das Sofa breitete, war zweifelsfrei einer seiner Fenstervorhänge. Polgar hatte eine Zigarette zu rauchen begonnen und sah sich um: «Würde es Sie stören, Csokor, fragte er, wenn ich die Asche in den Aschenbecher gebe?»

Er spricht stets so unumwunden knapp, so «pars pro toto» (das Zimmer wird ja Symbol), so anekdotisch hinterlassungsfähig. Auch darin liegt ein Sinn der erwähnten «Kürze».

Polgar verwob allerdings sprachverliebte Spässe und Wortspiele recht gerne, vielleicht allzu gerne, in seine «Kommentare». Aber er verstieß dabei doch nie gegen sein Gesetz; er liess die Sprache nie «geistreich» wuchern. Ein Satz nur als Beispiel: «Der Gegensatz von genial ist nicht: ungenial, sondern geschickt.»

Witz, Ironie, Groteskes und allerhand Verwandtes – er war überhaupt solchen Kunstmitteln zugetan, doch er hat sie behutsam verwendet, sie eher knapp gehalten, um ihre Wirkung zu erhöhen. (Die «Behutsamkeit» im Schreiben bekennt Joseph Roth von ihm gelernt zu haben.) Das gilt jedenfalls von den kunstbewusstesten Arbeiten seiner Feder.

Als Beispiel diene der Schlussabschnitt seines Feuilletons «*Druck-*

fehler»; dieser kurze Essay schöpft aus dem Schriftstellerleben und erzählt gelassen vom täglichen Kram: den verdrehten oder vergessenen Buchstaben («komisch» statt «kosmisch») und den fehlenden Satzteilen, vom ganzen Kummer mit dem Setzer. Das Stück bleibt durchaus bei solchem «Kram» scheinbar stehen, es hat nur diesen einen kleinen Gegenstand – der plötzlich einen grossen Bedeutungsschatten wirft, als Polgar die Schluss-Beleuchtung einschaltet:

*«Es besteht hier überdies immer die Chance, dass der Leser, im geborstenen Satz ratlos umherstolpernd, nicht den Autor, sondern sich für einen Trottel hält. Eine Chance, von der bekanntlich manche literarischen Schulen jahrelang gelebt haben ... Oft sind es allein die Setzer, die dem Text den verwirrenden Opalganz geben, den der Schriftsteller aus eigenem ihm nicht zu geben vermocht hatte. Klagen wir nicht über Druckfehler! Man weiss nicht, wodurch man tief wird.»*

\*

Das Bild Polgars, wie es sich seit Jahren den Kennern ergeben hat, wird soeben ergänzt durch das Buch «Taschenspiegel». Das ist ein Auswahlband, verstaubten Zeitungsstößen und Zeitschriftennummern entstiegen; der Herausgeber, Ulrich Weinzierl, bietet nur solche Arbeiten, die noch nie in Buchform den Leser erreicht haben. Man lernt da auch den politischen Polgar noch näher kennen, aus Arbeiten zwischen 1920 und 1940.

Ein Artikel streift sogar Prinzipielles. Es handelt sich um einen im Som-

mer 1940 in Frankreich geschriebenen Essay (der dann im «Neuen Tagebuch» gedruckt wurde), Titel: «Der Quell des Übels». Der Stil verblüfft: alles unverblümt bis zur Kahlheit, direkt bis zur Schroffheit; Polgar enthüllt sich als Makkabäer-Enkel nahezu. Der neue Stil entspricht dem neuen, dem fürchterlichen Thema. Ich zitiere und erläutere den Hauptteil.

*«Es ist endlich so weit, dass in aller Welt, sofern sie nicht die Augen verklebt und das Herz verstockt hat, die Gestalten richtig gesehen werden, die seit nunmehr sechseinhalb Jahren das deutsche Schicksal bestimmen und lenken. Sie stehen da, diese grausigen Figuren, im vollen Licht ihrer Taten und Worte, alle Masken sind durchsichtig geworden ... Dass die guten Europäer erst aus den Übeltaten des Hitlerregimes zur klaren Einsicht in dessen Natur gekommen sind, dass sie nicht, umgekehrt, aus dieser – so bald und drastisch erkennbaren – Natur den Schluss auf das Unheil gezogen haben, das deren freie Entfaltung unweigerlich herbeiführen müsse: darin steckt die Wurzel der bösen Not, die jetzt, Krieg geheissen, den Erdteil überwuchert. Mit einer Urteilsmitde, die sich heute als rechte Sünde wider den Geist darstellt, ist die Welt der anständigen Leute den Schändlichkeiten der Naziherrschaft sozusagen reaktionslos gefolgt. Mit einem Bemühen, ihren Abscheu zu «verdrängen», das sich heute als rechte Sünde wider die Sauberkeit des Empfindens darstellt, hat sie das Banditenregiment in Deutschland zur Kenntnis genommen ... Man empörte sich über die in und an Deutschland begangenen Verbrechen, aber man entzog sich der*

*Folgerung, dass Verbrechen eben von Verbrechern begangen werden. Man erkannte der hirnrissigen «Ideologie und Theorie», mit der sie ihre Praxis übertünchten, den Wert einer Art von Rechtfertigung zu, als wenn Schufte dadurch aufhörten, Schufte zu sein, dass sie ihrer Schuftereie eine Weltanschauung unterlegen.»*

Es gibt gewiss viele Faktoren, die Geschichte machen. In bösen Zeiten haben wir fassungslos gestammelt: «*Verbrecher machen Geschichte.*» Solch einem dunklen «Faktor» spürte Polgar schon im Ersten Weltkrieg sorgsam nach. Nicht anders hier. Der Text gehört in eine Reihe, in die etwa auch seine Anklage der Tschistka gehört. – Ob man unseren Text gestern «zersetzend» und «geschichtsblind» genannt hätte, ob man ihn morgen «begriffslos personalisierend» infolge «Theoriedefizits», oder «bürgerlich-moralisch» fixiert vielleicht nennen wird, das macht wohl keinen grossen Unterschied. Das Verkennen ist ähnlich begründet. Wieso? Wie steht es heute?

