

Das Buch

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

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **63 (1983)**

Heft 9

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Skarabäus: Selbstschöpfung und Leben im Wandel

Zur deutschen Lyrik dieser Jahre

Der Satz von T. S. Eliot «*Poetry shall do what alone poetry can do*» zielt zuerst auf Abgrenzung der Lyrik von den andern Gattungen; er dient aber auch der Klärung des Lyrikbegriffs. Eliots komplementäre Grundbegriffe «*tradition*» und «*individual talent*» bestimmen dann die Position des einzelnen Lyrikers im Feld des Ganzen; der Tradition wie dem individuellen Talent soll spezifisches Recht widerfahren. Ohne Tradition verkäme das individuelle dichterische Schaffen zur totalen Mode.

Solche Erinnerung an Eliot im Blick würde es gestatten, die Zeiger der deutschen Lyrik von heute versuchsweise auf Null zu stellen, ohne gleich befürchten zu müssen, deren breite Amplitude entziehe sich von vornherein. Der Anspruch, Gedichte herzustellen, reicht vom Gestus der Verkündigung (inklusive Agitprop) über Bekenntnislyrik und Hermetismus bis hin zum konsequenten Lautgebilde.

Pluralistische Tradition

Die deutsche Lyrik von heute prägt trotz allem Pluralismus der individuellen Talente immer noch die Tradition der Daumendrucke der Grossväter; Gottfried Benn und Bert Brecht als Palimpseste. Da findet man das Mo-

nologische wie das Plakative, Verfremdung und autobiographische Konfession, den kurzen Atem wie den ausholenden Redefluss beisammen, dazu die Eindringlichkeit des einzelnen Worts bei Verzicht auf metrisch gegliederten Rhythmus und unter weitgehender Vermeidung des Endreims. Ihr Zielpublikum ist keine durch das humanistische Gymnasium geprägte Bildungsgesellschaft. Wenn zurzeit auffallend viele Promovierte lege artis Lyrik schreiben, braucht man darin noch kein sich veränderndes Verständnis des Dichters zu vermuten, das sich allmählich am Poeta doctus orientieren würde. Als Beispiele für lyrisches Schaffen bestandener Germanisten, die poetologische Erkenntnisse aus ihrer Arbeit an der Theorie in eigene Dichtung einbringen, dienen die Bücher «*Gedichte 1942–1982*» von Walter Höllerer¹ und «*Mit rauchloser Flamme*» von Richard Exner². Ein Abgrund trennt deren Produkte vom Professorenroman des 19. Jahrhunderts oder vom Historien-gemälde des Akademischen Malers. Die früher selbstverständliche Meinung, gerade eine Bildungsgesellschaft sei das Zielpublikum von Lyrik, haben die Herausgeber von Anthologien in jüngster Zeit zunehmend verworfen. So hat Karl Krolow in seiner Auswahl «*Deutsche Gedichte*» kein einziges Gedicht von Karl Wolfskehl, Rudolf

Pannwitz, Adrien Turel, Reinhold Schneider oder Wolf von Niebelschütz stehen³; das «*Claassen Jahrbuch der Lyrik 3: Zwischen zwei Nächten*» richtet an der traditionellen Bildungsgesellschaft vorbei seine über hundert Gedichte von gegen siebzig Autoren ausschliesslich an ein Publikum von spontanem Interesse⁴.

Aus der deutschsprachigen Generation nach Benn und nach Brecht wirkten zuerst Paul Celan und bald auch Ingeborg Bachmann stark und nachhaltig auf Leser wie auf Lyriker. Der Tod Celans (1970) und drei Jahre später Ingeborg Bachmanns Tod zeigten dann in der deutschen Lyrik den (vorläufigen) Rückzug des hermetischen Gedichts an. Parallel zur 68er-Bewegung und als deren Folge setzte sich auch im deutschen Sprachgebiet der direkte Ton der Beat-Generation und der «Poetry Renaissance» von San Francisco (Ferlinghetti, Ginsberg) durch. Wer sich heute über die Anfänge dieser Praxis des Schreibens von Gedichten in deutscher Sprache belehren lassen will, findet in einer von Jürgen Theobaldy veranstalteten Sammlung von 1977 die gewünschte Auskunft: «*Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968.*»⁵ Unter den 47 Beiträgern zu dieser Dokumentation stehen Born, Brinkmann, Enzensberger, Fried, Grass, Kiwus, Rasp, Rühmkorf, Theobaldy, von Törne, Vesper, Zahl. Sie alle verbindet, was Theobaldy in seiner Nachbemerkung festhält, dass sie nämlich die Mitteilung dem Monolog vorziehen, das Erlebnis der Idee, die Wörter dem Wort, die Umgangssprache der Chiffre; sie stellen den Veränderungsanspruch der APO in der Form der Pop-Lyrik.

Mit Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975) als dem Promachos des neuen Schreibens aktivistischer Observanz hat sich jüngst Gerhard W. Lampe in seiner Studie «*Ohne Subjektivität. Interpretationen zur Lyrik Rolf Dieter Brinkmanns vor dem Hintergrund der Studentenbewegung*» befasst⁶. Lampe zeigt hier, dass Brinkmann die Studentenbewegung als Emanzipationsbewegung verstand, dazu bestimmt, Aufklärung zu leisten und den «Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit» freizulegen. Nach einer Phase des Hermetismus habe sich Brinkmann gegen Ende der sechziger Jahre von der hermetischen Metaphorik gelöst und sich trotz seiner herausgestellten Subjektivität nur noch im Hinblick auf den sozialen Gesamtzusammenhang begriffen.

Doch soll angesichts dieser Dias Hermetismus-Aktivismus (einer zeitgenössischen «Querelle des Anciens et des Modernes») auch die frische Tatsache einer Jugendkultur als Gegenkultur im Blick bleiben. Paul Celan und Ingeborg Bachmann noch als Stimmen der Kultur-Kultur, «Und ich bewege mich doch» als Sammelbecken einer Alternativ-Kultur? Der bald ein Vierteljahrhundert währende Meinungsstreit über die Kluft zwischen der literarischen und der naturwissenschaftlichen Kultur, den C. P. Snow mit seinem Vortrag «The Two Cultures» 1959 ausgelöst hat, scheint auch Scheidewasser für die literarische Kultur der Gegenwart zu bergen; die humanistisch Gebildeten, die sich die längste Zeit hindurch als die Träger der «eigentlichen» Kultur vorkamen, haben jedenfalls auch in diesem innerliterarischen Konflikt den Schuldanspruch zugestellt bekommen.

Stil und Kunstgewerbe; Leserschaft

«Alle Kurse kehren wieder» soll ein Rothschild bei passender Gelegenheit auf eine Frage, die Börse betreffend, zurückgegeben haben; er kannte sich aus im Kotieren. In auffallender Weise regelt eine vergleichbare Repetition auch die Abläufe in der Literatur. Was immer Stil heisst oder Schule, Epoche oder Richtung, nutzt eine Fülle von Elementen bekannter Bauart; jede Schreibweise ist Renaissance von etwas. Davon profitiert das sprachliche Kunstgewerbe. Allerdings ist noch nicht einmal in der bildenden Kunst der ihr entlehnte Begriff Kunstgewerbe widerspruchsfrei definiert. Vielleicht lässt sich sagen: Im sprachlichen Kunstgewerbe dient die Sprache als Werkzeug, ist nicht selber Material der Aussage. Die Faszination des Gedichts, die Faszination durch das Gedicht liegt aber gerade darin begründet, dass hier die Sprache nicht bloss als Instrument des unterrichtenden oder aufrichtenden Sagens dient, sondern dessen Material ist. Wenn die Kunst, nach Kandinsky, ein «Sprechen vom Geheimen durch Geheimes» ist, mag das sprachliche Kunstgewerbe als ein «Sprechen vom Geheimen durch Offenbares» bestimmt werden. Ein Hersteller von Kunstgewerbe überträgt die eigene Formensprache in andere Stilmittel. Wenn lyrisches Kunstgewerbe vor Augen oder vor Ohren kommt, ist Hamlets satirische Antwort auf die Frage des Polonius am Platz, was er denn da lese (2,2): «Words, words, words» (was man nicht wie Schlegel-Tieck mit «Worte, Worte, Worte», sondern vielmehr mit «Wörter, nichts als Wörter» übersetzen sollte).

Auf keine literarische Gattung richten sich so unterschiedliche und das heisst hier auch so gegensätzliche Erwartungen wie auf die Lyrik, und dies in langer Tradition. Das mag damit zusammenhängen, dass im Gedicht (anders als im epischen oder im dramatischen Werk) das Stoffliche ganz im Hintergrund lagert, als Wand bloss und als Vorwand, auf die der Autor das weisse Licht projiziert, damit die eigentlich intendierten Farben zurückleuchten können. In der Lyrik ist Stoffliches nie Thema des Dichters, sondern bloss dessen Instrument; Marcel Proust will auch das Stoffliche seines siebenteiligen Romans erdacht haben «nach Massgabe dessen, was ich demonstriere».

Manche Leser von Lyrik erwarten vom Gedicht die Aufhebung der Widersprüche ihres Lebens. Hier glätten sich ihnen wie durch Zauber die Sturmwoogen, versöhnen sich die Feinde, schliessen sich endlich die Wunden, offenbart das Puzzle des Schicksals ein sinnreiches Bild. So schlichte Begründung des Lesens von Gedichten hört sich freilich altmodisch an, eine Geisterstimme aus Vorväterland. Doch hat selbst *Christian Enzensberger* in der zweiten, fortgeschriebenen Fassung von «*Literatur und Interesse*» Vergleichbares geradezu normativ vorgetragen, nur mit ein bisschen andern Worten⁷. Worin sieht Enzensberger hier das Spezifische der Literatur? Antwort: Literatur als Fiktion deutet das Handeln und Erleben, stiftet nennbaren und nachprüfbaren Sinn, entwirft heute utopische Modelle als Entscheidungshilfe für morgen, gleicht Sinndefizite aus und schafft Sinngehalte.

