Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 64 (1984)
Heft: 7-8

Buchbesprechung: Das Buch
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Das Buch

Schweizer Kunst und Avantgarde

Unverständlichkeit als kultureller «Vorsprung»?

Gibt es das, Schweizer Kunst, oder gibt es lediglich schweizerische Künstler? Die Frage ist alt genug, aber doch wohl heute leichter zu beantworten. Weil der Transport von Formen und Farben durch alle Arten des Reproduzierens so ungemein flink und aufdringlich geworden ist, gibt es tatsächlich so etwas wie Internationale Kunst. Und weil es diese gibt, können geographische Ausschnitte daraus ohne Schaden unter die Lupe genommen werden – vorausgesetzt immer, der Autor kenne sich aus, nicht nur in der gewählten Region, sondern ebensogut in den internationalen Zusammenhängen.

So gesehen, unterscheidet sich eine die Moderne betreffende *«Kunst in der Schweiz»* von einer *«Kunst in Österreich»* oder *«Kunst in den Philippinen»* nur noch dadurch, dass in unserem Lande vier Sprachen gesprochen werden, und diese Sprachkulturen auf die respektiven Bildkulturen Einfluss nehmen können. Sie können, müssen jedoch nicht. Denn der Zusammenhang zwischen Wortebene und Bildebene scheint ebenfalls gleitend geworden zu sein. Es gibt zwar moderne Beispiele scheinbar tiefer Verwurzelung von Bildkultur in der zugehörigen Sprachkultur, doch gerade sie können mitunter ad absurdum geführt werden.

Beispiel: Alberto Giacometti, als der grosse Fall einer frappanten Bildkongruenz mit der Sprachmatrize des französischen Existentialismus. Sartres Faszination; die gegenseitige Spiegelung des Schreibers und des Bildners. Doch Giacometti war nicht Savoyarde oder Südfranzose (was wohl manche Franzosen annehmen), er stammt aus einem entlegenen Schweizer Bergtal, dem Bergell, seine Muttersprache war ein italienischer Dialekt. Also wenigstens eine Union des lateinischen Geistes? Gewiss, nur hatte Giacometti seine Schulbildung zunächst im deutschsprachigen Schiers im Prätigau bezogen ...

Hans A. Lüthy und *Hans-Jörg Heusser* haben sich für ihre *«Kunst in der Schweiz»* das Beinahe-Jahrhundert von *«1890 bis 1980»* ausgegrenzt[1]. Nicht ohne Grund, denn sie sehen in Hodler zu Recht die Prägegestalt der Jahrhundertwende für die Region Schweiz, und Hodler selber *«liess später sein Werk erst mit dem 1890 vollendeten Bild ‚Die Nacht' beginnen»* (S. 11). Zwischenfrage: wenn doch so wichtig, warum ist dann die «Nacht» nicht abgebildet, weder im Text noch bei den Tafeln?

Die Arbeitsteilung zwischen den beiden Autoren wird chronologisch fixiert. Lüthy beschreibt den Wandel der Dinge bis Kriegsende 1945, Heusser übernimmt die Auffächerung bis in die neuesten Jahre. Über diese bei-

den Texte hin zieht sich ein Bilderstrom, immer stattlich im Format, schwarzweiss zunächst, im Tafelteil dann teilweise farbig. Er ist mit den beiden Texten zwar abgestimmt, aber leider nicht präzise verknüpft, wie das Beispiel «Nacht» eben erwies.

Lüthys Auslegeordnung

Hans A. Lüthy, der Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, führt den Leser durch eine gemischte Landschaft aus Kunstsoziologie (die wichtigsten nationalen Ausstellungen, die wichtigsten Händler und Sammler, die wichtigsten Vereinigungen) und aus Künstlerbiographien. Will er nicht oder vermag er nicht Akzente zu setzen? Sein Eifer geht dahin, eine mittlere Linie der Ereignisse nachzuzeichnen, unter beinahe völligem Verzicht auf Lektüre am einzelnen Bild selbst. Dies zugunsten wiederholend-typischer Werte — ein harter Verzicht, aber dafür gewinnt Lüthy eine Art von allgemeingültiger Blickbahn. Diese Blickbahn eröffnet zwar kaum eine Revision oder gar eine neue Einstufung (zwei Ausnahmen bleiben zu erwähnen), dafür aber ein Gefühl der Verlässlichkeit und damit der freundlichen, beschützenden Führung durch nicht ungefährliches, in Wahrheit tückisches Gelände.

Problematische Äusserungen sind daher selten, wie auch Glanzlichter selten sind: das Risiko ist in beiden Richtungen flach gehalten. Problematische Stellen entstehen am ehesten über welsche Kunst, die Lüthy verständlicherweise weniger vertraut ist. Einmal behauptet er, der Maler Charles Gleyre habe bereits im 19. Jahrhundert jene *«süssbittere Sehnsucht und rationale Klarheit»* vorweggenommen, die dann *«der Schriftsteller Charles-Ferdinand Ramuz wieder erreicht»* (S. 17). Eine eher verblüffende Diagonale vom Maler zum Dichter – und der Zweite hätte sich mit Sicherheit den *«süssbitteren»* Bezug verbeten. Doch Lüthy fährt fort: *«Gleyre, Vallotton, Ramuz und René Auberjonois zehren dabei von jenem waadtländischen Erbe, welches seine Ahnen sowohl in den weltmännischen Berner Besetzern der Waadt wie in der eigenen Tradition der Landarbeit besitzt»* (S. 17). Ich kenne mich bei Vallotton nicht genug aus, doch weiss ich sicher, dass für Auberjonois wie für Ramuz eine solche derbe historisch-politische Harmonisierung (*«Berner Besetzer ... wie eigene ... Landarbeit»*) auf keinen Fall annehmbar gewesen wäre. War denn nicht jener Major Davel, Urheber und Opfer des Aufstandes von 1723 gegen die *«Berner Besetzer»*, für Ramuz wie für Gleyre nachweislich eine Leitgestalt?

Lüthys Landkarte hat keine unzulässigen weissen Flecken, sie erfasst die wichtigsten Flusssysteme und hält sich an die hergebrachten Höhenvermessungen. Einzig zwei der bekannteren Massive — Adolf Dietrich und Niklaus Stoecklin — erhalten deutlich erhöhte Masszahlen, und dagegen ist sicher nichts einzuwenden.

Heussers Vermummung

Hans-Jörg Heusser scheint sich zunächst in Lüthys Karthographie zwanglos einzufügen, allerdings mit dem Anspruch, das eigene Vorgehen

bewusster zu reflektieren. Doch schon auf S. 63 fällt das Stichwort von den *«Risiken einer Erstbegehung»* – worin besteht sie? Darin, dass *«abstrakte und gegenständliche Kunst gleichberechtigt nebeneinander»* gesehen werden. So lässt sich *«die Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte ... als systematisches Durchspielen aller Möglichkeiten eines kombinatorischen Systems verstehen»*. Also: Kombinatorik statt der alten These einer *«einheitlichen, zielgerichteten Entwicklung»*. Damit wird der Leser und Betrachter aus dem konventionell-gemächlichen Kartenstudium herausgeholt und auf anderen Boden gestellt: den eines Schachbretts. Das *«systematische Durchspielen»* wird ausgemacht an der Hauptunterscheidung *«Expressive Kunst»* gegen *«Transexpressive Kunst»* (d. h. nicht-individuelle, nicht subjektive Kunst, z. B. Mondrian und De Stijl). Diese Haupttendenzen treten nach Heusser beide mit je einer gegenständlichen und mit je einer nicht-abbildenden, also abstrakten (respektive «konkreten») Variante auf. *«Die Begriffe ‚abstrakt' und ‚gegenständlich' erscheinen im erwähnten kombinatorischen System als Unterbegriffe»* (und das ist, würde ich zufügen, Heussers Schalthebel), *«denn es gibt eine abstrakte wie eine gegenständliche ‚Schule' sowohl in der expressiven als auch in der transexpressiven Kunst dieses Jahrhunderts. Aus der Logik des Systems heraus müsste auch die Mischform zwischen ‚abstrakt' und ‚gegenständlich' aufgeführt werden; ein Blick auf die Kunst seit 1945 lehrt, dass sie tatsächlich vorkommt ... Diesem System, das ich das System des ‚Westkunst'-Avantgardismus nennen würde, lassen sich die avantgardistischen Ismen ... mit einem gewissen Erkenntnisgewinn zuordnen ... Es ist einleuchtend, dass der Avantgardismus, vor das Problem steter Neuerfindung gestellt, zum kombinatorischen Durchspielen aller Möglichkeiten eines komplexen Systems Zuflucht nahm, denn Kombinatorik ist ja wohl die effizienteste Erfindungsmethode»* (S. 64).