Den Deutschen, die den Doktor Allwissend des Märchens erfunden haben, ist nämlich ein nüchternes partielles Ignoramus, eine Cunctator-Philosophie, unschmackhaft. Runde Theorien, «schlüssige» Systeme sind noch heute willkommener, welche ja auch ein rundes «Geschichtsbild» klipp und klar bieten können. Sonst gäbe es nicht das schlaue Mode- und Vorwurfswort «personalisieren», oft als Einschüchterungsvokabel verwendet: wir sollen eben das vorthoretisch Einleuchtende nicht mehr gelten lassen, z. B. das folgende vernünftig Einleuchtende: Die Geschichte, das sind doch wir selbst, die Geschichte,

das ist doch auch etwas von Menschen Gemachtes und zu Verantwortendes (nicht nur von Mächten, Entwicklungen, gar «Gesetzen» Hervorgebrachtes); von Menschen, sage ich, also von Guten und Bösen! Sie unterscheiden zu lernen und im Gemischten die Mischung zu erkennen, ist doch wohl das Wichtigste – auch für das Leben – wie schwer das auch immer, wie selbstprüfungsvoll das auch immer sein mag. (Gewiss, die sogenannten «guten Menschen» sind dank ihrer braven Phantasielosigkeit eine Gefahrenquelle erster Ordnung, aber sie sind es, weil sich ihnen das Böse versimpelt und entschärft hat, weil sie ihm am liebsten die Hand geben möchten; sie möchten am liebsten Tatsachen wie die folgenden verdrängen und austreichen aus der Geschichte: Stalin hat fünfhundert deutsche Kommunisten, verdiente Kommunisten, vertrauensvoll zu ihm geflüchtet, dem Hitler lächelnd zurückgereicht, ohne Not, und ist damit seiner Persönlichkeit und Denkform nur treu geblieben, wie man schon damals hätte erkennen können, wenn man eben nicht schon damals vom ängstlich personalisierungsscheuen Hang der Intellektuellen aller Lager angesteckt gewesen wäre.) Jacob Burckhardt fordert vom Historiker und Politiker *Menschenkenntnis*, welche natürlich Verbrecherkenntnis einschliesst, wie es schon in der Antike ganz selbstverständlich gefordert wurde. Burckhardt zitiert in der Einleitung seiner Griechischen Kulturgeschichte den alten schlichten Vers (aus Schillers Wallenstein): «Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, So weiss ich auch sein Wollen und sein Handeln.» Auf dieses «untersucht»

kommt es an! «Analysiert» hiesse es heute; es besteht solche Pflicht zur Analyse. Pflichtvergessen geträumt, gehofft, «verdrängt» zu haben, das hatte ja Polgar denen vorgeworfen, die eben zu Hitlers und Stalins Zeiten nicht sehen wollten, «*wessen sie sich zu versehen hätten*», wie er im selben Aufsatz sagt.

Ist heute die Gefahr gebannt? Im Gegenteil. Vielen hat der Tod der beiden Wahnsinnigen ein falsches Erlösungsgefühl beschert, und sie fürchten offenbar nichts mehr als den Satz «Männer machen Geschichte», obwohl sie gerade solche Männer lebensgefährlich erlebt haben. Zu tief sitzt der personalisierungsscheue Zug. Sie werden nie zugeben, dass dieser Satz von den «Männern» mindestens zur Hälfte wahr sein könnte. Sie werden nie auf die freien Bocksprünge gefasst sein, die das Böse machen kann – um in den Denkformen des späten Polgar zu sprechen, der einmal mit einer unwirschen Abkürzung die Menschen «*etwas Teufel-Ähnliches*» genannt hat («*Standpunkte*» S. 70).

Polgar war ein Freund deutscher und jüdischer Sprichwörter. Fast bin ich überzeugt, er hätte um die Mitte der dreissiger Jahre, wenn ihn jemand gefragt hätte, was wohl mit Berlin und Moskau noch alles sein werde, achselzuckend geantwortet: «Wer weiss? Pack schlägt sich, Pack verträgt sich.» Er dachte nicht in Systemen, Lagern, Entwicklungen; er dachte in Personen. Auch dies mag allzu einfach gedacht sein. Aber unvergleichlich besser als was die ängstlich personalisierungsscheue Systemsucht all unserer Theoriefreunde aus den verschiedensten Lagern «denkt», die sich

mit Hilfe von Begriffen die Augen zuzuhalten Gefahr laufen.

\*

Man kennt überhaupt den späten Polgar zu wenig. Das Spätwerk mag man von seinem sechzigsten Jahr (1933) bis zu seinem Tod (1955) rechnen, an dessen Vorabend er noch gearbeitet hat. Schon bald hat man die neue Milde – ist es nur Altersmilde? – fasziniert festgestellt. So bei dem vielleicht vermächtnishaften Buch «*Begegnung im Zwielficht*» (1950), das Stücke mit neuer Beleuchtung enthält, wie schon der Titel meldet. Ein verhangener, ein milderer Agnostizismus taucht auf, der an sich selber zu zweifeln beginnt.