Gedichte brauchen sich nicht der

gleichen Leserschaft zu stellen wie die andern literarischen Gattungen, die Erfahrung zeigt es. Wer einmal Lyrik dazu gebracht hat, deutlich zu ihm zu reden, der setzt hier gern den Schwerpunkt seines gegenwärtigen und künftigen Lesens. Er kann sich dazu versteigen zu erwarten, die Gattung allein verbürge schon den Rang des einzelnen Gedichts. Vor allem zählen heute junge Menschen zu den Lesern von Gedichten. Gedichte erweisen sich manchmal als dem Mandala oder dem Yantra verwandt, wirken als Diagramme der Meditation, wenn sie Zusammenhänge offenlegen und zur Erfahrung der Existenztiefe führen. Sie können Traumarbeit sein; verborgene Traumgedanken setzen sich dann in Bilder um, die wie der manifeste Traum der Dekodierung bedürfen. Gedichte sind Produkte des mikroskopischen Blickens oder des teleskopischen Schauens, sind Stufen oder Handläufe oder einfach Zeichen. Solche Vergleiche deuten nur an, sie nennen nicht. Andeutungen sind Näherungen, nicht aber letzte Worte.

Was ist ein Gedicht?

Gedichte erheben Anspruch: Langsames Lesen, Wiederlesen ist erforderlich und dem Gedicht angemessen, wie dem Lehrsatz, dem Aphorismus, dem Spruch. Des Gedichtes Grafik, die optische Gestalt, lädt ein zu einer Totalaufnahme, als handle es sich um ein Bild. Papierluxus, Papierverschwendung ist Regel. Ein Druckfehler wäre eine Katastrophe. Ein Gedicht gibt sich manchmal so verschlüsselt, bleibt so privat, dass es Mitteilung verweigert und Verständigung verneint, eine Geheimschrift des Dichters zu persön-

lichem Gebrauch. Abgesetzt von der Realität (von der Gesamtheit des physisch und psychisch und intellektuell Erfahrbaren) und entzogen dem kategorialen Denken, bildet ein Gedicht ein Gefüge aus Wörtern, die sich in qualitativem Umschlag im Leser in Worte verwandeln. «Der Seele ist eigen das Wort, das sich selbst vermehrt» (Heraklit). Dann wird bedrucktes Papier zum Vermittler einer geistigen Welt. Gedichte sind Substanz mit Formkraft.

Das Gedicht stellt die Gleichheit von Aussage und Ausgesagtem dar, stellt sie selbst ohne das Band der Ähnlichkeit her; die Aussage ist hier das Ausgesagte, wie in der bildenden Kunst der Archaik. Der anderswo schon traditionelle Kontrast von Schönheit oder Wahrheit als Alternative zwischen Ideal und Ähnlichkeit greift also hier nicht. Der Kunst zugehörig, macht Lyrik etwas sichtbar, wie alle Kunst. Gedichte schreiben setzt voraus, anders und anderes zu sehen; anders als wer, anderes als was? Anders als die Norm, anderes als das Genormte.

Gedichte kommen aus einem Parallelraum zu jenem dreidimensionalen Raum, in dem sich die Lebensvorgänge vollziehen und die Dinge aufhalten. Diese Herkunft und Zugehörigkeit prägt das Gedicht mit «auratischem» (Walter Benjamin) Stempel und schafft den Charakter des Fremden, des Anderen. Die Rätselnatur des Gedichts folgt der Rätselnatur der Lebensvorgänge und der Dinge. Wenn schon der dreidimensionale Raum ein Labyrinth ist, dessen Irrgänger mit Hilfe von weissen Blindenstöcken aufeinander zugehen, einander abtasten und dadurch in der Finsternis zu er-

kennen suchen – wie sollten dann im Parallelraum des Gedichts die Verhältnisse und Bezüge offenkundig vor Augen liegen?

Was ist ein Gedicht? Eine Anrede, ein Anruf, eine Aufforderung, ein Befehl von besonderer Eindringlichkeit. Ein Katalysator im emotionalen Bereich, bald klärend, bald umsetzend. Ein Schlüssel des Innen auf das Aussen hin, des Aussen auf das Innen zu. Ausdehnung des Bereichs des Erlebens durch Ausdehnung des Bereichs des Sagens. Ein sprachliches Rorschach-Bild, dessen Analyse den Leser selber analysiert. Ein Gedicht hält die Eile des Redens an und gewinnt dem Einweg- und Wegwerfartikel Wort für kurze Frist die Würde zurück. Ein heraufgezogener Krug, gefüllt mit individueller und kollektiver Vergangenheit. Höhle, Muschel, Haus. Eine Wiederbegegnung, ein Wiederfinden. Das wären Anrufe einer lyrischen Litanei. Schliesslich: ein Kunstgebilde aus dem Material Sprache, in dessen Tradition Ausdrucksformen von intensiver Bedeutung wie Rhythmus, Versfuss, Vers, Strophe, Reim ausgebildet worden sind.

Macht das Gedicht Lebensmuster sichtbar? Erreicht es noch unter der Augenlinie verharrende Horizonte? Dringt es gar in die Existenztiefe ein? Deutet es das Dasein? Stärkt es den Lebensmut? Vermittelt es als Agitprop frische Einsichten? Erschöpft sich und verendet der Impuls von Versen im ästhetischen Erlebnis oder strömt er verändernd weiter in das Verhalten des Lesers hinein, um essentielles Leben zu wecken? Macht Lyrik eine Wertwelt sichtbar, offenbart sie vorhandenen oder stiftet sie neuen Sinn? Befreit das Gedicht die empirische

Person aus der Zufälligkeit ihres Gewordenseins, indem es sie nötigt, sich auf ihre Entelechie zu besinnen, auf das mit ihrem Kern und Wesen eigentlich Gemeinte? Wie Odysseus einst schlafend auf Ithaka zusteuerte und im Schlaf die Heimat erreichte, findet manchmal ein Leser von Gedichten durch das Bild der lyrischen Sprache hindurch sein eigenes Inbild.

*

Über die Kriterien, die ein ausreichend begründetes oder wenigstens ein vertretbares Urteil über Gedichte vorbereiten, gibt es noch geringere Übereinstimmung als bei den übrigen literarischen Gattungen. Die Literatur kennt bekanntlich kein Urmeter für Rang und Wert, für Bedeutung und Bedeutsamkeit. Die heutige totale Freiheit im Formalen, ablesbar am Vokabular und an der Preisgabe von Metrum, Verswie Strophenordnung und Reim, hat nicht nur neue Formen möglich gemacht, sondern auch den Pfuschern Tür und Tor geöffnet. Die Übergänge fließen, und bereits die Schwierigkeit, wenigstens im Hinblick auf die Form die Spreu vom Weizen zu sondern, bleibt einer der Gründe für die Bedrängnis im Umgang mit zeitgenössischer Lyrik. Die übliche Subjektivität in der Beurteilung von Lyrik wäre etwas eingeschränkt, wenn der Leser darauf achtete, ob ein Gedicht ihn sowohl in seinem sinnlichen Bereich als auch im emotionalen wie im rationalen erreicht. Wenn ja, wäre das gelesene Gedicht ein grosses Gedicht wenigstens für ihn.

Das Gemeinsame der neuen Gedichtbücher von zehn Lyrikern, die nun im folgenden der Aufmerksamkeit des Lesers empfohlen werden, ist

ihr Charakter als Bekenntnislyrik. In ihnen sind Werk und Person eng verbunden. Die sich verstärkende Durchdringung mit individueller Psychologie bewirkt eine steigende Subjektivierung des Schreibens; das Gedicht ist zunehmend die seelische Leistung des Dichters. Die überlieferten Topoi wie auch die traditionellen Stoffe und Motive haben sich schon seit der Goethezeit zu erschöpfen begonnen. Und seit die Einheit von Mensch und Kosmos zerbrochen ist, vermag der Dichter auch nicht mehr länger als menschliches Medium vom Wesen des Kosmos zu sprechen. Nur noch sein Schweigen darüber bezeugt dessen Anwesenheit. Das ist ein Verlust; und ein Verlust ist schwerer zu ertragen als ein Mangel.

Neue Gedichtbücher von zehn Lyrikern

Jürgen Theobaldy hat sein sechstes Gedichtbuch veröffentlicht: *«Die Sommertour»*.⁸ 1944 geboren und in Mannheim herangewachsen, wohnt er nach dem Studium der Literaturwissenschaft seit seinem 30. Jahr in Berlin-West, inzwischen durch die Schrift *«Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965»* auch eine angehörte Stimme der Theorie.⁹ Sein neuer Gedichtband zeigt mit völliger Deutlichkeit das Ergebnis, wenn sich die tagtägliche Erfahrung ohne emotionalen oder sprachlichen Reibungsverlust unmittelbar in Lyrik umsetzt. Das Gedicht kommt hier ganz und gar aus der Welt der Phänomene und tritt als Erlebnistext in die tagtägliche Erfahrung zurück. Also nicht einerseits Lyrik, andererseits Leben, einerseits das Gedicht, «wo man Wun-

der und Weihen / immer als Inhalt hat», andererseits die Praxis des Hier und Jetzt. Das Gedicht dieser Schreibart erfasst vielmehr die ganze Erfahrung, wenn auch nicht jede Erfahrung. Einfachheit, Direktheit, Überprüfbarkeit, Spontaneität, Subjektivität, Dichte, Natürlichkeit, Nüchternheit, Freimut – das sind Form und Gehalt betreffende Leitwörter dieses Schreibens.

Guntram Vesper hat in seinem Lyrikband von 1980 mit der Überschrift *«Die Illusion des Unglücks»* das Unglück als Grunderlebnis umkreist, formuliert, ausgeschöpft.¹⁰ Das Unglück ist hier die Basis des Lebens wie des Dichtens. Die jüngste Sammlung, etwa dreissig Gedichte, heisst *«Die Inseln im Landmeer»*.¹¹ Der Titel fasst ein Lebensgefühl zusammen: der Einzelne als Insel, also lauter Inseln in der Fata Morgana des Festlands. Ein Kindheitstrauma Guntram Vespers, doch nicht als private Ausnahme, sondern als menschheitliche Regel, bricht stets von neuem wie eine nie vernarbende Wunde wieder auf, nämlich die frühen Jahre in der sächsischen Kleinstadt Frohburg (euphemistische Ironie), wo er 1941 geboren wurde und lebte, bis er dann mit sechzehn in die Bundesrepublik ging. Mit den Wunden schlossen sich allerdings manchmal auch die Paradiese. Die neuen Gedichte sind keine «Wallfahrt zu den Illusionen von gestern», sondern ein Versuch, die Spannungen auszuhalten und unter ihnen Frieden zu stiften: Dichten als symbolisches Handeln.