Womit stipuliert ist, die Kunst seit 1945 – unter dem als primär gesetzten Zwang zur steten Neuerfindung – sei selber Schachbrett geworden und Heusser derjenige, der das annimmt und dergestalt Kombiniertes selber kombinatorisch liest.

Seine Vermummung allerdings, das sei gleich beigefügt, besteht darin, dass er in einem Text-Bild-Buch durchaus konventionellen Stils auftritt. Zu Ende gedacht müsste seine Typographie eine andere, vor allem aber das Abbilden anders gestaltet sein, unter Beizug von Rastern – als Buchgestalter, ohne Zweifel, möchte man sich Richard P. Lohse denken.

Heussers Eclat

Als Eckfiguren des Schachbretts werden nun Max Bill und Alberto Giacometti diagonal gesetzt. Das Spiel kann beginnen. Bill wird Richard P. Lohse, später Fritz Glarner zugesellt; Giacometti erhält als Partner Karl Geiser, dann Otto Müller, Varlin, Hanny Fries, Hans Erni. Damit ist (ausgehend von Bill) das Terrain der Ungegenständlich-Transexpressiven belegt, und (ausgehend von Giacometti) das Terrain der Gegenständlich-Expressiven. Folgt als dritte Feldergruppe das Terrain der Ungegenständlich-Expressiven: die Tachisten, in der Schweiz

repräsentiert von Rollier, Wilfried Moser, Max von Moos und anderen bis zu Helen Dahm und Rolf Iseli.

Als vierte Gruppe müssten nun folgerichtig die Gegenständlich-Transexpressiven auftauchen. Heusser kann sie für seine erste Etappe, von 1945—1960, nicht ausmachen. Der Grund: *«Die transexpressive Gegenständlichkeit ... gewinnt erstmals im sogenannten Fotographischen Realismus der sechziger Jahre kunstgeschichtliche Gestalt»* (S. 101). Die zweite Etappe, von 1960—1980, wird nach den selben Prinzipien ausgelegt.

Wer befürchtet, der Schachspieler Heusser könne zwar die Züge sauber ziehen und die Kombinatorik überblicken, doch die Figuren selber nicht beschreiben, sieht sich zum Glück getäuscht. Heussers Profile von Bill und Giacometti sind, in Theorie und Praxis, trefflich gelungen. Lohse allerdings genügend zu differenzieren, gelingt auch Heusser noch nicht – vorderhand offenbar ein offenes Postulat. Neben Giacometti ist auch das Profil Karl Geisers erstaunlich prägnant, wogegen Otto Müller zu kurz kommt – er erschöpft sich eben doch nicht in dem ihm zugewiesenen Feld.

Der Eclat schliesslich, von Heusser offensichtlich mit Behagen vorgetragen: nach 1960 wird der Geschmack des Publikums *mehrheitlich* avantgardistisch, die «Progressiven» kommen selber an die Schalthebel des Kunstapparats, die Forderung nach dem Neuen, bislang von den Künstlern ans Publikum gerichtet, erfolgt nun *umgekehrt* vom Publikum an die Künstler. Nach der Theorie des Franzosen J. F. Lyotard muss nun der Künstler *«Operatoren (Regeln) finden, die es erlauben, bisher nie gesehene Werke zu schaffen, die ihrer Neuartigkeit wegen ganz oder zumindest in der ersten Zeit nicht verständlich sind»*. Wird der Künstler in seiner bewusst erzielten Unverständlichkeit eingeholt, *«muss er – oder ein anderer jüngerer Künstler – wieder neue Operatoren erfinden, damit der neoavantgardistische Prozess ... erneut in Gang kommen kann»* (S. 99). Analog zum *«Informationsvorsprung»* des Politikers und Strategen sieht so Heusser den Künstler seit 1960 auf einen *«Unverständlichkeitsvorsprung»* angewiesen.

Heussers Schachbrett

Das Stichwort von dieser Art Vorsprung hat einen sarkastischen Beiklang. Heusser demaskiert. Er weiss zwar sehr wohl, dass er nur die Hektiker oder Leerläufer einer Vulgär-Kombinatorik demaskiert – aber sind diese seit 1960 nicht in der Überzahl? Soziologisch gesehen, hat das Stichwort deshalb sein gutes Recht. Methodisch gesehen, stellt er den Wertmassstab, der um 1910 von Kandinsky einerseits, den Kubisten anderseits gesetzt worden war, auf den Kopf. Für diese war Schwerverständliches oder verbal kaum mehr Artikulierbares (damals: *«Abstraktion»*) ein Geheimnis, eine Magie, eine Verheissung. Heusser impliziert, dass fünfzig Jahre später dasselbe Vorhaben zur blossen Manipulation (zum Zwecke der Marktbehauptung) verkommen sei. Das stimmt, sogar zahlenmässig dürfte es stimmen, sofern in der Kunstwelt statistische Zahlen überhaupt sinnvoll erhoben werden können. Doch was heute allenfalls zählbar wäre, zählt schon, nach dem

harten Gesetz des Vergessens, in wenigen Jahren nicht mehr.

Wie sich die Lyotard-Heussersche Zuspitzung zu den übrigen Avantgardetheorien verhält, die seit Enzensberger und Peter Bürger ins Kraut schiessen, kann hier nicht erörtert werden. Für die Kritiker, meine ich, ist diese Zuspitzung mindestens nahrhaft und ein Salz für flau gewordenes Argumentieren. Für die Künstler allerdings rennt Heusser offene Türen ein, denn für sie ist die Akzeleration der Neu-Gier längst das heimliche oder offensichtliche Problem – es wird heute gerade der Widerstand hiergegen sein, an dem sie sich behaupten. Heusser billigt dies, wenn ich richtig sehe, auf dem Schweizer Schachbrett nur gerade einem zu: Alberto Giacometti. Ihm attestiert er *«Abkehr von der Neuerungssucht»*. Gerade deshalb sei er *«heute modern»* (S. 70). Das unkenntlich gewordene Wort *«modern»* würden wir lieber missen – aber wagt jemand, dafür *«wesentlich»* zu setzen, ohne Missverständnisse zu riskieren?

Nachgetragen sei, dass Heusser sich der Gefahr des selbstgewählten Darstellungsprinzips nun allerdings auch nicht entziehen kann. Diese Gefahr besteht darin, dass der frische Spieleinsatz auf dem Schachbrett zwar eindrucksvoll, das Fertigfüllen der «Häuschen» danach aber penibel werden kann. In der Tat zeigt das Beschreiben der jeweils «hinteren» Felder ein Nachlassen von Präsenz und Prägnanz. Offensichtlich wehrt sich Heusser hartnäckig dagegen, mit Namensfleiss, Listenfleiss und Aufzählefleiss. Die Kehrseite des selbstgewählten Systems kann er damit nicht aufheben.

Der Eclat mit dem *«Unverständlichkeits-Vorsprung»* gehört – abgesehen davon, dass er witzig und entlastend, auch schrill erleuchtend ist – sicherlich als Zuspitzung in Heussers Konzept. Eine Relativierung oder kritische Reflektion dieses eigenen, provozierenden Fundes wäre eigentlich zu erwarten gewesen. Aber vielleicht glaubt Heusser die Antwort durch seine Arbeit schon gegeben zu haben. Denn wozu seine Mühe, wenn die Künstler, die er bearbeitet, mehrheitlich bloss ein Vulgär-Novum, nicht ein echtes Novum darzustellen vermöchten?

Mag die Profilierung der Einzelnen im beschriebenen Sinne absinkende Tendenzen aufweisen, so ist die Profilierung der Gruppen vorzüglich gelungen. Immer ist Heusser über die zugehörigen internationalen Vorgänge gut informiert, und für die regionalen Prozesse bedient er sich mit Sorgfalt des Zitats. Es zeigt sich, dass selbst die Verarbeitung der Tageskritik durchaus lohnend ist. Als eigentliche, hervortretende Chronisten der deutschschweizerischen Region erweisen sich Willy Rotzler und Fritz Billeter.

Der Versuch mit dem neuen Konzept, ohne Zweifel, ist der Rede wert. Heussers Beitrag erreicht jene Statur, die ihn als *«antwortendes Gegenbild»* erscheinen lässt auf manche vorangehende Darstellung. Vorab ein Gegenbild auf jenen *«Diskurs in der Enge»* (1970), mit dem Paul Nizon eine wichtige schweizerische Bestandesaufnahme gelungen war.