Milde meint gar nicht Milderung der Seh- und Urteilsschärfe; Polgar kann im Gegenteil altershaft misstrauisch und überscharf sein, er bleibt auch nervös witterungsfähig für alles Schlimme. Das Neue liegt darin: Es schwindet engbrüstiges Kritteln, das seinen Arbeiten manchmal anhaftete, z. B. wenn er über Hofmannsthals Spiele schrieb. An jedem Achill stach ihm die Ferse vielsagend ins Auge. Er wird nun verstehender, er wird weiter, beweglicher; fähiger, sich überraschen zu lassen. Er lässt sich von der Erkenntnis überraschen und erwärmen, was für eine wunderbare Persönlichkeit doch der junge Hofmannsthal, ja eigentlich der ganze Hofmannsthal (der schon 1929 gestorbene) gewesen ist; ich darf sogleich aus einem Brief an Carl Seelig zitieren, den Polgar im April 1939 (also in einer Zeit zermürbenden politischen Geschehens, zugleich bitterst empfundener Geldnot) geschrieben hat; der Brief ist erst

kürzlich, dank Weinzierls Nachwort im «*Taschenspiegel*», bekannt geworden:

*«Ein Zufall brachte mir kürzlich die Briefe von Hofmannsthal in die Hand (kennen Sie die zwei Bände?), er wäre jetzt etwa so alt wie ich, die Menschen, an die jene Briefe gerichtet sind, habe ich fast alle gekannt, die Zeit, in der sie geschrieben wurden, miterlebt. Sie können sich nicht denken, wie ergriffen ich von diesen Briefen war, von dem unablässigen Bemühen des Schreibers, ein Maximum an Welt und Geist in sich hineinzutun, ein Maximum an Leistung aus sich hinauszuzwingen. Er stellte höchsten Anspruch an sich und tat, was er konnte, ihm gerecht zu werden. Der Mensch, dem man das nicht nachsagen kann, hat falsch gelebt. Und hundertfach gilt das für den Künstler, ganz gleich, wie gross oder klein sein Talent gewesen sein mag.»*

Ich erinnere mich an mein Staunen, als ich 1937 Polgars Loblied auf den Dichter Francis Jammes und etwas später seine Erinnerung an einen Besuch in einem Montessori-Kindergarten gelesen habe, eine Erinnerung, welche das Glück der Kinder in so beglückenden kirchweihbunten Farben malte, dass der schwarze Pessimismus verscheucht, dass die Menschheit vielleicht doch noch rettbar erscheinen konnte. Mir blieb als Eindruck: ein schwermütiges Lächeln; ein Lächeln, ein leises Hoffen war es immerhin! Das war neu.

Aber vieles bleibt kompliziert. Denn die Bitterkeit ist nicht gewichen, im Alltag nicht und schon gar nicht bei politischen Entwicklungen, wo ein lähmendes Misstrauen ihn beherrscht. Doch neben der Bitterkeit

hat nun in seinem Innern eine väterliche Freundlichkeit Platz genommen. Wie wenn zwei grundverschiedene Zimmermieter in einer Wohnung zusammengekommen wären.

Und doch ist er jetzt weniger zwiespältig als früher. Früher war sein Wort scharf, sein Tonfall aber sanft gewesen, Einklang war vermieden. Jetzt kann sich Einklang bilden, sei es im Freundlichen, sei es im Herben (s. oben!), und damit wächst auch die Kraft, wächst die Natürlichkeit seiner Kunst. Gewiss, die Welt ist finster, aber ein bisschen warmes Licht hinzuschicken, das hat doch auch Mozart vermocht – vielleicht sieht Polgar jetzt deutlicher als früher. Und ihm glückt selbst «Musik», so in den Nachrufen und Erinnerungsbildern, die Freunden gelten, wie Joseph Roth, Franz Hessel, Egon Friedell. Ein Beispiel soll noch folgen.

Manchmal sinnt er dem Wesen des schriftstellerischen Tuns nach: ob es wohl darin bestehe, einen letzten Nachhall einzufangen vom wohl-tönenden «homerischen Gelächter» der Götter, die drunten uns arme Teufel belustigt erblicken? Oder im Gegenteil darin, ein väterliches Lächeln einzufangen, so wie Polgar selbst einmal das etwas weltfremde, das etwas fromme Lächeln des weisen alten Hessel uns überliefert hat («Der Lastträger»), der über das Ungemach des Lebens hinweglächelt wie «der Kinderfreund über die üblen Streiche der Knaben»? Keine Antworten. Gute Fragen.

Zum Schluss ein Beispiel für seine späte Kunst: Der Nachruf auf Joseph Roth (1939), auf den zwanzig Jahre jüngeren «Schüler». Wenn im folgen-

den die beiden Hauptpartien dieses Nachrufs zu lesen sind, bin ich jedes weiteren Worts über den «späten Polgar» enthoben; man wird ihn ja «sehen» und hören, er lebt in dieser Sprach-Musik. Ich möchte nur noch den Leser hinweisen auf die allerletzten Worte des kommenden Textes, in denen eine reizende biblische Wendung verborgen steckt, fast als habe der alte Skeptiker seinem bibelfesten Freund eine letzte Freude machen wollen.