Matthias Jennys Verlag «Nachtmaschine» ist nach einer Pause neu erstanden, ein Kleinunternehmen mit ansehnlicher Vergangenheit; gute Nachricht also für alle, die Literatur

nun einmal ernst nehmen und sie nicht knapp definieren als «C'est ce qui ne sert à rien». Hier sind jüngst die Gedichte «*Die Erotik der Hotelzimmer*» von Rolf Lappert herausgekommen: die ruhige Stimme der Weigerung.¹² Ein junger Mensch nimmt gelassen Augenmass. Er stellt sich der andrängenden Realität mit Spott und Ironie und oft mit einem blanken Nein entgegen. Seine Rede ist konkret, betrifft die Gegenwart, gilt dem Jetzt. Lappert geht gern von Gelegenheiten aus, von Widersprüchen, vom Glücksgefühl, von der Schmerzerfahrung. Manchmal fasst er die Lebensbewegung in eine Momentaufnahme, in ein beruhigtes Bild, in ein Idyll, das als Malerei «nature morte» hiesse, und macht so Transzendenz einströmen. Rolf Lappert hat 1982 seinen Roman «*Folgende Tage*» veröffentlicht, der ebenfalls deutlich macht, dass sich in seinem Schreiben eine dichterische Lebenssphäre zu einer Sprachsphäre ballt.¹³

In seinem ersten Gedichtbuch, «*Das Wort hat der Ichkönig*», brach Henning Grunwald die von internen und äusseren Ordnungsgefügen her geläufigen semantischen Verklammerungen auf, was Texte jener Machart ergab, die nicht über (auch) Vorsprachliches, Aussersprachliches verständigt.¹⁴ Der neue, zweite Lyrikband, «*Der Narr wirds schon reimen*», bringt nun entweder eine Wende oder den andern Grunwald.¹⁵ Um den Unterschied anzudeuten: von der Konkreten Poesie zu Brinkmann. Die Schellenkappe des Narren verschafft hier dem Dichter das Narrenrecht, uneingeschränkt seine Wahrheit zu sagen. Seine Stimme verschärft sich zum grellen Aufschrei; Geheul konkretisiert sich im Vokabu-

lar der Publikumsbeschimpfung. Was Menschen einander antun und wie das Räderwerk der sozialen Bezüge abläuft, was es überhaupt mit der fensterlosen Monade Mensch auf sich hat – Beobachtungen darüber und Erfahrungen darin versinnlichen sich hier zu Bildern aus einer gerade nicht plakativen, sondern verfremdenden Metaphorik, die freilich manchmal noch des Kommentars aus erster Hand bedürfte.

Nach «*Meine Fresse!*» (1977), «*Menschen, Tiere, Sensationen*» (1978) und «*Der letzte Schrei*» (1980) hat Uli Becker sein Gedichtbuch Nummer 4 veröffentlicht: «*Dass ich nicht lache*».¹⁶ Verbale Kaskaden stürzen im Überhang in die grafischen Schalen von Zweizeiler, Dreizeiler, Vierzeiler, Fünfzeiler, Sechseiler; hinter solchen Dämmen toben und rauschen sie dann im Ohr des Lesers fort. Weltuntergangsgewissheit, Todesnähe, Selbstzurücknahme: ein Nein als Antwort auf die Grundfrage, ob sich das Leben lohnt; Zorn auf ein «Leben», das mehr, und zwar wesentlich mehr sein müsste, als es nun einmal ist; Hass auf die Menschen, Liebe zu den Menschen, Hassliebe also. Die Hassliebe umgreift in Beckers neuen Gedichten den Ökologiewirrwarr, die Schlafstellenarchitektur, Nutzbatterien für Nutzmenschen, das pädagogisch extra wertvolle aufwendige Kinderspielzeug, die Auto-Aggression. Der stechende Schmerz zwischen Flüchten und Standhalten verliert sich in acherontischem Hohngelächter; Spott und Schmähhieb und Sarkasmus sind hier schartige Zweihänder des Überlebens.

Johannes Schenk fuhr vor seinem 20. Jahr sechs Jahre zur See, gründete 1969 in Berlin das «Kreuzberger

Strassentheater», schrieb Geschichten, Stücke, Gedichte. Mit dem «*Gesang des bremischen Privatmanns Johann Jakob Daniel Meyer*» hat er ein Poem geschaffen, dessen Lebensstoff, ausholender Atem und kräftige Daseinsfrische an jene rhetorische Lyrik anschliessen, der die Gesänge von Walt Whitman und manches von Pablo Neruda zugehören.¹⁷ Auf strotzenden Wortfluten zwischen üppiger Hymnik und zwinkerndem Schalk werden hier die Tiefen der Weltmeere und der Erinnerung befahren; Handeln aus eigenem Kern heraus. Fährnisse des Alltags begleiten Abenteuer des Kairos. Niederlagen wechseln mit Siegen, und niemand weiss, was in Wahrheit das eine und was das andere ist. Ein Weltstreicher unseres Zeitalters treibt hier auf jener Fahrt dahin, die Leben heisst, ein philosophierender Picaro, erlebnisgerig, glücksüchtig, und kehrt zurück (wenn auch nicht heim), nachdem er Länder und Städte bewundert und die Menschen ausreichend erfahren hat.

Ausser dem jähen Tod von Rolf Dieter Brinkmann (1975) und von Nicolas Born (1979) bleibt auch der frühe Hinschied von *Volker von Törne* (1934–1980) zu beklagen. Unter dem Titel «*Im Lande Vogelfrei*» hat Törnes Freund Christoph Meckel die gesammelte Lyrik herausgebracht.¹⁸ Die Ausgabe belegt von neuem die von allem Anfang an überzeugende und in den zwanzig Jahren des Schreibens wachsende und sich verstärkende Begabung Törnes, eines auf die konkrete politische Situation fixierten deutschen Dichters, der von Heine und Brecht ausgegangen war (wie Wolf Biermann) und der schliesslich gar nichts anderes mehr darstellte als eben

Volker von Törne. Den eigenen Ton entwickelte und übte er an überlieferten Formen (Reimpaar, Vierzeiler, Sonett); doch schuf er für seine persönlichen Gehalte bald die von innen herausgebildeten gemässen Formen. Seine frische Unmittelbarkeit zog nährende und stärkende Säfte aus der Autobiographie. Des Sozialisten Törne Kritik am «real existierenden Sozialismus» (Rudolf Bahro) war zwar durchzogen und eingefärbt von bitterster Satire, aber frei von Häme. Er war bis zu seinem Tod Mitarbeiter der «Aktion Sühnezeichen», einer 1958 gegründeten Organisation, die in den Ländern soziale Arbeit leistet, die besonders unter dem NS-Regime litten.

Otto A. Böhmers lyrische Folge «*Ein blasser Sommer, ein kühler Herbst, ein kalter Winter*» ist ein «Jahr der Seele», auch damit noch auf Stefan George anspielend (freilich als bare Kontrafaktur), dass der Frühling hier wie dort ausgespart bleibt.¹⁹ Schlechtweterschwermut hängt tief herab; Rauch und Wind, Regennässe und Düsternis, kalte Schwärze. In solcher Grisaille sind sämtliche Gesichter zu Grimassen verzogen, alle Antlitze zu Fratzen entstellt; Rückstände des entherrlichten Menschen. Wir hören Oblomow (auf den sich Böhmer in einem Zitat bezieht): Lass fahren dahin, was soll's, das Spiel ist die Kerze nicht wert. Falls überhaupt noch Denken stattfindet, nährt es sich allein von Erinnerung. Das Oblomow-Thema, das als Konstante die Seelengeschichte der Menschheit durchzog und durchzieht, redet in diesen Gedichten in vielen Stimmlagen der Gebrochenheit. Böhmer vermag einen Zustand in Sprache überzuführen, der sich dem Wesen nach eigentlich der Sprache

verweigert, dem vielmehr Verstummen und Schweigen gemäss wären. Oblomows narzisstisches Dasein wird hier öffentlich durch die beschriebene Hohlform seines Rückzugs.

Die meisten Bücher von *Franz Fassbind* zeigen einen Zeitkritiker und Gestalter des eigenen Werdens und Findens, einen Deuter historischer Verhängnisse und einen religiösen Bekenner, insgesamt einen Autor, der eine in Mündigkeit hochgehaltene Wertosphäre und Lebensauffassung anbietet. In den «*Liedern aus einer Schenke*» lernt der Leser auch noch einen Gefolgsmann des Archipoeta kennen.²⁰ Vitales Lob der Trinkkunst, der verleugneten Muse und verschwiegenen Trösterin sämtlicher freien Künste, ist hier mit Humor und Selbstironie eingefärbt; Zechen gilt da sowohl als gesellige Kunst wie auch als Kunst der Innerlichkeit, wo Eskapismus zur fröhlichen oder traurigen Heimfindung wird. Die «*Lieder aus einer Schenke*» sind die Liturgie einer trunkenen Mette. Die Erde hat sich vorübergehend in ein Schatzhaus der Heiterkeit verkleidet, die Entfremdung ist dem Frieden gewichen; Besuch vom Freudengeist. Fassbind meistert das deftige Vokabular der Jahrmärkte und der Trinkerkonvente nach Art der «*Carmina Burana*» oder der Abtei Thelême. Dem Motivkreis der Anakreontik zwar zugehörig, greifen die «*Lieder aus einer Schenke*» dennoch tief in die Condition humaine ein, in utopische Hoffnung, in Trauer und Resignation.