Adolf Max Vogt

[1] Hans A. Lüthy, Hans-Jörg Heusser: Kunst in der Schweiz 1890–1980, 295 Seiten mit vielen Text- und 106 Tafelabbildungen, Verlag Orell Füssli, Zürich 1983.

Die Briefe der Nelly Sachs

«Wenn Du schon meiner Schreibweise die Ehre antun willst, Dich mit ihr zu beschäftigen, warum – warum nicht meine eigene Linie aufweisen, wie sie eine Sekunde aus dem Staub taucht, um bald wieder darin zu verschwinden.»

Nelly Sachs hat beunruhigt, ja angstvoll abgewehrt, wenn Literaturkritiker in ihr Privatleben eindringen wollten. Die Rücksichtsvolle, für freundschaftliche Zuneigung und literarische Anerkennung sonst so Dankbare konnte in solchen Augenblicken bestimmt und abweisend sein. *«... dass ich am besten fände, Du nimmst Abstand von dem Buch, falls Du es in die private Sphäre hineinzwingen willst. Ich könnte dazu niemals meine Einwilligung geben»,* schreibt sie an den Literaturhistoriker Walter Berendsohn, als er sie für eine Monographie über ihr Leben befragte. Und an anderer Stelle erwähnt sie, am liebsten hätte sie ihre Gedichte anonym herausgegeben: *«Meine Person ist ganz unwichtig dabei.»*

Jetzt liegen ihre Briefe vor, und man liest darin, bewegt, ja hingerissen, ihre eigentliche Biographie, die einzig ihr angemessene: denn zu einer solchen gehören auch die Brüche und Lücken, die Briefe notwendig lassen (zumal in so knapper Auswahl wie hier: 225 von rund 3000 greifbaren Dokumenten)[1]. Sätze wie die oben zitierten wecken vielleicht gelegentlich Zweifel, ob man als Leser im Begriff sei, sich in jene Sphäre «hineinzuzwingen», welche die Dichterin unberührt lassen wollte; doch sind es unbegründete Zweifel. Denn Nelly Sachs redet mit einer natürlichen Offenheit über sich und ihr Leben (oft sogar in einem ersten Briefkontakt zu einem neuen Partner) – und wahrt zugleich, wohl auch im schriftlichen Umgang mit den Allernächsten, eine ebenso natürliche Zurückhaltung; sie teilt mit, was sie mitzuteilen für notwendig und richtig findet: nicht mehr, aber auch nicht weniger. *«Man kann aber nicht so oft sein Herz zeigen»,* schreibt sie einmal. Der Satz ist so still wie unbedingt.

Gleich zu Beginn sei dankbar festgehalten: die Arbeit der Herausgeber (*Ruth Dinesen* und *Helmut Müssener*) entspricht durchaus dem besonderen Charakter dieser Briefe. Das biographische Vorwort ist knapp, substantiell, aber nie indiskret; die Anmerkungen zu den einzelnen Briefen sind zahlreich und exakt, vermeiden aber Vermutungen und Deutungen, die sich an vielen Stellen, etwa bei persönlichen Beziehungen, geradezu aufzudrängen scheinen. Der Leser erhält das Material, das er braucht, um mit den Briefen zurechtzukommen.

Das Leben der Dichterin in holzschnittartiger Manier nachzuzeichnen, davor warnen von jetzt an die zahlreichen Differenzierungen und Präzisierungen, die sie selbst in ihren Briefen vornimmt. Die *«anscheinend so gesicherten Lebensumstände»,* in denen sie aufwuchs, seien von einem *«ruhigen Bürgerheim»* doch weit ent-

fernt gewesen, betont sie etwa, oder: der Tanz als ihr *«innerstes Element»*, ihre frühen Tanz- und Musikgedichte, das frühe, kindliche Tanzen zum Klavierspiel des Vaters, das sei das Wesentlichste aus ihrer Jugendzeit, nicht biographische Details. Dass sie mit ihrer Mutter in letzter Sekunde, mit dem letzten Flugzeug nach Schweden entkommen konnte (*«den Schornsteinen entronnen»* nennt sie sich noch in späten Briefen), dass ein ihr sehr naher Mensch (der Geliebte ihres ganzen Lebens) von den Nazis gemartert starb, diese Tatsachen hält sie selber mehrfach fest, als Ausgangspunkt und Hintergrund ihres Werks.

Zeitlebens schrieb sie in der Küche ihrer Einzimmerwohnung, verstaute ihre Manuskripte im Küchenschrank bis in die letzten Jahre, nennt, bezeichnend genug, ihre Küche ihre *«Kajüte»*: man kann die innere Situation der Geretteten, Überlebenden mit keiner Analyse genauer erfassen als mit diesem konkreten Stück Alltag. *«Wenn man einmal selbst auf der Flucht einen Stein gestreichelt hat, weil er das erste war, worauf man sich niederliess in einem freien Land, so hat man niemals mehr ein nahes Verhältnis zu allem, was nicht direkt dem Dasein dient.»*

Die meisten der Briefe wurden zwischen 1945 und 1960 geschrieben; aus der Zeit vorher sind begreiflicherweise nur ganz wenige erhalten; im letzten Lebensjahrzehnt werden die brieflichen Mitteilungen, aus gesundheitlichen Gründen, knapper und spärlicher. Man muss sich bei der Lektüre gelegentlich die Lebensdaten der Dichterin (1891–1970) bewusst in Erinnerung rufen; denn so dunkel der Grundton der Briefe ist (auch derjenigen vor 1960), sie sind im Ausdruck von einer Unmittelbarkeit, die man nicht anders als jugendlich bezeichnen kann. So höflich respektvoll sich Nelly Sachs stets über literarische Autoritäten äusserte, so selbstverständlich, ja artig sie sich bei grossen öffentlichen Auszeichnungen den Ritualen anpasste: so unberührt und unverändert blieb sie doch im Innersten von allen Institutionen und Gewohnheiten des bürgerlichen und literarischen Lebens: eine grosse alte Dame ist sie nie geworden. Ohne eine andere Reserve als die der natürlichen Scheu tritt sie ihren Briefpartnern entgegen, nimmt, bis in die letzten Jahre, neue Menschen mit Wärme, ja oft mit einer Art von Hunger auf, wahrt alten Freunden eine lebenslange Treue. Im brieflichen Umgang gerade mit den Jugendfreunden wird ihre Sprache wie von selber zärtlich; eine ganze Girlande von Kose- und Verkleinerungsformen zieht sich durch die Briefe: *«geliebtes Duchen»*, *«geliebtes Herz»*, *«mein Wahlschwesterchen»*, *«mein Herzchen»*; neue Freunde werden rasch als *«Bruder»* oder als *«Geschwister»* aufgenommen. Und das sind nicht einfach Arabesken des Gefühls; da redet jemand, der erfahren hat, dass persönliche Beziehungen lebensrettend sein können im Wortsinn, und dass auf der Welt nur auf sie Verlass ist. *«... dieser eine Mensch, der ganz allein eine starrende Verräterschar aufwog»*, *«sie, die das Gleichgewicht eines Volkes hielt»*, sagt sie in bezug auf ihre Jugendfreundin Gudrun Dähnert, die ihre Aufnahme in Schweden eigentlich erkämpft hat, und sie fügt, verallgemeinernd, bei: *«die Genies der Liebe sind vielleicht noch seltener als die, welche*

ein Werk von der Erde zum Himmel ausdrücken».

Tiefer, geheimnisvoller, auch unheimlicher als die freundschaftlichen Beziehungen ist die Verbindung mit der Mutter, deren Tod die bereits gegen die sechzig gehende Tochter bis in ihre *«letzte Grenze getroffen, durchschnitten»* hat. Die Tiefe dieser Beziehung aus der natürlichen Notgemeinschaft der Verfolgten zu erklären, heisst in einer äusseren Schicht psychologischer Analyse stecken bleiben. Wenn Nelly Sachs selber sagt, dass sie sich *«leichter und leiser voneinander gelöst hätten, wenn der Tod nicht so furchtbar mit den Unseren umgegangen wäre»,* so weist sie bereits auf den überindividuellen Zusammenhang dieser persönlichen Beziehung hin. Die *«Unseren»,* das sind nicht nur die Allernächsten, der Begriff umfasst das in der Verfolgung als das eigene erfahrene jüdische Volk, dessen Martyrium die geretteten Frauen von ferne miterlebten, miterlitten. Zunächst und vor allem holte der Schrecken die Mutter im sicheren Exil ein; in einer Art von epileptischen Anfällen erlebte sie die Verfolgung neu, bewegte sich im Jenseits unter den Toten *«zuweilen mit Glück, zuweilen mit Schrecken und Entsetzen».* Und die Tochter teilte ihr Sterben und ihre Angst, pflegte die Mutter bis zum Tod – unter Vernachlässigung, ja zeitweiliger Preisgabe der eigenen Arbeit.