*«Seine letzten Jahre verbrachte Roth in der geliebten Stadt Paris. Sein Schreibtisch war ein Tisch unter vielen im Schankraum eines kleinen Bistros. Die Gäste, Leute aus dem Volk, alle waren gut Freund dem dort zwischen Alkohol und Tinte sesshaften Deutschen mit dem struppigen Schnurrbart und den listigen, sanften Augen, der soviel Interesse und teilnahmsvolles Verständnis hatte für ihre Sorgen und Spässe. Er hatte nichts und gab, er war selbst hilflos und half. Die ohne Heimat fühlten eine Art Geborgenheit im Schutze seiner Ohnmacht ...*

*Das Heimweh des inkarnierten Österreichers, der er war, galt weniger dem Stück Erde, das so geheissen hatte, als der Idee: Österreich, dem geistig-seelischen Klima, in dem eine aus verschiedensten Elementen wunderbar gemixte Kultur feine Blüten trieb, das Leben farbig schien wie die Landkarte der alten Monarchie, der Ernst nicht plump, die Heiterkeit nicht gemein, der Übermut nicht roh, die Würde nicht bocksteif, die Bosheit selbst nicht ohne Charme war, wo es Adel gab, der verpflichtete, und die Menschen Begabung hatten, einander angenehm zu sein.»*

*Paul Stöcklein*

Alfred Polgar, Handbuch des Kritikers, Paul Zsolnay Verlag, Wien, Hamburg, 1980. – Alfred Polgar, Prosa aus vier Jahrzehnten, hrsg. von Bernt Richter, mit einem Vorwort von Siegfried Melchinger, Rowohlt Verlag, Reinbek b. Hamburg 1968. – Alfred Polgar, Taschenspiegel, herausgegeben und mit einem Nachwort von Ulrich Weinzierl, Löcker-Verlag, Wien 1979.

«SELBSTVERSCHNÖRKELTER PILGRIM»

*Kurt Marti zum sechzigsten Geburtstag*

*erst geh' ich inmitten  
dann stumm nebenher  
bald nur hintendrein  
und siehe! schon schweif' ich  
– von einem lautversprechen  
oder klanglicht verführt –  
aus gruppengang  
und unsrigkeit ab:  
nachtfahrer am tag  
lautsucher im schweigen*

*ein selbstverschnörkelter pilgrim  
der leichterdings sich  
im wuchernden unnutz  
verliefe verlöre  
äugte nicht immer  
und fern aus gottosten  
der blaue magnetberg  
über dessen kuppe  
erzvögel kreisen*



Ein Gedicht aus dem neuen Band «*abendland*» von Kurt Marti<sup>1</sup>, ein heiteres, gelassenes Selbstporträt, entwickelt aus der alten christlichen Metapher, die das Leben als eine Pilgerschaft zu Gott sieht; ein Selbstporträt des Dichters Kurt Marti – des Poeten, des Sprachverzauberten, umgesetzt in eine Sprache von wunderbarer Schwerelosigkeit: Leichtigkeit im Rhythmus, in der Wortwahl (schon darin, dass die Beziehung des Ichs zur Gruppe keck und knapp nur mit Adverbien markiert wird), in den zahlreichen Neubildungen von Wörtern, die ganz selbstverständlich da sind, als hätte es sie schon immer gegeben: «*lautversprechen*», «*klanglicht*», «*unsrigkeit*», «*gottosten*», bis zum grammatikalisch nicht ganz perfekten, desto reizvolleren «*selbstverschnörkelten pilgrim*». Schwerelosigkeit auch im Umgang des Schreibenden mit sich selbst, Gelassenheit; keinerlei Neigung, das eigene Ich ins Pathetische zu stilisieren, schon eher ins leicht Kauzige, zu einem Träumer, ohne rechte Zielstrebigkeit, immer in Gefahr, auf der Sprachsuche sich selbst und der Welt abhanden zu kommen, aber immer auch gezogen und gehalten durch das ferne und doch sichtbare Göttliche.

Freude an der Sprache, Spiel mit der Sprache – beides ist bei Kurt Marti nicht neu; neu ist auch nicht die religiöse Thematik, die im Hinweis auf die Lebenspilgerschaft schon früh angedeutet, am Schluss mit dem aus Gottosten äugenden Magnetberg akzentuiert wird. Auffallend dabei, wie stark sich Thema und Form, Sprachlust und Religiosität durchdringen; die Sprache gewinnt eine neue Kühnheit, feinere Nüancen durch die religiösen Impulse, die sie bestimmen.

Kaum je hat sich die Sprachlust Martis freier, unbeschwerter ausgelebt als in diesen Gedichten, in einer schier unbegrenzten Vielfalt der Variation, und doch nicht in zwecklosem Spiel, sondern einem höchsten Anspruch dienend. In einer wahren Kaskade von Verben sucht er etwa im ersten Gedicht des Bandes die Seele zu beschreiben; er scheut vor diesem grossen Thema nicht zurück, aber er wählt und erfindet Wörter, die sich vom gebräuchlichen religiösen und moralischen Vokabular abheben; evoziert das Bild einer urweltlichen, in steter Bewegung befindlichen, phantastisch surrealen Landschaft:

*das buckelt aus  
gleitet ab  
löchert ein  
das verschlammt  
verglubbert  
zerglitscht  
höckert quer  
klafft unter  
rifft gleich wieder hoch  
aber jetzt woanders  
und wirft  
menhirische schatten  
im zwielight saturns  
draus eulig  
erstarrnisse äugen  
und soll  
meine seele sein . . .*

(«*ins uferlos alte*»)

Noch nie hat sich Kurt Marti in seinen religiösen Gedichten so radikal ausserhalb der gebräuchlichen theologischen Begriffe bewegt wie hier: der Magnetberg in Gottosten ist mehr der Vorstellungswelt des Märchens verhaftet als derjenigen der Bibel, und die Erzväter sind zu Erzvögeln geworden. Die Gedichte formulieren

einen unablässigen Ansturm gegen alles Festgefügte, Erstarrte – und manchmal auch eine spielerische, fast tänzerische Flucht aus der Gefangenschaft der kirchlichen Konvention.