Die Lyrikerin *Maria Lutz-Gantenbein* veröffentlichte seit 1944 um die zehn Bücher Gedichte, zuletzt «*Skarabäus*» (1981) und «*Zeit der Liebe*» (1982).²¹ In ihrer Lyrik hat die unsern

Planeten prägende Brutalität eine bald leise klagende, bald zornig erhobene Stimme gefunden. Um Klärung, Erklärung, Abklärung ist sie bemüht, nicht um zusätzliche Verrätselung des Lebens, nicht um Potenzierung des Labyrinths. Ihre Gedichte erweisen sich als Sprachwerdung intensiver Lebensteilnahme und Lebensteilhabe. Sie sind Ausdruck von Wachheit und Neugier, offenbaren Daseinsumarmung in Zuneigung, Zärtlichkeit und Liebe. Damit ist angedeutet, dass sie auf die Autorin bezogen bleiben und insofern als autobiographisch zu gelten haben, als sie sich nie aus dem Erlebnisbereich lösen. Der Erlebnisbereich greift aber von privaten Stimmungen in die sozialen Bezüge unserer Tage aus. Der Skarabäus, von den alten Ägyptern um seiner geglaubten Selbstschöpfung willen als Bild der ewigen Sonne und des dauernden Lebens noch im Totenland verehrt, enthüllt sich hier als Symbol des Gedichts: Selbstschöpfung und Leben im Wandel.

Dominik Jost

¹ Suhrkamp, Frankfurt 1982. – ² Schneekluth, München 1982. – ³ Suhrkamp, Frankfurt 1982. – ⁴ Claassen, Düsseldorf 1981. – ⁵ Rowohlt, Hamburg 1977. – ⁶ Niemeyer, Tübingen 1983. – ⁷ Suhrkamp, Frankfurt 1981. – ⁸ Rowohlt, Hamburg 1983. – ⁹ Rowohlt, Hamburg 1976. – ¹⁰ Hanser, München 1980. – ¹¹ Pfaffenweiler Presse, Pfaffenweiler 1982. – ¹² Nachtmaschine, Basel 1982. – ¹³ Nachtmaschine, Basel 1982. – ¹⁴ Klett-Cotta, Stuttgart 1981. – ¹⁵ Klett-Cotta, Stuttgart 1982. – ¹⁶ Rowohlt, Hamburg 1982. – ¹⁷ Autoren-Edition, München 1982. – ¹⁸ Wagenbach, Berlin 1981. – ¹⁹ Werner Classen, Zürich 1981. – ²⁰ Pendo, Zürich 1981. – ²¹ Pendo, Zürich 1981 und 1982.

Der Zorn gegen Achill

Zu Christa Wolfs «Kassandra» und den Frankfurter Vorlesungen «Voraussetzung einer Erzählung»

«Eine Bilanz, die noch nie gezogen wurde, wäre die, wieviele Menschen im Laufe unserer erforschten Geschichte durch Frauenhand umgebracht wurden, wieviele durch Männerhand. Welch ein Unterschied. Hätte Abel eine Schwester gehabt, das Menschengeschlecht brauchte jetzt nicht um seinen Tod bangen.» Sätze von Max Rychner, geschrieben zu Beginn der sechziger Jahre, vor der Wiedergeburt der Frauenrechtsbewegung im Feminismus; sie umreißen eine geschichtliche Grundkonstellation bis in die allerjüngste Gegenwart: das Abseitsstehen der Frau in der historischen Entwicklung, ihre (erzwungene) Abstinenz von allem politischen Handeln; die Abwesenheit von Schuld – bedingt und abbezahlt durch eine so gut wie vollständige Wirkungslosigkeit im gesellschaftlichen Rahmen.

Die Sätze lassen sich weiterdenken, umformulieren zur Frage: Und was hat die Frau – immer in Gefahr, selber zum Opfer zu werden – unternommen, was hat sie unternehmen können, um die «Schlächtereien der Weltgeschichte» (Dürrenmatt) zu verhindern? Es ist hier nicht der Ort, die Widerstandsversuche der Frau gegen den längst zum Massenmörder gewordenen Kain auch nur zu nennen. Es hat sie gegeben, seit jeher; die Literatur, unter anderem, bezeugt es. Und sie sind wirkungslos geblieben, wie der Zustand der Welt beweist. Ein Beispiel eines solchen Versuchs, eines wirkungslosen, ein in unserem Zusammenhang wich-

tiges, findet sich in der «Ilias»: die Bitte der Andromache, ihr Gatte Hektor möge sich nicht dem Kampf und sicheren Tod aussetzen. «Mach nicht zur Waise das Kind und zur Witwe die Gattin»: Noch durch die leichte Biederkeit der Voss'schen Übersetzung hindurch hören wir in diesen Worten die Klage der Frauen aller Zeiten.

Andromache denkt – gemäss ihrer Frauenrolle und -erfahrung – aus dem begrenzten Kreis ihres Lebens heraus; von ihrer persönlichen Erfahrung auf das Ganze zu schliessen, den Krieg aufhalten zu wollen – das lag nicht im Bereich des ihr Möglichen, des von ihr auch nur Denkbaren.

Eine andere Sprache redet in Christa Wolfs Erzählung die Priesterin Kassandra, trojanische Königstochter, Schwester des Hektor.¹ Nachdem sie im Tempel gesehen, wie Achilles ihren Bruder Troilus tötete, tritt sie vor den König und den Rat: «Verlangte diesen Krieg zu endigen sofort. Und wie, fragten sie mich fassungslos, die Männer. Ich sagte: durch die Wahrheit über Helena. Durch Opfer, Gold und Waren, und was sie wollen. Nur dass sie abziehen, dass sich der Pesthauch ihrer Gegenwart entferne.» Auch hier steht am Anfang die persönliche Erfahrung, der Augenschein, die wilde Trauer um den Bruder. Aber daraus entwickelt sich eine unbedingte, vehemente Auflehnung gegen den Krieg, nicht nur zum Vorteil der geliebten Nächsten, sondern zum Schutze von allen. Die Sätze haben nichts priester-

lich Raunendes an sich; sie kommen nicht aus übernatürlichen Kräften, sondern aus dem Natürlichen und scheinbar Selbstverständlichen; Cassandra ist in der Darstellung von Christa Wolf eine Seherin im Wortsinne: sie nimmt wahr mit klarem Blick, ohne Vernebelung durch Ideologie: «Sie ‚sieht‘ die Zukunft, weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen». Die Seherin, deren Prophezeiungen keiner glaubt, wird eine zum politischen Handeln entschlossene Frau, die aus den Erfahrungen ihrer Zeit heraus redet – und die der unseren mit erfasst. Die oben zitierten Worte der Cassandra vor dem Rat Trojas werden in den «Voraussetzungen einer Erzählung» gewissermaßen in den Klartext der frühen achtziger Jahre übersetzt²: «Mit nichts ausgerüstet als dem unbändigen Willen, meine Kinder und Enkel leben zu lassen, erscheint mir das vielleicht ganz und gar Aussichtslose vernünftig: Einseitig abzurüsten (Ich zögere: trotz der Reagan Administration? Da ich keinen anderen Ausweg sehe: Trotz ihrer!) und damit die andere Seite unter den moralischen Druck der Weltöffentlichkeit stellen.» Cassandra in Troja, Christa Wolf in Mecklenburg: das gleiche Grauen, die gleiche Angst, die gleiche Entschlossenheit, die gleiche pragmatische Friedenspolitik.

*

Man kann gelegentlich die Befürchtung oder die Klage hören, die Erzählung «Kassandra» sei schwierig, weil sie umfassende Kenntnis der griechischen Mythen voraussetze. Nötig ist aber nur ein vergleichsweise rudimentäres Wissen. Ein paar Heldennamen;

die Grundsituation: zwei Heere; zehn Jahre Krieg; die Zerstörung Trojas, ein Weltuntergang im kleinen, in dem man das Bild eines grösseren drohenden Untergangs ahnen kann; der Übergang der matriarchalischen Kultur (deren Spuren in Troja noch deutlicher zu sehen sind) in eine patriarchalische, die bei den Griechen bereits voll entwickelt ist. Alles weitere ist in aufmerksamer Lektüre zu erschliessen; eine solche freilich setzt das Buch voraus: ein dichtes, ja kompaktes Werk, ohne Ruheinseln für den Leser, streng, geschlossen in seiner Form.

Es liesse sich eine lange Reihe von satzartigen Sätzen zusammenstellen, in denen zwar das Erlebnis noch fühlbar ist und die doch darüber hinaus ins Allgemeine zielen: «... wie man mit beiden Beinen auf der Erde träumt»; «Mit diesem Schweigen, an dem mehrere beteiligt sind, beginnt Protest»; «... die Vertraulichkeit zwischen uns beruhe, wie so oft zwischen Männern und Frauen, darauf, dass ich ihn kannte und er mich nicht»; «... dass Fühllosigkeit niemals ein Fortschritt ist, kaum eine Hilfe». Sätze wie diese, so sehr sie, der Satzbau zeigt es, in den Reflexionsstrom der Cassandra eingebettet sind, belegen den Anspruch, das Begrenzte der einmaligen Erfahrung ins Allgemeine, Überzeitliche zu führen, zugespitzt gesagt: dem klassischen Thema in der Klassizität der Form eine Entsprechung zu geben. Diesen Anspruch stützt auch der jambische Rhythmus, der sich wie von selbst in der Prosa immer wieder durchsetzt – das Versmass der deutschen Klassik.

Klassizität der Form. Hiesse das, die Autorin versuche durch die Form abzumildern und zu besänftigen, was

an politischer Überlegung und Forderung mit der Vehemenz der Verzweiflung ausgesprochen wird? Das Urteil der Kritik über die formale Strenge des Buches ist so gegensätzlich wie nur je bei literarischer Wertung und erweckt gelegentlich den Eindruck, die Kritiker hätten nicht das gleiche Werk gelesen. Von *«literarischer Würde»*, von der *«inneren Selbstverständlichkeit, mit der jedes Wort gesetzt sei»*, schreibt Fritz J. Raddatz begeistert in der *«Zeit»*, Anton Krättli dagegen rügt im Aargauer Tagblatt die *«geglättete, geschönte Sprache»*, das *«gequälte und gebrochene Pathos»*.