Die Briefe der Nelly Sachs sind, so gesehen, ein wichtiger und ein ungewöhnlicher Beitrag zum Thema: der Künstler und der Tod, genauer gesagt: der Künstler und das Sterben und Leiden eines ihm nahestehenden Menschen. Zum Vergleich der Hinweis auf einen Maler, der zeitlebens mit dem Tod zusammentraf: Ferdinand Hodler. In Dutzenden von Bildern hat er Valentine Godé, seine kranke, dann todkranke, dann sterbende Geliebte porträtiert: kühn in der Wahrnehmung und doch aus Distanz. Er wagte sich in die Nähe des Todes und blieb doch ein Beobachter, nicht ohne Mitleid, aber vom Mitleiden geschützt durch seine Arbeit. Nelly Sachs dagegen verharrte – scheinbar – in der alten Frauenrolle der Pflegerin, wurde – in Umkehrung der ursprünglichen Beziehung – zur Mutter der Sterbenden, diese zu ihrem Kind (ihren *«Liebling»,* ihr *«Liebstes»,* ihr *«einziges Erdengut»,* nennt sie sie). Und sie ist doch, in der dienenden Arbeit der Pflegerin, zugleich etwas ganz anderes: ein seltsamer Grenzgänger zwischen Tod und Leben, Vergangenheit und Gegenwart. Und so sehr sie während dieser Zeit ihr Werk beiseiteschob (vor allem das sie bedrängende Drama *«Abram im Salz»:* es muss eine verborgene geheimnisvolle Beziehung zwischen beidem, den Gesichten ihrer Mutter und ihrer Dichtung, bestanden haben. In einem späteren Brief schreibt sie rückblickend: *«Meine geliebte Kranke kämpfte mit den Gesichten jede Nacht aufs neue, bis sie am Morgen lächelnd zu mir zurückkehrte. Und ich hatte Angst vor dem Schreiben. Betete, es nicht tun zu brauchen, aber es half nicht. So starben wir beide Überlebende wieder und wieder zusammen.»* Das Rätselhafte, Unerklärliche in der schöpferischen Arbeit der Nelly Sachs ist in diesen Sätzen andeutend umschrieben, wenn auch keineswegs rational fassbar. Die Frau, die von sich sagte, dass sie selber im Dunkeln verschwinden wolle, betonte auch (und nicht mit gespielter Bescheidenheit),

sie sei keine Dichterin, sondern eigentlich eine Hausfrau. *«Ich bin eigentlich kein literarischer Mensch, ich nehme, was ich liebe, so in mein Blut auf, dass es in mein Blut hineingewachsen ist und sich mit meinem Leben vermischt.»* Keine Dichterin sein wollen und doch nur mit Schreiben überleben können: diese Gegenüberstellung umreisst die Paradoxie im Schaffen von Nelly Sachs; sie erklärt die ruhige, ganz uneitle Freude, die sie bezeugte, wenn ihr Werk Anerkennung fand – aber auch das Entsetzen, ja Leiden, das sie erfuhr, wenn sie sich missverstanden, ihr Werk entstellt sah (so bei einer Opernfassung der dramatischen Dichtung *«Eli»*, in der ihr unerträglich war, dass ihre Figuren zum Singen «gezwungen» wurden *(«Dass die Mutter den Ausruf – Mein Kind ist tot – singend vorbringt, war mir schlimm»)*.

Die Briefe erzählen, als eine gewissermassen unfreiwillige Biographie, die Geschichte eines wachsenden literarischen Ruhmes. Noch 1951 wurde Nelly Sachs die schwedische Staatsbürgerschaft verweigert, weil sie nicht genügend materielle Sicherheit nachweisen konnte (sie erhielt sie ein Jahr später). Der Gedichtband *«Sternverdunkelung»* wurde, da unverkäuflich, eingestampft; Kritikerlob setzte sich nicht in Verkaufszahlen um, und mit rührender Besorgnis kümmerte sich die Dichterin um das finanzielle Risiko, das ein Verleger mit ihren Büchern auf sich nahm. Doch schon in den fünfziger Jahren wächst ihre Anerkennung in Deutschland; Schriftsteller wie Alfred Andersch, Peter Hamm, Elisabeth Borchers, Hans Magnus Enzensberger finden über ihr Werk den Weg zur Dichterin und öffnen ihr auch neue Publikationsmöglichkeiten; literarische Auszeichnungen folgen rasch nacheinander: vom ersten Lyrikpreis des schwedischen Schriftstellerverbandes (1958) bis zum Friedenspreis des deutschen Buchhandels (1965) und dem Nobelpreis für Literatur (1966). Doch ist diese Geschichte eines literarischen Ruhmes kein Märchen, sondern eines der vielen dunkeln Kapitel der *«tragischen Literaturgeschichte»* (Nelly Sachs hat das Buch von Walter Muschg, das diesen Titel trägt und den Begriff prägte, gekannt und geschätzt). Noch ehe sie den Droste-Preis in Empfang nahm (und bei dieser Gelegenheit wieder einen ersten Schritt auf deutschen Boden tat), suchten sie die ersten Wahnvorstellungen heim. Was die Mutter nach der Flucht erlebt hatte, das erfuhr nun, entsetzlicher, die Tochter: dass vergangene Bedrohungen und Ängste nicht vergangen, Tote nicht tot sind. Die Henker und Schergen, Gestapo- und SS-Leute, deren Opfer das Thema ihrer ersten Gedichte und Impuls zum ganzen Werk gewesen waren, standen wieder auf, richteten sich, in ihren realistisch genauen Wahnvorstellungen, gegen sie und ihre Freunde. Ein Kapitel einer tragischen Literaturgeschichte, es sei wiederholt: denn im Schreiben hatte Nelly Sachs die Begriffe Opfer und Henker aufheben wollen; Versöhnung, nicht Rache war ihr Ziel. Aber in den Geräuschen der *«Radiotelegraphie»* in einer Wohnung oberhalb ihrer eigenen, mit Morsezeichen und Knipsen, Telefonabhören und den roten Zeichen des Neofaschismus standen die Gegner wieder vor ihr, unversöhnt und unversöhnlich.

Gerade dieses dunkelste Kapitel im Leben von Nelly Sachs wird von den

Herausgebern beispielhaft präsentiert; nur im Vorwort wird die Krankheit beim Namen genannt, sonst auf analytische Bemerkungen verzichtet. So dass der Leser dies letzte Wegstück mit den Augen der Dichterin sieht, den Wahn als das erlebt, was er *auch* ist: als Teil der Wirklichkeit, der erfahrenen, lebensbedrohenden Wirklichkeit. Ihre Einsamkeit wächst, weil sie ihre nächsten Freunde bedroht glaubt (vor allem die Familie des Dichters Paul Celan, mit dem sie sich seit langem eng verbunden fühlt), – aber auch, weil sie sich von den anderen in ihrer Angst nicht mehr verstanden sieht. Aber es wächst auch die Nähe, die sie erlebt, wenn sie aus der Nacht des Wahns wieder auftaucht. *«Alle Freunde bilden einen Wall aus Liebe»*, sagt sie einmal, und: *«Aber nun sage ich wieder: meine Schwestern, meine Brüder, alle waren wir in einem schwarzen Netz gefangen – wir wollen neu versuchen.»* Dass in diesen letzten Lebensjahren, bei immer knapper, auch karger werdenden Briefen, die reifsten Gedichte entstehen, sei noch einmal als Hinweis genommen, wie sehr das Leben von Nelly Sachs auf ihr Werk, auf ihre «Dinge» hin angelegt war. Die Briefe beleuchten den Weg zu diesem Werk – nicht nur als dessen Voraussetzung, eher als dessen Erweiterung ins Leben hinein.

Elsbeth Pulver

[1] Briefe der Nelly Sachs. Herausgegeben von Ruth Dinesen und Helmut Müssener. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984.

Prosa zum Süchtigwerden

R. P. Arlatis neue Texte

R. P. Arlati: achtundvierzigjährig, schlägt sich in Zürich als Hilfslehrer für Zeichnen durch; ein Schriftstellerdasein zur Legendenbildung geeignet – jahrzehntelanges Schreiben für die Schublade; und wenige Freunde, die davon wissen; endlich, 1977, die erste Veröffentlichung, weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit; dann, als deus ex machina, der viel jüngere Schriftstellerkollege Franz Böni, der 1980 eine erste, 1983 eine zweite Sammlung mit Prosatexten zusammenstellt und Suhrkamp für die Publikation gewinnt; *«Fremd und abweisend ist das Gewölbe der Nacht»* versammelt Prosatexte aus zwei Jahrzehnten.