Ein Vergleich mit Martis erstem Band religiöser Gedichte, den «*Gedichten am Rand*» von 1963, lässt die neugewonnene oder verstärkte Freiheit im Sprachlichen wie im Thematischen besonders deutlich werden, zugleich den langen Weg, den der Autor in zwei Jahrzehnten gegangen ist: von den klugen, durchwegs gelungenen Gedichten eines kritischen Theologen, eines Kenners und Könners, zu den zauberhaften, schwerelosen Versen eines religiösen Dichters. «*An den Rand geschrieben*» waren die frühen Gedichte ja wirklich, nämlich an den Rand der Evangelien; für den Autor von «*abendland*» aber ist selbst der evangelische Text eine zu enge Fessel: er schreibt das Unservater um, verfasst ein «*nachapostolisches bekenntnis*». Zwar baut Marti auch in diesen neuen Texten, wie in vielen früheren, Formulierungen anderer in seine eigenen ein: aber er entnimmt sie keineswegs nur der religiösen Literatur, sondern beispielsweise erotischer Lyrik (und montiert daraus eine kühne Collage der Liebe) oder dem Laotse («*wer im kampf gesiegt / stehe da / wie zur leichenfeier*»); er schreibt ein ganzes Gedicht aus Vogellauten, die Gott ebenso dringlich herbeirufen können wie die Menschensprache:

*und  
goldammers angstruf  
diöö!  
diöö!*

Der Hinweis auf die Angst der Kreatur deutet es schon an: man darf aus

der schönen Schwerelosigkeit des eingangs zitierten und kommentierten Gedichts nicht etwa schliessen, Kurt Marti hätte seine religiösen Gedichte dem Bereich der Erdschwere entzückt, er sei endlich ein «reiner», ganz dem Geist und der Sprache verschworener Lyriker geworden. Noch deutlicher gesagt: der Politiker Kurt Marti hat sich nicht etwa zugunsten des Theologen ausgelöscht, vielmehr sind seine politischen Gedanken im religiösen Gedicht aufgegangen, ohne an Verbindlichkeit zu verlieren. Die Vorstellung einer möglichen Selbstzerstörung des Menschengeschlechts geht als angstvoller Grundton durch den ersten Teil der Gedichte und stellt den Sinn der Wiederkehr Christi in Frage, z. B. in einer Strophe, deren Unruhe auch das Schriftbild prägt:

*du: ein messias  
der gebirge der meere der winde  
nur noch?  
archäologe des himmels vielleicht  
auf zu später suche  
nach spuren  
des dann erloschenen ebenbilds  
gottes?  
(«du: der messias?»)*

Und hart und unpoetisch, ganz ohne die heiteren und spielerischen Glanzlichter der Sprache, ohne Schnörkel, betont und befragt der Christ Kurt Marti den wirtschaftlichen Unterbau des Glaubens:

*«wer im eigenen haus wohnen kann  
glaubt leichter an gott»  
knurrte  
der alte sepp amberg  
dem wieder*

die wohnung  
 schon wieder  
 gekündigt ist ...  
 («scheisswelt ach»)

Die Ängste und der Zorn des Zeitgenossen sind der dunkle Grund dieser Gedichte, und der Glaube hebt sich nicht etwa als lichte Gegenwart davon ab, vielmehr durchdringt er den Menschen als eine leise, unerschöpfliche Kraft.

gott  
 des lebendigen atems  
 im fleisch  
 durchreisest  
 uns  
 leicht (»du: leicht«)

*Elsbeth Pulver*

<sup>1</sup> Kurt Marti, *abendland. Gedichte*. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1980.

## SICH SUCHEN UND SICH VERFEHLEN

### *Zu Christoph Geisers Roman «Brachland»*

Wir leben in den Jahren der Ich-Literatur, immer noch, immer neu, auch in dieser Saison. Kindheitserinnerungen, Auseinandersetzungen mit den Eltern, Abrechnung mit anerzogenen Zwängen, die das innere Leben bestimmen, Selbstbeobachtung, Beziehungsschwierigkeiten . . .

Dass jedes Ich seine eigene Welt birgt, seinen eigenen Himmel, seine Hölle, sei keineswegs bestritten; es zeigt sich vor allem bei den Kindheitserinnerungen: ein Muster, das sich immer wiederholt, vergleichbare Konstellationen – und darin doch immer wieder eine einmalige Lebensgeschichte, mit unverwechselbaren Farbtönen und Geräuschkonzerten, mit Gerüchen, die es auf diese Weise nur hier und sonst nirgends gab, mit Gesichtern, die sich zu gleichen scheinen und doch nicht auszutauschen sind.

Aber man kann – als Kritiker, als Leser – dieser Ich-Literatur auch

müde werden. Auf einmal fängt sich zu gleichen an, was doch als einmalig erlebt wurde; Liebesenttäuschung, Selbstfindung, Vergangenheit – es wird zu einem Wirbel, in dem das Einzelne untergeht und der sich noch schneller dreht, wenn man neben jenen, die sich literarisch darstellen, die Unzähligen sieht, denen kein Ausdruck gegeben ist, es sei denn in Gesprächen mit Freunden oder auf der Couch des Psychiaters.