Was die Glätte angeht: es gibt Wörter in diesem Text, bewusst und spitz gesetzt, die jede Glätte aufkratzen, so dass sich eigentlich verbieten müsste, so ohne weiteres von Klassizität zu reden. *«Achill, das Vieh»* – mit dieser festen Wendung bezeichnet Cassandra in vielen Wiederholungen den Griechenhelden – das Wort könnte freilich wiederum die Autorin dem Vorwurf der Männerfeindschaft, des einseitigen Feminismus aussetzen.

Die *«Ilias»* erzählt bekanntlich den *«Zorn des Achill»*, diesen einen Ausschnitt aus der langen Belagerung Trojas: wie der Held, beleidigt und wütend, den Kämpfen fernbleibt – und erst dann wieder eingreift, als er seinen Freund Patroklos rächen muss. Dieser Achill, der Sohn der Thetis, der herausragende, umworbene Held im Griechenheer, wird bei Christa Wolf zum Wüstling, der hinter seiner Kampfeswut eine gestörte, verleugnete Sexualität verbirgt. Und seine pervertierte Männlichkeit ist nur ein Beispiel für viele: das Heroische erscheint in *«Kassandra»* als eine Maske für Schwäche, Angst, für ungelebte, uneingestandene

Gefühle, die jäh in Grausamkeit umschlagen; das Kämpferische steht in Wechselwirkung mit einer tief gestörten, pervertierten Sexualität.

Ein männerfeindliches Buch also? Die Frage kann gestellt – und muss verneint werden. Ein anti-heroisches Buch allerdings – das trifft zu. In der Demaskierung des Heldischen (das, in einem weitesten Sinn auch steht für Leistungsstreben, Siegeswunsch) ist die Autorin unerbittlich, unerbittlich auch in der Darstellung von dessen Folgen. Wenn Achilles den Leichnam Hektors zum Grab des Patroklos schleift, so bleibt bei Homer durch eine Mitleidregung der Götter der Körper des Toten unversehrt; bei Christa Wolf ist er nur noch ein Stück rohes Fleisch.

Man könnte durchaus sagen, die Helden Homers werden in Kassandras Sicht (denn aus ihrer Perspektive wird ja beobachtet und erzählt) zu Karikaturen ihrer selbst – wären sie nicht zu entsetzlich, um als Karikaturen zu wirken. Doch gibt es im gleichen Buch ganz andere Männer – und auch sie vermag Cassandra zu sehen: von jenen, die zu Helden wider Willen werden, wie Hektor und Troilus, bis zu der schönen Gestalt des griechischen Wagenlenkers, der die gefangene Cassandra führt und schliesslich, in einem fast vertraulichen Gespräch um das Schicksal seiner Stadt befragt (*«Wenn ihr aufhörn könnt zu siegen, wird diese eure Stadt bestehn»*). Da ist Aeneas, der einzige Mann, den Cassandra lieben kann, der die Welt erfährt wie sie, und da ist der griechische Priester Panthoos, der die Verhältnisse durchschaut wie sie, aber voll Angst, ohne den Willen, sie zu ändern, ein Vertreter der zynischen Vernunft. Und die Männerporträts stehen denen

der Frauen nicht nach, im Gegenteil. Das gilt vor allem für jenen Mann, der, verglichen mit Cassandra, im Hintergrund steht und doch, vielleicht mehr als sie, ein «Held» von neuem Zuschnitt, neuer Lebensart ist, ein Vorbild, wenn es eines gibt: Anchises, der Vater des Aeneas, in dem der «*alte Weise*» der Frühgeschichte auferstanden ist, doch in neuer Gestalt, beweglich und unauffällig, abgeklärt insofern, als er für sich nichts mehr will, aber immer noch mitten im Leben, dessen Rechte vertretend gegen den Untergang. Von ihm lernt Cassandra, und er bleibt ihr überlegen bis zuletzt; wo sie hasst, durchschaut er den Feind und sieht ihn immer noch, mit einem distanzierten Mitleid, als Menschen.

Es ist bezeichnend, dass ein Mann wie Anchises zum geistigen Zentrum einer zwischen allen Schichten und Institutionen sich entwickelnden Gruppierung vor allem von Frauen wird: Minderheiten, Vertreter eines «alternativen» Lebens, ein Kern des Widerstands, wo Widerstand nur mehr darin bestehen kann, Einzelne zu retten und angesichts der sicheren Niederlage die Tage der Gegenwart intensiv und mit neuer Sinnerfahrung zu leben; Menschen die, mit einer unsicheren, fragilen Hoffnung, auf die Zukunft ausgerichtet sind, die doch zunächst nur den Untergang bringt. Ein Entwurf, ein Traum von einer künftigen Gemeinschaft.

*

Gleichzeitig mit der Erzählung sind in der Sammlung Luchterhand Christa Wolfs Frankfurter Vorlesungen «*Voraussetzungen einer Erzählung*» erschienen. Das Nebeneinander eines essayistischen und eines literarischen

Werkes zum gleichen Thema ist bei ihr allerdings nichts Neues. Auch der Figur der Karoline von Günderode (in manchem eine Vorläuferin der Cassandra) hat sie sich zugleich in einem Roman («*Kein Ort. Nirgends*») und einem Essay (der Einleitung zu einer Auswahl von Günderode-Texten: «*Der Schatten eines Traumes*») angenähert. Die Frankfurter Vorlesungen (der Rückblick auf den Günderode-Essay verdeutlicht dies noch) zeigen aber eine veränderte Christa Wolf. Immer noch geleitet von ihrer germanistischen Schulung, diese gerade im Umgang mit dem Cassandra-Stoff durch umfassende Studien erweiternd, setzt sie sich doch souverän über die Grenzen und Beschränkungen hinweg, welche die geisteswissenschaftliche Methode darstellen kann. Ungewöhnlich und unorthodox sind die Frankfurter Poetik-Vorlesungen allerdings gerade in den letzten Jahren auch bei anderen Autoren; zu denken wäre etwa an Uwe Johnson und Peter Bichsel. (Dass aber solche Vorlesungen gehalten, gehört und von der Kritik bewundert werden, müsste die Hochschulgermanistik eigentlich zu der Frage veranlassen, ob sie selbst im Umgang mit Literatur nicht zu viele Möglichkeiten unversucht lasse, ihr Feld zu eng abstecke.)

Die «*Voraussetzungen einer Erzählung*» sind wohl am ehesten mit den «*Begleitumständen*» Uwe Johnsons zu vergleichen – doch mehr im Äusserlichen, in der Perspektive des Rückblicks, in der stark epischen Form. Die Vorlesungen Christa Wolfs enthalten etwas ungleich Grundsätzlicheres als eine Werkgeschichte: eine Art Anti-poetik von eigenwilligem Zuschnitt. «*Eine Poetik kann ich ihnen nicht bie-*

ten», sagt sie gleich im ersten Satz – und am Schluss der Vorlesungen begründet und bestärkt sie diese Feststellung auf eine bestimmte und zugleich differenzierte Weise: *«Die Ästhetik, sage ich, ist wie Philosophie und Wissenschaft, mindestens im gleichen Mass, zu dem Zweck erfunden, sich Wirklichkeit vom Leib zu halten, sich vor ihr zu schützen, wie zu dem Ziel, der Wirklichkeit näherzukommen.»* Der Ästhetik wird der Wert nicht abgestritten – doch dem Wert die Gefahr entgegengesetzt, und die Ausführungen von Christa Wolf (in den Frankfurter Vorlesungen, aber nicht nur in ihnen) bewegen sich in der Spannung (einer oft schmerzhaften, zugleich fruchtbaren Spannung) zwischen beidem, zwischen höchster Bewusstheit und einer Spontaneität, die das Rationale immer wieder durchbricht.

In verschiedenen formalen Ansätzen geht sie ihr Thema an: zuerst in zwei Berichten über eine Griechenlandreise, dann in Tagebuchnotizen während der Arbeit an der Erzählung, und schliesslich in einem langen, an eine Freundin gerichteten Brief, in dem sie die weibliche Art des Schreibens weniger definiert als andeutet. Die *«Voraussetzungen»* zu *«Kassandra»* umfassen, so gesehen, nichts weniger als das ganze Leben, so weit es sich eben in Sprache festhalten lässt. Der Zufall einer verschobenen Flugreise, die in den gewonnenen *«leeren»* Stunden mit besonderer Intensität erlebte Lektüre der *«Orestie»* des Aeschylos gehören dazu so gut wie die ausgedehnten polyhistorischen Studien nach der Reise; das Unspektakuläre des Alltags (des *«kostbaren»* Alltags), so gut wie die Erfahrung der Extremsituation einer in ihrer Existenz be-

drohten Welt; Glücksgefühl und die Angst, die an die Kehle geht. In der Zusammenschau des Gegensätzlichen bildet das dritte Kapitel einen eigentlichen Höhepunkt; die lockere Form des Tagebuchs steht im Gegensatz zur strengen Form der Erzählung – und doch spiegelt sich das eine im anderen: sowohl die eigentliche Cassandra-Erfahrung, der wissende Blick in die Zukunft (*«Die Grossmächte können sich gegenseitig mehr als ein dutzendmal vernichten . . . Wir lachen, ein wenig verlegen. Das «normale Gefühl» bleibt taub gegenüber solchen Zahlen»*) – wie auch der *«gute Alltag»* (in Troja wie in Mecklenburg: Gespräche, Erleben der Gegenwart; beiderorts Versuche, *«einen Streifen Zukunft in die finstre Gegenwart vorzuschieben»*).