Arlati seither: das, was man einen Geheimtip nennt; mit einer kleinen verschworenen Lesergemeinde, des *«manuskripte»*-Preises und der öffentlichen Förderung, aber auch schon des fulminanten Verrisses für würdig erachtet; noch sind die öffentlichen Auftritte bald aufgezählt.

Seine Texte: gehören zu jener Spaziergänger-Prosa, die vielleicht doch so etwas wie eine Spezialität der Schweizer Literatur ist. Robert Walser, Gerhard Meier, Franz Böni. Arlati ist wie sie in seinen Texten ständig unter-

wegs, auf einem *«Weg»*, *«Abendheimweg»*, auf einer *«Fahrt»*, *«Reise»*, bei *«Windundwetter»*, zu allen Tages- und Jahreszeiten, vor einem *«Eingang»*, *«Durchgang»*. (In Anführungszeichen: Textüberschriften.) Allerdings: Die irritierende Ironie und sprachliche Hakenschlagerei Walsers, die selbstbewusste erzählerische Gelassenheit Meiers sind Arlati nicht eigen, und Realität ist bei ihm weniger fester Boden als in Bönis Prosa. Der Arlati-Spaziergänger ist ruheloser, geht verschüchterter und verängstigter durch die Welt, bedroht und beschattet von Unbekanntem, Namenlosem: *«Und schon schaut diese Angst ins Unbekannte.»* (*«Der Schatten»*.) Und vor dem *«Spiegel»*, *«auf der Suche nach dem eigenen Bild»*, kommt er in den letzten Sätzen zur Erkenntnis: *«Ganz du selbst, ohne Sinn, deine Gegenwart ist dir nicht erwünscht. Unerwünscht ist man sich und man will nicht verweilen.»*

«Die Suche nach dem eigenen Bild» ist bei Arlati diejenige nach *«der verlorenen Zeit»*. *«Den Kindern»* überschreibt er einen der Texte und sucht in deren Gesichtern *«seine verlorene Jugend»*: Aber *«ich weiss, dass eure Gesichter nur einmal so sein werden, denn jemand ändert schon eure Augen und legt etwas in eure Hände und belädt euch mit blitzenden Lanzen, mit denen ihr die Räume durchmesst, in denen ihr euch gern verloren hättet ...»*.

Der Text – er besteht aus zwölf Zeilen – formuliert, natürlich ohne dies im geringsten zu beabsichtigen, Arlatis poetisches Programm und dessen Scheitern: Poesie ist bei ihm darauf aus, den Augenblick, den gegenwärtigen oder vergangenen, dingfest zu machen, und erfährt dabei (und jetzt gilt es, auch diese Erfahrung festzuhalten), dass sie ihn immer nur verloren oder der Veränderung und den Veränderern (der Veränderung von innen oder von aussen) ausgesetzt vorfindet. Und das macht Wirklichkeit in Arlatis Texten so aufregend: Sie ist momentan und immer auf der Kippe, schon in Auflösung und Zersetzung begriffen, nur als Verlust und Defizit erfahrbar. *«Es ist fast alles vorbei»* (*«Elisabeth»*) im Augenblick, wo Poesie es auffindet, es ist alles eher nicht passiert, ist *«mehr»* – wie es von *«dieser merkwürdigen Begegnung, die nicht stattfand»* heisst – *«ein Herbeisehnen»*. (*«Warten.»*) Dadurch tut sich hinter jedem Text Arlatis ein anderer auf, und noch einer, ist sein Buch überhaupt immer auch zugleich ein *«Anderes Buch»*, *«in dem gewissermassen steht, was ich – vielleicht – selbst geschrieben haben könnte, ja was ich selbst getan haben könnte, ausgeführt und getan habe (...)»*. (*«Anderes Buch»*.)

Die Art aber, wie der Autor mit seinen umständlichen, tastenden Sätzen diese Texte ineinander verschachtelt, wie er das Belanglose zu belangen weiss und alles Ungegenständliche dazubringt, Schatten zu werfen – das ergibt zuweilen (immer wieder) schon eine Prosa zum Süchtigwerden. Sie erschliesst eine innere Welt, aber nie psychologisch und nur ausnahmsweise mit Hilfe von Symbolen (die betreffenden Texte sind eher die schwächeren, zeigen einen Hang zur Mystifikation), sondern mittels sorgfältig, auf Schritt und Tritt wahrgenommener akustischer und optischer Signale, die den allgegenwärtigen Schrecken, auch *«den gewöhnlichen»*, überraschend

plastisch, transparent und vernehmbar werden lassen. Dabei sind die allerbesten Texte Arlatis solche *«über nichts»*. *«Was mir schön erscheint und was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts»*, schreibt Flaubert. Bei Arlati (im Titeltext) allerdings geht *«das Nichts durch das Tor (...), verliess das Haus, ging die Strasse entlang»*. Dazu *«dieses seltsame Geräusch von gegeneinanderschlagenden Eisenstäben»*.

Heinz F. Schafroth

[1] R. P. Arlati, Fremd und abweisend ist das Gewölbe der Nacht, Prosa. Hrsg. von Franz Böni. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983.

Mehr Weltfreund als Gottesmann

Zu einem neuen Prosabuch von Kurt Marti

Kurt Marti, gewesener Pfarrer an der Nydeggkirche in Bern, hat wohl immer Hemmungen gehabt, sich einen Gottesmann zu nennen. Angemessener ist ihm die Bezeichnung «Weltfreund», die sich Franz Werfel einst als Dichter menschheitlichen Aufbruchs zugelegt hat. In seinem neuesten Buch, *«Ruhe und Ordnung»* [1], hat Marti jedenfalls eine Menge «Welt» eingefangen. Auf je ein paar Seiten mit tagebuchartigen Aufzeichnungen, die sich insgesamt von November 1980 bis Februar 1983 erstrecken, folgen je ein paar Seiten mit thematisch zusammengehörigen Aphorismen, Erinnerungen und Ähnlichem. Die Vielfalt der Themen wäre des Guten zu viel, wenn sie nicht durch die einander ergänzenden Züge der Selbstschau und die mannigfach abgewandelten Leitgedanken zusammengehalten würde.

Die Jugenderinnerungen zeichnen sich durch einen imponierenden Willen zur Wahrhaftigkeit aus. Dem schmächtigen, brillentragenden Bub, der er war, leiht Marti den Wahlspruch: *«Lieber feig und klug als tapfer und dumm»* – eine Maxime, die durch die Tapferkeit des nachmaligen Geisteskämpfers dementiert wird. Paradox erscheint ebenfalls ein mit kindlichen Schmerzerlebnissen zusammenhängender *«Trieb zur Verniemandung»*, wenn man danebenhält, dass der Möchte-gern-Niemand es nun doch zur angesehenen literarischen Persönlichkeit gebracht hat. Wundern kann man sich ferner über den in einem Extrakapitel bezeugten mächtigen Eindruck Stefan Georges auf den Sechzehnjährigen. In Martis Vers- und Prosabüchern ist kaum eine Spur von George-Ton anzutreffen, es herrscht in ihnen ein angenehm leichtflüssiger, unfeierlicher Parlandostil. Als dessen Vorbild per analogiam könnte eher das elegante Spiel des Schweizer Fussball-Internationalen (Torhüters) Frankie Séchehaye gewirkt haben, eines vorliterarischen Idols des jungen Marti. Auch ihm ist ein Extrakapitel gewidmet.