Auch das neue Buch von *Christoph Geiser*, der Roman «Brachland», gehört zur Ich-Literatur, in die lange Reihe der Kindheitserinnerungen<sup>1</sup>. Woran liegt es, dass man bei seiner Lektüre vom eben erwähnten Gefühl der Ermüdung, des Überdresses nicht erfasst wird, dass es kaum zu Vergleichen anregt und schon gar nicht den Eindruck des Déjà vu hervorruft? Vielleicht, um es behelfsmässig und vorläufig zu sagen, an der Unerbitt-

lichkeit, mit welcher der Autor seinem Stoff begegnet, auch wenn dieser Stoff sein eigenes Ich ist. Unerbittlichkeit – als schriftstellerische Haltung, nicht etwa mit menschlicher Härte gleichzusetzen, vielmehr verbunden mit Discretion, Zurückhaltung, mit jener Noblesse, welche der Abkömmling einer alten Familie aus der standesgemässen Erziehung übernommen und in eine nicht mehr standesgebundene literarische Qualität verwandelt hat.

«*Brachland*» enthält freilich nicht nur Kindheitserinnerungen. Diese weiten sich vielmehr zur Familiengeschichte aus, ohne Übergang, ganz selbstverständlich. Das Buch Geisers schliesst thematisch, lose und nicht etwa in chronologischer Reihenfolge, an seinen Vorgänger, den Roman «*Grünsee*» an, der den literarischen Rang des Autors eigentlich begründete. Kreiste «*Grünsee*» um den Ferienort Zermatt als Fixpunkt, um die alljährlichen Aufenthalte der Familie in der grossmütterlichen Wohnung, so folgt «*Brachland*» einem halb versteckten Erzählfaden: der erwachsene Sohn besucht seinen Vater auf dessen Alterssitz im Elsass, wiederholt diesen Besuch in den Weihnachtstagen, verbindet damit, beidemale, einen Abstecher ins Elternhaus, das zum Mutterhaus geworden ist. Dieser Erzählfaden wirkt wie ein Magnet, Erinnerungsbruchstücke stellen sich ein, aus verschiedenen Zeitschichten, auch aus den Erzählungen der Mutter über frühere Zeiten. Eine Familiengeschichte also, in die Gegenwart gezogen, aus der chronologischen Erzählweise des 19. Jahrhunderts gelöst, aus Erinnerung und Erzählung collagehaft montiert. Dabei gelingt es Geiser – und darin dürfte es ihm nicht mancher der

jüngeren Autoren gleichtun – noch in diesen Bruchstücken, auf wenigen Seiten, etwas vom grossen ruhigen Atem des Epikers fühlbar werden zu lassen.

Sollte das heissen, hier habe ein junger Schriftsteller den Glauben bewahrt – oder neu gewonnen –, die eigene Erfahrung wie die der anderen lasse sich direkt und ohne Einbusse in Sprache übertragen? Die Einfachheit der Sätze und das Gleichmass der Erzählung scheinen solche Vermutungen zu bestätigen – aber nicht für lange. Es gibt Stellen genug, die das Gegenteil beweisen, in denen Sprache in Frage gestellt und zurückgenommen wird:

«*Dass mein Vater eigentlich auf seine Frau wartet, sage ich meiner Grossmutter nicht, sonst macht sie sich Sorgen, sondern versuche – nach einem Schluck Portwein –, ihr die Aussicht zu beschreiben, die Landschaft, den Garten . . .*» Und, in der gleichen Sequenz, einen Besuch bei der Grossmutter beschreibend: «*Nach dem schwarzen Kaffee schlage ich vor, Domino zu spielen, damit wir, beide, schweigen dürfen, nachdem alles, was man erzählen kann, gesagt ist.*»

Da bricht Schweigen zweimal ein in die Erzählung: Schweigen aus Rücksicht, um den anderen nicht zu beunruhigen, aber auch aus dem Wissen, wie wenig sich sagen lässt. Schweigen bricht ein – vielmehr: es ist auf einmal da, selbstverständlich, unauffällig, als ob es immer da wäre, auch wenn geredet wird. Und es ist auch immer da, unter der ruhigen Erzählung, unter dem umgänglichen wohlerzogenen Dialog. Aber auch die Erzählung selbst bezeugt, auf jeder Seite, in jedem Satz, das gebrochene Verhältnis

zum Wort: in der so bewundernswerten, schon erwähnten Zurückhaltung und Diskretion des Autors. Er wahrt in jedem Augenblick sorgfältig Abstand; es kann nicht vorkommen, dass der Stoff sich seiner bemächtigt, ein anderer durch den Autor das Wort ergreift – auch sein eigenes Ich führt – um es pointiert zu sagen – nie die Feder, obwohl der Roman ja in der Ichform erzählt wird. Damit berühren wir den unheimlichsten Aspekt des Buches: Da schreibt einer über sich, als wäre er ein anderer. Das heisst nicht etwa, dass er sich ausspart, ja, der Autor verfremdet seine Person sehr wenig, belässt seinem Ich den eigenen Wohnort, den eigenen Beruf, die schriftstellerische Tätigkeit; er verschweigt nicht Kindheitserinnerungen persönlichster Art (etwa über die Angst vor Lärm und Terror in der Schule und die Selbstrettung durch eine von Grandmaman russe stammende Pelzmütze), und hart eingebendet werden jene Passagen, in denen er von seiner Zuneigung zu jungen Männern redet, die er nicht kennt und die, kaum entdeckt, wieder aus seinem Gesichtskreis entschwinden. Und doch hat das Buch nichts Bekennnishaftes an sich, gibt die Ichfigur ihr Geheimnis nicht preis.