*

Christa Wolf bezeichnet im Vorwort die *«Kassandra»*-Erzählung als die fünfte ihrer Frankfurter Vorlesungen – man kann die Verbindung zwischen beidem nicht enger ziehen. So stark die Texte thematisch zusammengehören, so klar ist der formale Gegensatz: die strenge, geschlossene Form der Erzählung überrascht nach der offenen, auf eine kühne Art lockeren Struktur der *«Voraussetzungen»*. Dazu schreibt Christa Wolf selbst in der dritten Vorlesung: *«Empfinde die geschlossene Form der Cassandra-Erzählung als Widerspruch zu der fragmentarischen Struktur, aus der sie sich für mich eigentlich zusammensetzt. Der Widerspruch kann nicht gelöst, nur benannt werden.»* Es dürfte dem Leser, hat er sich einmal mit den beiden Büchern eingelassen, kaum möglich sein, den Widerspruch nur zu be-

nennen; er ist zu provozierend, regt an, die Werke zusammenzusehen und über sie hinauszudenken. In der Kritik sind beide denn auch wertend miteinander verglichen worden, wobei nicht selten das Urteil zugunsten der beiläufigen Form der Vorlesungen ausfiel (massvoll bei Beatrice von Matt in der Neuen Zürcher Zeitung, schroff bei Anton Krättli im Aargauer Tagblatt).

Im vierten, dem schwierigsten Kapitel der *«Voraussetzungen»* deutet Christa Wolf so etwas wie die Umriss einer weiblichen Art des Schreibens an – zu verstehen wohl als ein Andringen der verleugneten Wirklichkeit gegen alles Verfestigte, Regelhafte. Ihre eigene Erzählung, eben die fünfte Vorlesung, entspricht dieser Beschreibung aber keineswegs; sie könnte nicht als Musterbeispiel weiblichen Schreibens zitiert werden. Heisst das, die Autorin greife, indem sie sich von ihren eigenen ästhetischen Überlegungen entfernt, auf alte männliche Muster zurück? Das Gegenteil dürfte zutreffen: sie sucht vielmehr, erzählend, zukünftige Formen.

«Wir sind auf den ganzen Menschen aus und können ihn nicht finden» – heisst es im Roman *«Kein Ort. Nirgends»*. Der ganze Mensch, der in sich Männliches und Weibliches vereint – und auf eine bessere Art als die mit sich selber zerfallenen Romantiker – er ist eine Art Leitbild, ein Entwurf für die Zukunft im Günderode-Roman. In *«Kassandra»* ist davon nicht die Rede; Kassandra spricht, ihrer Erfahrung zufolge, von Männern und Frauen – die Trennung zwischen beiden ist deutlicher als im Roman über

die Romantikerin. Aber wenn es im Werk von Christa Wolf eine Figur gibt, die diesen zukünftigen «ganzen Menschen» vertritt und verwirklicht, so ist es der alte Anchises – dessen Gesicht man sich gerne vorstellt als eines, das einem Mann so gut wie einer Frau gehören könnte.

Unabweislich ist freilich der Eindruck, *«Kassandra»* könne nur von einer Frau geschrieben sein (so wenig dieser sich beweisen lässt), aber die Erzählung ist, trotz allen feministischen Zügen, kein Frauenbuch, sondern ein Werk über die menschliche Geschichte und ihr drohendes Ende, gesehen aus der Sicht einer Frau, von der gesagt wird (sie wehrt es zwar ab), sie hätte ein Mann sein sollen, und die, gerade in der Kraft ihrer Auflehnung, Züge aufweist, die man als männlich bezeichnet. Und Christa Wolf selbst ist eine zu bewusste und reflektierte Schriftstellerin, als dass sie in einem Werk dieser Tragweite ihre männliche Seite verleugnen oder unterdrücken könnte. In bewusster Zuspitzung könnte man sagen, dass sie in den *«Voraussetzungen einer Erzählung»* aus der Frauenrolle schreibe, die sie in der Gesellschaft lebt; hinter der Erzählung *«Kassandra»* aber steht der «ganze Mensch», soweit er sich in der Gegenwart verwirklichen lässt.

Elsbeth Pulver

¹ Christa Wolf, *Kassandra*. Erzählung. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1983. – ² Christa Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Sammlung Luchterhand 1983.

Ein Hexenroman

Zu Irmtraud Morgner, «Amanda»

Trobadora Beatriz de Dia ist ein zweites Mal aus der Historie ausgetreten, um die «Menschwerdung in Angriff zu nehmen» und sich «Natur anzueignen». Die Vertauschung der geschichtlichen Realität mit der Fiktion der Romanwelt, der mittelalterlichen Vergangenheit des 12. Jahrhunderts mit der Gegenwart der DDR reicht jedoch nicht mehr aus, um «einen neuen Anfang auf Erden einzusingen». 1980 hat sie – sieben Jahre nach ihrem tödlichen Fenstersturz in Ost-Berlin – im neuen Roman Irmtraud Morgners ihre menschliche Gestalt gegen einen Eulenkörper mit Frauenkopf vertauscht.* Die Wiederbelebung mythischer Vor-Bilder als letzte Chance einer auf ihren Untergang zutreibenden Menschheit? Sirenenbesung gegen Militärmaschinerien und ökologischen Raubbau?

Nachdem ihr bei einem Attentat die Zunge herausgerissen wurde, bleibt Beatriz nunmehr die «schriftliche Sirenenstimme»: «Mein Treiben auf ein undeutliches Ziel endete dort, wo ich begriff; Auch ein Buch könnte Mittel zur Bekanntmachung von Hindernissen sein, die überwunden werden müssen, soll die Menschheit nicht zugrunde gehen.» Der Hindernisse, die es zu überwinden gilt, sind seit 1974, als die ostdeutsche Autorin ihren 700 Seiten umfassenden Schelmenroman «Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura» veröffentlichte, nicht weniger geworden. Beatriz muss erschreckt feststellen, dass die Triebwagenführerin und Diplomgermani-

stin Laura Salman nur die eine Hälfte ihrer ehemaligen Spielfrau ist, deren zweite Hälfte jedoch die Hexe Amanda.

Nun erfahren die Frauen die ihnen aus ihrem Alltag längst bekannte «sittliche» Arbeits- und Bewusstseinsteilung im buchstäblichen Sinne am eigenen Leibe. Die Laura-Figur kennt der Leser bereits aus dem früheren Roman, wo sie die Mehrheit der heutigen Frauen repräsentiert, die – hin- und hergerissen zwischen Beruf, Kind und Haushalt – keine Gedanken an hochfliegende Veränderungskonzepte verschwenden können. Die rothaarige Amanda, ihre hexische Hälfte, beherrscht die Kunst des Fliegens. Sie erlaubt den Rückgriff auf die nordische Variante einer Tradition, deren Wurzeln in Griechenland, beim delphischen Orakel liegen. Hier, von der Erdmutter Gaja erhält Beatriz denn auch ihren Auftrag, den ihr die Schlange Arke entschlüsselt. «In der Büchse die Hoffnung Prometheus muss holen Pandora gewinnen ihre Wiederkehr dringlich serpentische Töchter ziehen Gesang.» Prometheus bedarf der Hilfe der Sirenen, um seine Denkgeleise zu verlassen. Sie sollen ihn aus seiner Bahn tragen, so dass er Pandora in ihrer wahren Gestalt erkennen und sie um ihre Rückkehr bitten wird. «Und das vierte Menschengeschlecht, das von beiden in Liebe gezeugt werden wird, könnte das erste sein, das friedensfähig ist: imstande, seine Interessen- und Meinungsverschiedenheiten unblutig zu bewältigen und Sitten zu entwickeln,

die Kompromisse höher schätzen als Siege und den Krieg tabuisieren.» Die Wiederkehr der «Allgeberin» Pandora würde auch den Verlust der «Güter mit Fittichen» – Erdenliebe, Sinn für Harmonie und Hegen, Kompromissfähigkeit, Frieden, Hoffnung – wieder rückgängig machen.

«Nur Leidenschaft kann aus den Gleisen tragen», meint Lauras Freundin Vilma. Geistige Qualität begriffen als Exzentrizität, die sich nicht in normalen Bahnen bewegen kann, Denken verstanden als ein Prozess, der den ganzen Körper miteinbezieht: Fähigkeiten und Tugenden, die bisher nur die «andere Hälfte der Menschheit», die Frauen, entwickelt haben, die aber allein die Rettung des Planeten garantieren könnten. Die Fähigkeit zu hegen, bisher ein «Weiberressort für private Zwecke», vermöchte den drohenden Untergang abzuwenden.

Die Frage nach den Ursprüngen weiblicher Unterdrückung ist zugleich die Frage nach den Ursachen für gesellschaftliche Fehlentwicklungen, deren Folgen längst spürbar sind. In der Gleichstellung von Mann und Frau glaubt Irmtraud Morgner heute nicht bloss eine der Grundvoraussetzungen für eine menschliche Gesellschaftsordnung zu erblicken, sondern die einzige Überlebenschance. Es gilt, die Welt «weiblich zu interpretieren». Irmtraud Morgner gesteht den Frauen eine Vorzugsstellung und Führungsrolle bei der Bewältigung der anstehenden Probleme zu, doch müssen sie dabei auf unorthodoxe Methoden zurückgreifen, um die Teilung, von der letztlich auch die Männer betroffen sind, aufzuheben.

Während die praktisch-realistische

Laura gegen die durch die Teilung hervorgerufene Müdigkeit kämpft – sie versucht verzweifelt, ein Schlafersatzelixier zu destillieren – zielt Amandas Agitation auf die Eroberung des Blockbergs, jenes Berges, der in grauer Vorzeit bereits Spiel- und Freiraum hexischen Treibens und Schauplatz der jährlich stattfindenden Walpurgisnacht war. Der Brocken – im Sperrgebiet zwischen Ost und West gelegen – steht vorläufig noch unter männlicher Oberherrschaft: sein äusserer, sichtbarer Teil gehört den Grenzsoldaten, sein innerer, sagenumwobener Bereich wird von Ober- und Unterwelt Kolbuk und seiner Gefolgschaft, den «männlichen Querköpfen», die Rabengestalt angenommen haben, verwaltet. Die Eulen, die «unbrauchbaren», mit den herrschenden Zuständen unzufriedenen weiblichen Hälften, bewohnen den benachbarten Hörselberg, wo sie als Puff-Damen den Männern zur Verfügung stehen müssen.