Ebenso zahlreich wie in den Erinnerungen finden sich berühmte Namen in den Tagebuchpartien. Eine von

Marti und seiner Frau im Jahr 1982 unternommene Deutschlandreise hat folgende Stationen: Karl-May-Ausstellung in Marbach, Oetinger-Ausstellung in Murrhardt, Calw, die Heimatstadt Hermann Hesses, Möttlingen als Wirkungsort des älteren Blumhardt, Hölderlins Turm in Tübingen, wobei noch manche andere Berühmtheiten ins Blickfeld treten. Gleichwohl ist Marti kein unkritischer Kulturverehrer. Von dem Verleger Heinrich Maria Ledig-Rowohlt führt er, offenbar zustimmend, die Worte an: *«Ob Herr Grass ein neues Buch schreibt, ist doch unwichtig gegenüber der Tatsache, dass morgen eine Atombombe explodieren kann ... Ich freue mich über jeden interessanten Lyriker, aber was trägt er zur Zukunft bei? Das ist ein individueller Luxus, für den auch ein Bedarf da ist, aber der nicht unsere Zukunft regelt.»* [2]

Nicht bloss die Atombombe, das Rüstungswesen überhaupt bedrückt den Welt- und Menschenfreund Marti. Falls sein Name wirklich, wie er mutmasst, von Mars (Genitiv Martis) kommt, so kann ihm das nur zum Ansporn dienen, Krieg gegen den Krieg zu führen. Das berufseigene theologische Arsenal benützt er in dieser Sache leider mit wenig Glück. Vom «Gott des lebendigen Atems in allem Fleisch» (4. Mose 16, 22; 27, 16) schliesst er auf ein *«Todes-Monopol Gottes»*. Doch an beiden Stellen ist der betreffende Spruch Auftakt zu Massenmord: an der ersten (16,22) zur wunderbaren Vernichtung jener Rotte Korah, die gegen den autoritären Mose aufmuckt und dem antiautoritären Marti eigentlich sympathisch sein müsste; an der zweiten (27, 16) zur Einsetzung Josuas als Volks- und Heerführer, der dann im Genozidverfahren Kanaan erobert, ohne sich um das angebliche Todes-Monopol Gottes zu kümmern. Wollte der Verfasser dies und ähnliches Alttestamentliche unvoreingenommen bedenken, so würde ihm begreiflich, wie das Übel hat entstehen können, das er die *«unheilige Dreifaltigkeit Militär–Polizei–Kirche»* nennt. Ob ihm dieses Wort oder das von *«Gott, wenn es ihn geben sollte»* jemals auf der Kanzel über die Lippen gekommen ist?

Ein Lieblingsgedanke Kurt Martis ist die Überwindung der Männerherrschaft. Unbedenklich setzt er auch da den progressiv-religiösen Hebel an. Man verweibliche die Religionen, erweitere Gott zur *«Göttin Gott»*! Beifällig gibt er eine Strophe aus einem von Frauen feministisch umgedichteten Kirchenlied Gellerts wieder. Ein Aufstand der Frauen zur Rettung der Welt vor dem *«tödlichen Wahn des männlichen Nihilismus»* schwebt ihm vor, was er immerhin mit einem Fragezeichen versieht. In der Tat, ein solcher Aufstand hätte, um eine Zukunftshoffnung zu sein, schon gegen Hitler und andere Übermänner unseres Jahrhunderts geprobt werden müssen.

Von dem bereits genannten Friedrich Christoph Oetinger (1702–1782) zitiert Marti das tiefsinnig anmutende Wort, Leiblichkeit sei *«das Ende der Werke Gottes»* [3]. Oetinger meinte eine vergeistigte Leiblichkeit (was immer das heissen soll). Marti dagegen huldigt einer poetischen Erotisierung des Leibes, womit der schwäbische Theosoph gewiss nicht einverstanden wäre. Wie schon in früheren Schriften bemüht er sich um eine versöhnende Zusammenschau von christlicher Agape und heidnischem Eros. Der im

gesamten Neuen Testament, hauptsächlich in den Paulusbriefen, vorgezeichnete asketische Charakter des Christentums beirrt ihn darin keineswegs. Die Männerherrschaft bekämpft er auf erotischem Gebiet besonders eifrig, sogar nachts im Bett. Wenn er nämlich – treu bis in den Traum, wiewohl mit Ausnahmen – von seiner Frau träumt, so liegt sie «nie unter mir». So etwas erschüttert mehr das Zwerchfell als das Patriarchat. Man stelle sich aber vor, mit welcher Miene der sittenstrenge Albert Bitzius alias Jeremias Gotthelf die Erotica seines modernen Pfarrer- und Schriftstellerkollegen läse! Heutige gute Christen lesen sie freilich ohne Wimperzucken. Im Frühling 1982 durfte Marti, wie eine Tagebuchnotiz meldet, nach Nürnberg fahren, um den Buchpreis des Deutschen Verbandes Evangelischer Büchereien für die Gedichtsammlung *«abendland»* entgegenzunehmen. Pièce de résistance dieses Bändchens ist ein fünf Seiten langer Lobgesang auf die geschlechtliche Lust, mit dem Introitus: *«wenn der sex / sein schönes haupt erhebt ...»* [4]. In «Ruhe und Ordnung» nimmt Marti nun auch das andere Haupt der ambivalenten Gottheit zur Kenntnis: «Sex kann gewalttätig sein, Sex und Krieg schliessen einander nicht aus.» Erotik hingegen, so unterscheidet er etwas künstlich, vertrage sich nicht mit Gewalt.

Kurt Marti, summa summarum ein Sachwalter guter Menschlichkeit, möchte nicht als «christlicher Dichter» abgestempelt werden. Dennoch will er Christ sein, hat sich als Dichter profiliert und tritt gelegentlich mit denkerischem Anspruch auf, so auch im vorliegenden Buch. Andere Rezensenten mögen dessen gelungene Erinnerungs-, Stimmungs- und Charakterbilder stärker hervorheben. Wenn ich statt dessen mehr auf die ideellen Anliegen des Verfassers eingegangen bin, so geschah es in der Meinung, hier stelle sich die ernste Frage, wie frei das Christentum «umgedichtet» werden könne, ohne seinen Namen zu verlieren. Nicht des Christentums, sondern der geistigen Redlichkeit wegen ist diese Frage wichtig.

Robert Mächler

[1] Kurt Marti, Ruhe und Ordnung. Aufzeichnungen, Abschweifungen, 1980–1983. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1984. – [2] Aus einem Interview in der Zeitschrift «Konkret», 2/83. – [3] F. Ch. Oetinger, Biblisches Wörterbuch. Stuttgart 1849, S. 315. – [4] kurt marti, abendland. gedichte. luchterhand 1980, S. 83 ff.

Heimat und Welt

Eduard Vischers Studien zur glarnerischen Landsgemeinde-Demokratie

Der politisch und geschichtlich interessierte Bewohner des dichtbesiedelten und zersiedelten Mittellandes ist sich in der Regel kaum bewusst, wie unterschiedlich unsere noch bestehenden Landsgemeinden in be-

zug auf Entwicklung und Brauchtum eigentlich sind. Es ist deshalb verdienstvoll, dass der Francke-Verlag dem Glarner Historiker *Eduard Vischer* Gelegenheit gibt, in einem stattlichen Band zahlreiche Aufsätze und überarbeitete Ansprachen über Geschichte und Wesen der Landsgemeinde seiner Wahlheimat Glarus vorzulegen [1].

Wie es schon der Haupttitel des Buches andeutet, umkreisen die gesammelten Arbeiten das Spannungsfeld «engerer Heimatraum – Weltoffenheit». Es sind vor allem vier Themenkreise, denen Eduard Vischer seine Studien zuordnet: vorerst dem Phänomen der *Landsgemeinde,* dem er immer wieder neue Aspekte abzugewinnen versteht, sodann dem *Geist,* der seit Generationen in den Menschen des Glarnerlandes wirkte und sie befähigte, sich gegen die Herausforderungen der Umwelt zu behaupten. So brachte das Ländchen hervorragende Persönlichkeiten hervor, die in Kultur, Politik und Wirtschaft Pionierleistungen vollbrachten. Einzelne werden im Wechselspiel *Natur und Wirtschaft* vorgestellt. Doch sind auch viele Glarner nicht nur in ihrer engen *Heimat,* sondern auch *in der Schweiz und in der weiten Welt* tätig gewesen. Einige knappe Essays über *Siedlungen* und eine stattliche Zahl von autobiographischen Zeugnissen, die das *Individuum* besonders hervortreten lassen, runden den Band ab.

Durch Radio und Fernsehen werden wir an Landsgemeindesonntagen über das Geschehen in den verschiedenen «Ringen» orientiert. Doch erwecken solch fragmentarische Informationen gern den Eindruck von Gleichartigkeit. Mit der Schilderung von Wesen und Eigenart der glarnerischen Landsgemeinde-Demokratie, mit der Gegenüberstellung seiner politischen Institutionen zu jenen von Eduard Vischers Heimatstadt Basel, wird uns lebensnahe Staatskunde vermittelt. Die heutige Landsgemeinde tagt nicht in «historischer» Umgebung, sondern auf einem Platz, dessen architektonische Umgebung erst nach dem verheerenden Brand von 1861 entstanden ist, in einer Umgebung also, die von spätklassizistischen Bauformen und graden, breiten Strassen geprägt ist. Den Ursprung der Landsgemeinde sieht man heute nicht mehr im alemannischen Thing; vielmehr nimmt man an, sie sei erst im späteren Mittelalter entstanden. Nach der konfessionellen Spaltung im 16. Jahrhundert bestanden drei Landsgemeinden und drei Räte: die evangelische Landsgemeinde in Schwanden, jene des katholischen Volksteiles in Näfels und die Gemeine Landsgemeinde im Hauptort. Jede war wieder anders in Kompetenzen und Zeremoniell. Erst in den 1830er Jahren wurde die innerglarnerische Einheit wieder – oder erst – verwirklicht.