Folgendermassen beschreibt der Autor, in einem erzählerischen Kabinettstück, seine Heimkehr in die elterliche Wohnung:

*«Als die Tür aufspringt, trete ich, den Koffer in der Hand, mir selber gegenüber: seitenverkehrt im vergoldeten Rahmen des Wandspiegels. Dann muss ich mich sofort bücken. Er fährt mir zwischen die Füsse, winselt, knurrt, klopft mit dem Schwanz zur Begrüssung auf den fleckigen Basttep-*

*pich – er ist halb blind, aber er riecht mich, hebt den Kopf und lacht mit den Lefzen; er will an mir hochspringen, stösst sich mit den Vorderläufen vom Boden ab, vergeblich; die Hinterläufe tragen ihn nicht mehr; er kippt nach hinten, überrollt sich, steht gleich wieder da und schüttelt sich, dass die Erkennungsmarken klingeln; er versucht Männchen zu machen, lässt sich immer wieder auf die Vorderpfoten fallen, bittend, bis ich den Koffer hinstelle, mich bücke und ihm das Fell kraule, hinter den Ohren, am Hals.»*

Geiser verweigert, hier wie anderswo, dem Leser die Deutung, die Anleitung; er versteckt, wie Hofmannsthal das einmal fordert, die Tiefe an der Oberfläche. Und das gilt für das ganze Buch: man kann es lesen als eine einfache, flüssig erzählte Geschichte – und doch ist jedes Motiv bewusst gesetzt, jede Passage hintergründig. Details alltäglicher, ja banaler Art sind aufs raffinierteste eingebaut und zueinander in Beziehung gesetzt – aber das Raffinierte erscheint als das Natürliche. Deshalb ist es auch nicht nötig, dass man Passagen wie die eben zitierte aufs Symbolische hin abquält; man muss sie nur genau lesen: Wie da einer beim Eintritt in die elterliche Wohnung zuerst sich selber sieht (so, wie er sich eigentlich immer sieht: von aussen, gegenüber, dazu noch, der besonderen Situation entsprechend, seitenverkehrt in einem goldenen Rahmen, der längst nicht mehr zu seiner Lebensweise passt) – und wie dann die ganze schriftstellerische Aufmerksamkeit auf Quick, den Familienhund fällt. Und nun stellen sich, im Gegensatz zur Kargheit des Selbstporträts, ganze Wortkaskaden ein, um diesen zu beschreiben: als ob der Autor alle

Spontaneität des Gefühls, alle Unmittelbarkeit des Ausdrucks in diesem Kuriosum eines reinrassigen, kräftigen Dackels mit degeneriertem Rückgrat konzentriert hätte – jene Spontaneität, die im Icherzähler so gut wie in den anderen Familienmitgliedern, diesen hochkultivierten, sprachfähigen Individuen, erbarmungslos blockiert ist.

Um die Beziehungen zwischen den einzelnen Menschen geht es in Geisers Büchern, um Annäherungsversuche und Scheitern dieser Annäherung, um Sich Suchen und Sich Verfehlen. Der «Andere», das ist für Geiser nicht die Hölle (in Anspielung an den berühmten Satz von Sartre), sondern eher die unerreichbare und doch immer anziehende Ferne. Die Familie erscheint entsprechend nicht als ein Schlachtfeld, sondern eher als Schauplatz eines hochzivilisierten Spiels, dessen Regeln Zusammenstöße so gut wie wirkliche Nähe verhindern. Auseinandersetzung findet kaum statt, Streit gibt es nicht – die gute Kinderstube, die vorschreibt, wie man ein Messer hält und dass man bei Tisch nicht über das Essen spricht, überträgt sich auf den persönlichen Umgang der einzelnen Familienmitglieder, die sich alle bemühen, keine Fehler zu machen und gerade durch die damit verbundene Anstrengung ihre Spontaneität blockieren. Das gilt vor allem für den Icherzähler selbst und seinen Vater, die sich gleichen bis in Vorlieben und Abneigungen hinein, vor allem aber in ihrer Tendenz des Schweigens und Sich Zurückziehens – und die sich gerade deshalb trotz allem Willen zur Versöhnung nicht recht nahe kommen. Die Mutter und der jüngere Bruder haben es leichter, sie sind es die, scheinbar ungehemmt, sprechen und

Leben in die Wohnung bringen, sie entfalten Aktivität, dominieren die Familie – und doch können auch sie keine wirkliche Nähe gewinnen, da ihnen die Ausdauer jenes geduldigen Zuhörens fehlt, das die beiden Schweigsamen, besonders der ältere Sohn, brauchten.

Die Porträts der einzelnen Figuren, vor allem der Eltern: sie gehören zum Wichtigsten des Buches, bestimmen massgeblich dessen literarischen Rang. Der Aufbau der Erzählung scheint ganz auf den Vater ausgerichtet; was Lebendigkeit und Ausstrahlung angeht, steht doch die Mutter im Zentrum: nach dem unvergesslichen Porträt der Grossmutter in «*Grünsee*» ist dem jungen Autor nun schon zum zweiten Mal ein schlechthin grossartiges Bild einer älteren Frau gelungen, eine Figur, die weder durch soziologische noch durch psychologische Theorien einzufangen ist, auch nicht durch die feministische Doktrin, die sie selber vertritt; sie entzieht sich sogar dem Icherzähler, ihrem Schöpfer, im Verlaufe des Buches immer mehr, läuft ihm recht eigentlich davon. Zuerst ist ihr Bild gefärbt durch die Irritation des Sohnes, der vor ihrer Aktivität in sich selber zurückweicht. Aber diese Irritation verstellt dem Erzähler nicht die Sicht; als ein Meister der indirekten Charakteristik lässt er aus seinen Besuchen und Erinnerungen die Geschichte einer Frau herauswachsen: begabt, ohne sich ganz verwirklichen zu können, stark in ihrer Tatkraft und Naturnähe, und doch auch unsicher und manchmal blind für das Nächstliegende.