Irmtraud Morgner misst den Fortschritt der menschlichen Gesellschaft nach wie vor an der Einstellung ihrer Mitglieder zur Sexualität. Doch anstelle eines bedingungslosen Glaubens an die «Produktivkraft Sexualität» ist die Erkenntnis von der sexuellen Befreiung als neuer Form weiblicher Unterdrückung getreten. Die optimistische Überzeugung, wonach das Problem der weiblichen Emanzipation in der DDR in absehbarer Zeit gelöst werden könne, ist einer grundsätzlichen Skepsis gewichen, die auch vor den Lehrsätzen des Marxismus nicht halt macht.

Beatriz, Amanda und Laura träumen alle von einer künftigen Inbegriffnahme der Welt. Laura experimentiert

individualistisch an der Destillation eines Hinterlandes in der Art von Orplid für sich und ihren Sohn Wesselin, Amanda kämpft für die Eroberung des Brockens, und Beatriz vertraut auf die Macht der Sagen und Legenden. Diese Frauengestalten, Zwittergebilde aus Phantasie und Wirklichkeit, Mythos und Lebensnähe, wollen die gegenwärtigen Verhältnisse auf den Kopf stellen und postulieren die Verordnung des Ausnahmezustandes.

«Ich blieb geradezu, das heisst pikaresk, und nannte Asche Asche und einen Topf einen Topf», meint Sirene Beatriz in bezug auf den Erzählstil ihres Amanda-/Laura-Romans. Das Unbedeutende neben dem Gewichtigen, Episodisches neben Hauptsächlichem: Montage als Strukturprinzip zur Vermittlung eines neuen Bewusstseins hat Irmtraud Morgner bereits im

ersten Buch ihrer Roman-Trilogie gewählt und damit einem platten Realismus abgeschworen. Die Freude am Fabulieren, die Sprengung der linearen Romanstruktur, die Vermischung von Realität und Fiktion sollen dazu beitragen, die gegebenen Verhältnisse als veränderbare zu betrachten. Als Gegenmodell zu den männlichen Denkstrukturen, wie sie sich in Literatur und Kunst, Politik und Wissenschaft manifestieren, hat sie ihren modernen Pikaro-Roman geschrieben, der die Subjektwerdung der Frau und die Verwirklichung des Unmöglichen verheisst.

Barbara Meyer

* Irmtraud Morgner: Amanda. Ein Hexenroman. Hermann Luchterhand Verlag. Darmstadt und Neuwied 1983.

Problematische Objektivität

Zu Otto Marchi, «Die Sehschule»

«*Sehschule*» ist der zweite Roman des 1942 in Luzern geborenen und dort lebenden Otto Marchi, der in Zürich Geschichte studiert hatte und deutsche Literatur¹. In einer sehr präzise durchgearbeiteten Erzählung wird über eine Wende im Leben des Historikers Georg Anderhalden berichtet. Dieser sollte eine Arbeit über den Nutzen des Geschichtsstudiums schreiben, sitzt in der Stadtbibliothek, stapft durch die immergraue winterliche Stadt, besorgt seine Wohnung und macht sich Gedanken zu seinem Thema.

Indessen, je mehr er sich zu vertie-

fen sucht, um so problematischer wird ihm das Unternehmen; er beginnt sich zu fragen, was dies noch mit dem eigenen – einsamen – Leben zu tun habe und ob er nicht über dem Studium der Weltgeschichte die eigene Geschichte vergessen hatte. Bald bricht er seine Recherchen ab und beginnt der persönlichen Biographie nachzuspüren. Im elterlichen Haus stöbert er nach dem entsprechenden Material, Schachteln voller Dokumente, den Nachlass des Vaters, amtliche Schriftstücke, Agendaeintragungen, Kondolenzkarten, Gelegenheitsverse zu den verschiedensten Anlässen; dazu Bandauf-

nahmen, die vom Leben der Mutter berichten. Und zwischendurch blättert er in den eigenen Schulheften, Prüfungsaufgaben, Kommentaren der Lehrer usf.

Mit akribischem Ernst unternimmt er es, eine Art Familienchronik zu basteln, und dabei will er nichts werten, *«nur aufschreiben, einfach aufschreiben, wie das gekommen ist . . . nicht Richter spielen und nicht Ankläger, . . . nichts als Chronist sein, der weiss, dass er sich irrt und sich beim Aufspüren seiner Irrtümer irren wird und dennoch nicht aufgibt»*.

Was bei solchem Tun zu erwarten war, trifft ein; die Aufreihung einer Vielzahl von Fakten gibt nichts her, keinen Sinn, keine Schlüssel für das eigene Dasein, das eigene Sosein. *«Nichts war erklärlicher geworden, das alltägliche familiäre Drama wiederholte sich auch nach 19 Jahren noch mit mechanischer Präzision, jederzeit wieder in Gang zu setzen, die Rollen waren auf ewig verteilt.»*

Und ebenso ergeht es mit den Gängen durch die Stadt, dem Besuch im alten Schulhaus, die Anderhalden unternimmt, um, einem Reporter gleich, die Orte seiner Vergangenheit aufzustoßern: die objektivierende Beschäftigung deckt, je eifriger sie betrieben wird, nur um so mehr jede eigentliche Lebensrealität zu. Der Schritt vom Registrieren der Dinge zu ihrem Begreifen gelingt nicht. Anderhalden muss schliesslich erkennen, dass sein wissenschaftlicher Zwang zur Objektivität ihm den inneren Zugang zum eigenen Leben versperrt, muss, in einem unbequemen und auch schmerzenden Prozess, die eigene Substanz, die eigene Verantwortung in die Familienchronik einsetzen und sie von

einem subjektiven, beteiligten Standpunkt her einsehen.

Mit dieser Wendung ändert sich auch seine Beziehung zur Geschichtswissenschaft; auch hier erschliesst sich ihm eine Möglichkeit zum persönlich engagierten Forschen. Er wird die unterbrochene Arbeit an einer alten Chronik – über einen Bauernaufstand – wieder aufnehmen, aber in anderem Sinn: *«Er hatte aus anderen Quellen ergänzt, was der Chronist verschwieg, kümmerte sich nicht mehr um die Lehrsätze seiner Wissenschaft, stand endlich zu seiner Subjektivität, zu seinem Zorn und seinem Mitleid mit den Opfern.»*

Am Ende geht der Held erstmals aus der Stadt hinaus in ein benachbartes Dorf, das Dunkel des städtischen Winters wird ein wenig durchbrochen, auf dem Fluss erwachen ein paar Sonnenreflexe, und Georg *«zog sich die Jacke aus und ging weiter»*. Das sind erste leise Zeichen von Ausweg und Wärme, von Befreiung auch im Ausziehen einer Jacke, die nach der Engnis der durchlebten Tage schon fast die Assoziation mit einer Zwangsjacke nahelegt. –

Ein solches Buch ist nicht leicht zu schreiben, und auch Marchi hat sich schwer damit getan: fünf Mal habe er es umgeschrieben. Denn dass einer seiner Vergangenheit nachforscht nach allen Regeln der – objektiven – Kunst als wäre es die eines anderen, ist eine Fiktion, die sich nur schwer durchhalten lässt; und schwerer noch ist es, glaubhaft zu machen, dass der Held nicht wisse, was wir doch alle wissen, nämlich, dass weder historisches noch gar autobiographisches Forschen und Schreiben wahrhaft objektiv geschehen könne. Marchi muss demnach

dieses allseitig Gewusste gleichsam zurückspulen ins Noch-Nicht, damit es zum Ziel eines Erkenntnisweges werden kann. Und damit er nicht bloss lehrhaft bleibe, muss dieser Weg zudem als Lebensprozess konkret werden.

So führt der Autor Anderhalden zunächst einmal in eine totale Krise, Einsamkeit, Beziehungsangst, Flucht in den Alkohol, Ekel. Dabei erinnert er von weitem an einen anderen Historiker, ebenfalls ein Einsiedler an den Niemandsorten einer Provinzstadt, und auch dieser von einer Krise überfallen in der Einsicht der Sinnlosigkeit seines Tuns und ebenfalls mit Ekel auf die Umwelt reagierend: an Sartres Roquentin. Nur mit seiner – vorwiegend philosophischen – unermüdlichen Neugier ausgestattet, erscheint dieser weniger verloren als Marchis Georg.

Sehr greifbar zeigt sich diese Verlorenheit etwa in der Pedanterie, mit der er sich an Äusserlichkeiten klammert, beispielsweise das Decken eines Tisches für das Einnehmen einer öden Fertigmahlzeit. Georg *«stellte den Teller an den Platz, von dem aus sich das Zimmer überblicken liess, legte das Messer rechts neben den Teller und die Gabel links, das Glas vor die Messerspitze und die gefaltete orange Papierserviette neben die Gabel . . .»* dies ist erst der Anfang eines Zeremonials, das Georg mit selbstmörderischer Kleinkrämerei durchführt, bevor er dann eben doch wieder in seine Schwindelanfälle versinkt.

Dieses Sich-Festklammern an kleinsten Genauigkeiten überträgt sich auch auf die Sprache. Marchi lässt Georg zwar nicht in der Ich-Form reden, da dieses Ich ja erst noch gesucht werden muss, aber er schreibt genau

dessen Sprache, eine Sprache, die das Erscheinende in jedes Detail abtastet, es festmacht als Raster, an dem man sich halten kann.

Und eigentlich lebt das Buch überhaupt von seiner schönen Genauigkeit des Sehens und Sagens. Wenn es gilt, die problematische Fiktion eines Nicht-Wissens durchzuhalten, muss dieses auch im Vorgehen der Sprache selbst greifbar werden. Und das geschieht hier, indem das Sagen die mit einem ungefähren Vorwissen besetzten Stellen durchstreicht und die Dinge so betrachtet, als geschähe es zum ersten Mal. Robbe-Grillet behauptet, es gäbe nichts Phantastischeres als die Genauigkeit, und darin liegt schon etwas Wahres. Genauigkeit evoziert Unwirkliches in dem Sinn, als es von den Usanzen unseres gewöhnlichen Sehens abweicht; wir sind gewohnt, die jeweilige Umwelt summarisch zu sehen und durch dieses Zusammenfassen die Wirklichkeit zu entschärfen, sie uns vom Hals zu halten. Kommt diese aber in genauen sprachlichen Details auf uns zu, wird sie uns fremd und unüberschaubar, provoziert uns, anders zu sehen.