Es ist heute schwer auszumachen, wie demokratisch die einstigen Landsgemeinden wirklich waren. Sicher wäre es falsch, sie mit heutigen Massstäben zu messen. Jedenfalls handelte es sich um eine «Honoratioren-Demokratie», in der – wie anderwärts auch – die Inhaber der höchsten Ämter immer wieder aus denselben Familien hervorgingen und sie auch ehrenamtlich ausübten. Es war dies sicher nicht nur ein wirtschaftliches «Opfer», das die Inhaber von Amt und Würde ihrem Land und ihrem Volk

darbrachten. Solche Ehrenämter anzunehmen, konnten sich selbstredend nur Angehörige der wirtschaftlichen Oberschicht leisten. Bis in unser Jahrhundert hinein gab es keine Beschränkung der Amtszeit. So konnten starke Persönlichkeiten, die das Amt eines Landammannes innehatten, ihrer Zeit den Stempel aufprägen. Erstaunlich ist auch, dass ein solch kleiner Kanton über sieben Regierungsräte verfügt. Doch sind hier Verbindung von Volk und Exekutive, die Volksverbundenheit der Regierung, ausserordentlich gut sichtbar. Zu den Hauptkompetenzen der Landsgemeinde gehören nebst den Wahlen Beratung und Abstimmung über Verfassungsänderungen und Gesetze. Der einzelne Landsgemeindeteilnehmer hat jedoch noch besondere Kompetenzen: So kann er Anträge stellen und zu jedem Sachgeschäft Abänderungs- oder Rückweisungsanträge stellen. Eigenartig und aus dem Gewohnheitsrecht stammend ist der Abstimmungsmodus. Bei klarem Mehr wird dieses sogleich durch den Landammann verkündet. Ist das Stimmenverhältnis jedoch unklar, so wird die Abstimmung wiederholt. Ist die Abschätzung schwierig, so ruft der Landammann vier Mitglieder der Regierung auf die Bühne, die je einen Sektor des Ringes abschätzen. Daraufhin gibt der Landammann das Resultat bekannt. Noch heute ist die Autorität des Landammanns so ausgeprägt, dass auch knapp Unterlegene den Entscheid hinnehmen.

Wohl kann man heute der Landsgemeinde auch fragwürdige Seiten abgewinnen, wenn man bedenkt, dass im Jahr nur einmal abgestimmt und gewählt wird. Doch überwiegen die positiven Aspekte, ist die Landsgemeinde doch eine hohe Schule demokratischen Lebens. In Glarus ist sie gekennzeichnet durch eine gewisse Nüchternheit, was einen Grundzug der Bevölkerung zum Ausdruck bringt. Das Zeremoniell wirkt denn auch einfacher, nüchterner als anderswo. Aber eines darf dabei nicht übersehen werden: Die jeweilige Rede des Landammanns hat von jeher einen besonderen Stellenwert besessen. Dies setzt eine «politische Beredsamkeit im demokratischen Kleinstaat» voraus. Es ist nicht selbstverständlich, dass trockene, wortkarge Bergler politisch bedeutsame Ansprachen halten, die weit über ihre Gemarkungen hinaus Beachtung finden. So hat Eduard Vischer eine stattliche Zahl profilierte Reden ausfindig gemacht und vorgelegt. Es hat sich im letzten Jahrhundert eingespielt, dass der Landammann einen weitgesteckten Überblick vermittelt und damit die Massstäbe für die Beurteilung der vorliegenden Geschäfte zu setzen sucht. Immer wieder fällt der *weltoffene Geist* dieser Persönlichkeiten auf.

Dieses Stichwort verbindet die Studien über die Landsgemeinde mit dem Kapitel, das Eduard Vischer mit *Geist* betitelt hat. Ein besonderes Problem war bis in neuere Zeit die Schulung fähiger Köpfe. Eine Mittelschule mit Maturitätsabschluss ist erst in der Mitte unseres Jahrhunderts eröffnet worden. Dass man die Hochschule auswärts besuchen musste, ist selbstverständlich, aber schon für Mittelschulbildung musste man das enge Bergtal verlassen. Dass der Verfasser, selbst Absolvent der aargauischen Kantonsschule, gerade jenen jungen Glarnern seine Aufmerksamkeit schenkte, die in Aarau ihren Horizont weiteten und mit Gelehrten Verbin-

dung aufnehmen konnten, mag also biographisch begründet sein. Geistiges Erbe findet seinen Niederschlag vor allem auch in Bibliotheken, in Institutionen und Vereinigungen, die kulturell tätig sind und Ausstrahlung besitzen.

Zur Zeit, als bildungshungrige junge Ausländer die Schweiz aufsuchten, um ihre Berge und Bergbewohner mit ihren Besonderheiten kennenzulernen, wurde auch das Glarnerland «erschlossen». Als Beispiel eines lange in Vergessenheit geratenen Deutschen, der 1797 das Glarnerland aufsuchte und ausführlich beschrieb, war der aus dem heute polnischen Silichowo (Züllichau) gebürtige Dr. J. G. Ebel, der einen Band seiner «Gebirgsvölker der Schweiz» fast ausschliesslich dem Glarnerland gewidmet hat. Ebel war zunächst Arzt und Naturkundler. Seine Interessen waren jedoch umfassender Natur, und so war er denn auch gleich von der Glarner Landsgemeinde fasziniert. Was weiter nicht erstaunt, ist, dass nach seiner Meinung die Landsgemeindekantone ein denkbar grosses Mass an Freiheitsrechten besassen. So waren denn nach Ebels Meinung die Ideale der Französischen Revolution, die in jenen Jahren ins Ausland kolportiert wurden, wohl zur Ausebnung des Unterschiedes zwischen freien und untertänigen Gebieten von Bedeutung, nicht aber für jene Bergtäler, die solche Institutionen besassen, die seiner Meinung nach vollkommen waren.

Dem Verhältnis von Wirtschaft und Staat im Wandel der Zeiten ist eine kurze, prägnante Studie gewidmet, in der der Weg zur Industrialisierung und den mit ihr verbundenen Problemkreisen nachgezeichnet wird.

Erstaunlich weite Verbindungen knüpfte der Handel schon in früher Zeit zwischen dem Bergtal und der weiten Welt. Ein besonderes Gewicht hat unter diesem Aspekt der Briefwechsel des Glarner Landammanns Dr. J. Heer mit dem Basler Ratsherrn Karl Sarasin. Basel war damals, in den 1830er Jahren, so recht eigentlich Bankplatz der deutschen Schweiz. Und Basel war wesentlich an der Finanzierung der glarnerischen Textilindustrie mitbeteiligt. Mit Spannung folgt der heutige Leser dem politischen Werdegang Joachim Heers, der als Landammann des Bergtales Ministerfunktion im Auftrag des Bundesrates ausübte und als schweizerischer Gesandter in deutschen Staaten – vor 1870 – bedeutende Aufgaben zu erfüllen hatte. Es sind interessante Aspekte der aussenpolitischen Beziehungen im Bereich der damaligen europäischen Spannungsfelder vor der deutschen Einigung, die Heer vermittelt. Manches wird durch eine neue Optik sichtbar.

Gerade an diesem Einzelbeispiel wird eindrücklich gezeigt, wie befähigte kantonale Politiker zur Bundesebene aufsteigen konnten und als starke Persönlichkeiten Hervorragendes leisteten. Das *Individuum* kommt hier ganz besonders zu seinem Recht. Unter diesem Titel wendet sich Eduard Vischer den autobiographischen Dokumenten aus dem Glarnerland zu. Es kommen nicht nur sogenannte grosse Männer zum Zug. Autobiographische Aufzeichnungen sind aus dem 16. und 19. Jahrhundert bedeutend zahlreicher als aus den dazwischenliegenden Epochen. Als Besonderheit dieser Geschichtsquellen sei erwähnt, dass sie fast ausschliesslich

in Form der Rückschau gehalten sind, selten tagebuchförmig.