Die Lebendigkeit der Porträts verbietet es denn auch, den Roman Geisers einfach unter den Begriff der Di-

stanz zu stellen: sie könnten nicht entstehen ohne eine immer wache Aufmerksamkeit des Autors, seine schweigsame, spröde Teilnahme an jenen Menschen, die er durch Sprache ins Buch zieht, die er beobachtet: ge-

nau, unerbittlich – aber keineswegs lieblos.

*Elsbeth Pulver*

<sup>1</sup> Christoph Geiser, *Brachland*. Roman. Zürich, Benziger 1980.

## HINWEISE

### «Schatzkammer der Schweiz»

Die Kostbarkeiten aus dem Schweizerischen Landesmuseum sind jetzt in einem monumentalen, mit Legenden in Deutsch, Italienisch, Französisch und Englisch versehenen Bildband festgehalten. Die Reproduktionen, davon eine grosse Zahl farbig, sind von hervorragender Qualität. Wer in seiner Bücherei auf festlich-gediegene und ausserdem durch ausgewiesene Fachleute kommentierte Weise über die «Zeugen einer zehntausendjährigen Kulturgeschichte» der Schweiz dokumentiert sein möchte, wird freudig zu diesem prächtigen Buch greifen. Es eignet sich selbstverständlich auch als Geschenk für Kunst- und Geschichtsliebhaber. Erschienen ist «Schatzkammer der Schweiz» im *Artemis Verlag* (Zürich), *Jenny Schneider* vom Landesmuseum und *Fritz Hofer* vom Verlag haben die Redaktion übernommen, und mehrere Mitarbeiter haben als Spezialisten zusammengetragen, was zur Erläuterung der Abbildungen unerlässlich ist. Der Reigen beginnt mit einem Kalksteinplättchen, etwa sieben auf zehn Zentimeter gross, auf dem ein Künstler der Altsteinzeit (15 000 bis 10 000 v. Chr.) mit linearen Gravierungen Tiere dargestellt hat. Den Abschluss des Ban-

des bildet eine Farbproduktion des Monumentalgemäldes «Die Schlacht bei Murten», das Ferdinand Hodler unvollendet hinterlassen hat, als Gegenstück zu seinem umstrittenen «Rückzug von Marignano». Gerade in der Dynamik und Klarheit des Aufbaus wirkt das Werk, das jetzt in der Waffenhalle des Landesmuseums angebracht ist, viel stärker als der «Rückzug». Zwischen diesen beiden Eckpfeilern wird in dem grossformatigen Bildband eine reiche Fülle von Zeugnissen der Kulturgeschichte dargeboten. Romanische und gotische Holzfiguren der Mutter Gottes, der goldene Messkelch aus dem Benediktinerkloster Pfäfers, Standesscheiben, Möbelstücke, Waffen, frühe Taschenuhren sind da im Bilde festgehalten, ab und zu auch eines der Ausstellungsbilder, mit denen das Landesmuseum zum Beispiel Uniformen und Kostüme in Wirkung und Gebrauch darstellt. Als Beispiel nennen wir die Gardeuniform eines Offiziers in holländischen Diensten. Der Kostbarkeit des Inhalts dieses Bildbandes entspricht seine Gestaltung: *Peter Rüfenacht* (Artemis) hat in die vielseitige, von Gegenstand zu Gegenstand wieder andere Probleme aufwerfende Präsentation eine durchgehende Linie gebracht.

*Paul Heyse*

*Bernhard* und *Johanna Knick* sowie *Hildegard Korth* zeichnen für die zweibändige Werkauswahl, die den ersten deutschen Nobelpreisträger für Literatur, den einige schädlich einen «Makart der Literatur» nennen möchten, dem heutigen Leserpublikum neu erschliesst. Der zweite Band enthält darum richtigerweise auch den Essay von Theodor Fontane über den Dichter, ferner eine Zeittafel und einen Bildteil, der zum Literatur- und Literatenleben des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts den optischen Rahmen absteckt. Wird Heyse heute noch

gelesen? Storm oder Keller, mit denen er freundschaftlich verbunden war, Fontane nicht zu vergessen, standen nie in dem Zwielficht, in das Heyse insbesondere durch die Literaturkritik der naturalistischen Epoche geriet. Dass er – wie der Nobelpreis beweist – zu seiner Zeit der erfolgreichste deutsche Erzähler war, dem Fontane bezeugt, er habe dreissig Jahre lang «an der Tête» seiner Epoche gestanden, könnte uns an seinem 150. Geburtstag immerhin veranlassen, den Fall neu zu überprüfen. Dazu leistet die zweibändige Werkauswahl hervorragende Dienste (*Insel Verlag, Frankfurt am Main*).

**Schweizerische  
Möbiliar...**  
**bekannt für prompte  
und unkomplizierte  
Schadenerledigung**



**Schweizerische Möbiliar**  
Versicherungsgesellschaft  
**macht Menschen sicher**