In seinem Eifer, solches zu bewirken, gerät Marchi bisweilen übers Ziel hinaus. Hier die Beschreibung eines Winternachmittags: *«der Nieselregen fiel plötzlich durch das Haarsieb des Frostes, das die unsichtbaren Tropfen zu eisigen Kaulquappen presste, die von der Bise waagrecht über den Platz getrieben wurden und an die Fensterscheiben klöppelten, . . . Der Wind trichterte sich zwischen den Lukarnen durch.»* Derart kann das Suchen nach neu sehenden Wörtern ins Manieristische umkippen.

Und trotzdem, die Qualität von

Marchis Text, sie liegt nicht in der Botschaft, nicht im Verwandlungsprozess der Figur, sondern in den Sprachblicken auf die Realität. Schon die ersten Sätze – Georg am Arbeitsplatz des Lesesaals, ein Blick durchs Fenster, mit dem kargen Ausschnitt – vermögen den Leser in eine Enge einzustimmen, welche genau die Situation des Helden ausmacht. Unvergesslich bleibt das Stapfen Georgs dem Uferweg entlang, wie der Autor das Frieren spürbar macht, ohne das Wort selbst zu verwenden; wie da Eis und Schnee und darin kreisende Tatzen Spuren zur Zeichenschrift des inneren Frierens, des inneren Hin und Her des in seinem Dilemma gefangenen Helden werden.

Unvergesslich auch der Aufenthalt in einem Selbstbedienungsrestaurant: nichts, was wir nicht alle kennen, keine Station dieses Fließbandzwangs, die wir nicht genau so durchgestanden hätten. Nur wird jetzt unser globaler Eindruck einzeln aufgelistet und unser summarischer Widerwille erhält ganz konkrete Signale, von der gläsernen schimmernden Haut des vorgebratenen

Poulets bis zum verknautschten Kaffeeahm-Döschen. Gerade weil Marchi nichts Reales wegfiltert und nichts Emotionales hineinblendet, gelingt es ihm, die ganze Ödnis des anonymen Abfütterungsortes einzufangen und damit aber eben auch die Not, den Daseinsekel dessen, der diese Szene, von keiner freundschaftlichen Präsenz, keinem Mitmenschen abgelenkt, durchstehen muss.

Zumindest in der Literatur ist es nicht so einfach mit der Unterscheidung: Hier ist es meist das scheinbar objektiv kalte Sagen, was das persönliche Gefühl des Lesers am intensivsten anspricht. Aber wie dem auch sei, wenn Marchi seinem Helden eine «*Sehschule*» verordnet, schickt er ihn aus, um etwas zu lernen, was er selber erstaunlich gut kann. Er versteht es, mit Wörtern zu sehen, mit konkret schildernden Wörtern Atmosphäre zu geben und Stimmungen einzufangen, die im Leser lange nachhallen.

Gerda Zeltner

¹ Otto Marchi, *Sehschule*, Collection Fischer, Frankfurt 1983.

Alfred Fankhauser redivivus

Zur Neuausgabe seines Romans «Die Brüder der Flamme»

Vom verschollenen Jakob Vetsch («Die Sonnenstadt») bis zum Nobelpreisträger Carl Spitteler hat *Charles Linsmayer* in seiner Ex-Libris-Reihe «*Frühling der Gegenwart / Die Schweizer Literatur von 1890 bis 1950*» sehr verschiedenartige Erzähler versammelt. Sozusagen eine Berühmt-

heit mittleren Grades war der vor zehn Jahren verstorbene *Alfred Fankhauser*. Von ihm hat der Herausgeber den 1925 erschienenen Roman «*Die Brüder der Flamme*»¹ aufgenommen und damit eine gute Wahl getroffen. Der Emmentaler Schriftsteller mag zu diesem Werk teils durch persönliche Be-

rührung mit dem vielfältigen Sektenwesen seiner Heimat, teils durch geschichtliche Studien angeregt worden sein. Von solchen zeugt nachweislich eine der Hauptgestalten, der anarchistisch und libertaristisch gesinnte Sektenführer Vogt. Ihm hat der seinerzeit in der Gegend von Thun tätig gewesene *Anton Unternährer* (1759–1824) Modell gestanden. Der Roman spielt denn auch in der Zeit Napoleons, wobei Fankhauser jedoch direkte historische Angaben vermeidet und für Personen und Orte Decknamen gebraucht.

Im Mittelpunkt der Handlung steht der schwerblütige Bauer Samuel Glanzmann, der von dem dämonischen Vogt religiöse Anregung empfangen hat, indes unter der Leitung eines verinnerlichten evangelischen Gewissens seine eigenen Wege geht. Trotz friedfertigen Verhaltens wird er in den Prozess verwickelt, den die Obrigkeit gegen die aufrührerische und sittenwidrige Bewegung Vogts in Gang setzt, und zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt. Zwar verhilft man ihm zur Flucht, doch benützt er die wiedergewonnene Freiheit bloss, um sich in einem Zustand ekstatischer Erregung den Tod zu geben. Der ihm wohlgesinnte Dorfpfarrer sagt an seinem Grabe: *«Er war kein Weiser; sein Geist war gefangen und schwach. Geblendet vom Lichte, war er blind für das Irdische und ging fehl in seiner Schwachheit. Sein Herz aber war rein . . .»* Mit dem Fehlgehen meint der Pfarrer wohl hauptsächlich eine ehebrecherische Beziehung, die der von seiner vitalen Frau abgelehnte Gottsucher unterhalten hatte. Dass sich letztere dem Gefangenen und Verurteilten wieder zuwendet und sich im Unglück standhaft erweist, mildert die Tragik seines Geschickes.

Fankhauser hat den Roman auf der Höhe der Mannesjahre und eines schon vielfach bewiesenen erzählerischen Könnens geschrieben. Dieses bewährt sich vor allem in der kraftvollen und folgerichtigen Zeichnung der Hauptgestalten, wogegen die Motivierung des äusseren Geschehens nicht immer überzeugt. So ist die Verurteilung des faktisch unschuldigen Glanzmann durch ein aus ziemlich humanen Köpfen zusammengesetztes Gericht schwer zu verstehen. An und für sich zeitgemäss, aber im Sektierermilieu doch etwas sonderbar erscheint das Interesse der «Flammenbrüder» für die damals aufkommende Installation von Blitzableitern.

Die Sprache weist expressionistische Züge auf, namentlich in einigen Naturbeschreibungen und in der Schilderung der Vision des eingekerkerten Glanzmann. Kühner als Fankhausers sprachlicher Expressionismus ist der bildkünstlerische der dem Buch beigegebenen zwölf Holzschnitte von *Werner Neuhaus*. Sie sind unmittelbar unter dem Eindruck der neuerschienenen «Brüder der Flamme» geschaffen worden, dann jedoch infolge merkwürdiger Umstände jahrzehntlang verschollen und dem Dichter selber unbekannt geblieben.

Aus dem von Charles Linsmayer im Nachwort entworfenen Lebensbild wird deutlich, dass Alfred Fankhauser eine wesentlich kompliziertere Persönlichkeit war als sein Samuel Glanzmann. Er heiratete fünfmal, das letztmal als Achtzigjähriger, blieb aber, wie Linsmayer vermerkt, mit den geschiedenen Frauen freundschaftlich verbunden. Teils gleichzeitig, teils nacheinander war er Lehrer, Journalist (langjähriger kultureller Mitarbei-

ter der sozialdemokratischen Berner «Tagwacht»), Schriftsteller (auch Verfasser von Mundartstücken), Astrologe und Maler. Seine astrologischen Bücher sind überdurchschnittlich gedankenreich, doch lassen sie eine kritische Reflexion über die Grundlagen der einschlägigen, von ihm als «Weisheit» gewerteten Überlieferung vermissen. Bei gebotenem Vorbehalt in dieser Hinsicht ist die Spannkraft zu bewun-

dern, die ein so vielseitiges geistiges und künstlerisches Lebenswerk ermöglicht hat.

Robert Mächler

¹ Alfred Fankhauser, *Die Brüder der Flamme*. Roman. Mit 12 Holzschnitten von Werner Neuhaus und einem Nachwort von Charles Linsmayer. Buchclub Ex Libris, Zürich 1983.

Hinweise

Erika Manns Briefe

Die in Heft 7/8 der «Schweizer Monatshefte» unter dem Titel *Thomas Manns Entscheidung* veröffentlichten Briefe von Erika Mann vom Januar 1936 sowie der Antwortbrief von Thomas Mann vom 23. 1. 1936 sind für eine Buchveröffentlichung vorgesehen, die, herausgegeben von *Anna Zanco-Prestel*, 1984 im Ellermann Verlag, München, erscheinen wird.

Schützenbräuche in der Schweiz

Die Bedeutung des Schiesswesens in der Schweiz ist allgemein bekannt. Im Lauf der Jahrhunderte haben sich Bräuche herausgebildet, die in den Schützenfesten noch heute nachzuweisen sind. Über das Thema hat *Theodor Michel* im *Verlag Huber, Frauenfeld*, ein grossformatiges, prächtig illustriertes Werk herausgegeben, das Ge-

schichte und Volkskunde miteinander verbindet und von dem Waffenrodel von 1353, der das Bestehen einer organisierten Luzerner Schützengesellschaft annehmen lässt, bis zu reichhaltigen Angaben über das Gesellschaftsleben der Schweizer Schützen in neuerer Zeit führt. Der «Kult» um die eidgenössische Schützenfahne, die Gaben, Preise und Auszeichnungen im Lauf der Jahrhunderte, das Zeigerwesen und nicht zuletzt auch der Schützenaberglaube sind da ausführlich und in zum Teil amüsanten Details geschildert. Vor allem aber enthält der Band eine Fülle von Abbildungen aus der Frühzeit bis tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein; umfassendes Quellenmaterial ist in dem Band aufgearbeitet. Eine Tradition, die auf volkstümliche Wettkämpfe im Mittelalter zurückgeht, wird in ihrer Würde und ihrer besonders auch durch prächtige Wappenscheiben dokumentierten Reichhaltigkeit dargestellt.