Wenn wir Vischers Buch aus der Hand legen, sind wir beeindruckt von der Fülle der Fakten und von Einsichten, die in ihren geistreichen Formulierungen immer wieder neue Aspekte der glarnerischen Eigenart aufscheinen lassen. So sind es Aufsätze, die dem Erstaunlichen gewidmet sind, das dieses von der Natur nicht eben reich ausgestattete Bergtal durch seine Individuen in politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Bereich verwirklicht hat.

Eine sorgfältige Bearbeitung der Nachweise sowie ein Register der zahlreichen, verstreut in den verschiedenen Aufsätzen vorkommenden Personen erleichtern die Arbeit mit dem sehr ansprechenden Buch. Die hier angezeigte Sammlung reiht sich würdig neben jenen Band, den Eduard Vischer 1976 im Rahmen der Jahresschrift der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau (ARGOVIA Band 88) unter dem Titel «Aargauische Frühzeit 1803–1852» herausgeben konnte.

Alfred Lüthi

[1] Eduard Vischer, Heimat und Welt, Studien zur Geschichte einer schweizerischen Landsgemeinde-Demokratie, Francke Verlag, Bern 1983.

Hinweise

Kunst in der Schweiz

Die bildende Kunst in der Schweiz im Zeitraum von 1890 bis 1980 in einem Band darzustellen, ist ein kühnes Unterfangen, ein Versuch, der jedoch begreiflicherweise auch verlockend ist, wenn man auch einräumen wird, dass er sich weder Vollständigkeit noch auch nur Ausgewogenheit zu seinem Ziel setzen kann. *Hans A. Lüthy* und *Hans-Jörg Heusser* haben ihn gewagt, der eine für die Epoche von 1890 bis 1945, der andere für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1980. In einer Vorbemerkung sagt Ernst Halter, Lektor des Orell Füssli Verlags, Zürich, der den grossformatigen Bildband betreut: «Jeder Betrachter und Leser dieses Buches wird den einen oder andern für ihn wichtigen Künstler vermissen. Die Autoren und der Verlag wissen das und nehmen diesen Vorwurf auf sich.» Und er sagt auch noch: «Wir haben uns weit von jeder endgültigen Bewertung entfernt – sie wurde auch gar nicht angestrebt – und sind auf ein bis heute nur am Rande vermessenes Feld vorgestossen.» Wenn es da um mehr geht als um Absicherungen vorweg, so kann es nur bedeuten, dass sowohl in der Auswahl dessen, was vorgeführt wird, wie im Urteil eine Art Mittelweg gesucht worden ist. Ohne subjektive Entscheidung geht es nicht ab; allzu entschiedene und daher natürlich auch anfechtbare Wertung der Phänomene wollte man dennoch vermeiden. Zur Person der Autoren enthält das Buch keinerlei Angaben, was schade ist. Beide erweisen sich als

gute Kenner der Szene. Ihre Darstellung ist übersichtlich und im allgemeinen gut lesbar. Es ergeben sich aus der Lektüre Vorstellungen, die sicher nicht falsch, aber dann doch etwas merkwürdig scheinen. Die Entwicklung der künstlerischen Neugruppierungen, ob das nun die Gruppe «Rot-Blau» oder der Übergang vom Avantgardismus zum Neo-Avantgardismus sei, erfolgt stets in einem Akt der Opposition, der Revolution, des Protests. Die Aufkündigung des ästhetischen Konsenses, die Proklamation einer «neuen» Kunst, die oft – im Blick auf vorausgegangene Entwicklungen im Ausland – gar nicht so neu ist: das ist offenbar eine in rascher Folge auftretende Erscheinung der neueren und besonders auch der schweizerischen Kunstgeschichte. Müsste man nicht etwas intensiver nach dem Gemeinsamen einerseits und nach dem Individuellen anderseits Ausschau halten? Das ist keine Kritik, nur eine Frage unter anderen, die sich beim Studium dieses reich illustrierten, mutigen Versuchs ergeben, die «Kunst in der Schweiz» darzustellen *(Orell Füssli Verlag, Zürich).*

Vergessenes Land

Vor einigen Jahren schon erschien aus der Feder des Berner Sprach- und Geschichtslehrers *Hans Rychener* die broschierte Erinnerungsschrift «... *und Estland, Lettland, Litauen?*» Der Verfasser ist durch verwandtschaftliche Beziehungen mit dem Baltikum verbunden und hat in jungen Jahren mehrere Reisen in die baltischen Staaten unternommen. Aus Betroffenheit und Trauer über ihre «Sowjetisierung» hat er – zum bleibenden Gedächtnis – seine Kenntnisse und Erinnerungen aufgezeichnet. Vom gleichen Verfasser liegt jetzt – in gleicher Ausstattung, mit Zeichnungen von *Walter Lanz* – das Bändchen *«Vergessenes Land»* vor, das Erinnerungen an Ostpreussen enthält. Das Rad der Geschichte wird nicht zurückgedreht. Als die Deutschen die Gebeine des Generalfeldmarschalls von Hindenburg bargen und das Schlachtendenkmal von Tannenberg sprengten, war das Schicksal der Ostprovinz besiegelt, waren Masuren, Samland und Ermland gefallen. Königsberg, als es als öde Betonstadt nach dem Krieg aus den Trümmern wiedererstand, hiess jetzt Kaliningrad. Thurau, von dem das Lied vom «Ännchen von Thurau» singt, ist ein Dorf nur noch im Volkslied und nicht mehr auf der Landkarte. Das Unwiederbringliche, das Verlorene wird in Hans Rycheners Schrift, auch unter Beizug von Dokumenten, noch einmal lebendig. Von besonderem Interesse dürften dabei auch die Abschnitte sein, die er der verschwundenen Tradition der Kolonisten aus der Schweiz widmet. Zahlreiche Familien aus der Schweiz sind im 18. Jahrhundert nach Ostpreussen ausgewandert, wo sie auf den grossen Landgütern vor allem als Melker und Käser tätig waren. Ihre Nachkommen haben ihre Heimat ebenso verloren wie die ansässige deutsche Bevölkerung. *(Verlag Peter Lang, Bern.)*

Deutsche Dichterflora

Ein Scherz und eine vergnügliche Lektüre ist das Taschenbuch, das *Fritz*

Schönborn den Freunden der Gegenwartsliteratur zum Geschenk macht: «Anweisungen zum Bestimmen von Stilblüten, poetischem Kraut und Unkraut», wie der Untertitel lautet, oder eben eine *«Deutsche Dichterflora»*. In der Art des botanischen Bestimmungsbuches werden da vom «Ackerzwerenz» bis zur «Wondratscheke» höchst absonderliche Gewächse beschrieben, darunter das «Wohmännchen», die «Bernharddistel», die «Engelmannszunge» und der «Frischleich». Dieser, auch Pfeifenkraut geheissen, hat einen trugdoldigen Blütenstand, macht rote, blaue und gelbe Blüten, mitunter schillernd; Blätter gezahnt, in Form von Fragebögen. Als Standort werden das Identitätsgeröll, die Spielplätze für Erwachsene und immer auch Kahlschläge angegeben. Übrigens: Die Suhrkamp-Gärtnerei habe ein Verfahren entdeckt, das es möglich mache, von Ablegern dieser Pflanze wieder Ableger zu gewinnen. Man sieht: Ein lehrreiches, ein amüsantes und freches Büchlein *(Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1983).*

Lebensspuren und Nachruhm Kleists

Der Stuttgarter Germanist *Helmut Sembdner* ist als Kleist-Forscher seit Jahrzehnten bekannt. Seine Spezialität ist es, Dokumente sprechen zu lassen. Die Sammlung von Briefen *«Geschichte meiner Seele / Ideenmagazin»* ist ein unübertroffenes Beispiel dafür. Seit 1957 gibt es, aus Briefen, Dokumenten und Berichten von Zeitgenossen, den Band *«Kleist, Lebensspuren»*. Er ist 1977 neu herausgegeben worden, und seit 1984 nun gibt es eine dritte Neuausgabe davon, zusammen mit einem zweiten, ebenso gewichtigen Band *«Nachruhm»*, der 1967 zum erstenmal erschienen ist. Beide Bände zusammen ergeben eine Biographie und Wirkungsgeschichte, wie sie in ihrer Art wohl einzig dasteht. Das zweibändige Werk ist seit seinem ersten Erscheinen um wichtige neuerschlossene Dokumente bereichert, die Bibliographie nachgeführt und das Register ergänzt worden *(Insel Verlag, Frankfurt am Main 1984).*

Leben und Werk Heines in Daten und Bildern

Als *Insel-Taschenbuch* liegt – in der durch vorangegangene Beispiele bereits bekannten Darstellungsart – eine Bildbiographie Heinrich Heines vor, die *Joseph A. Kruse* verfasst und zusammengestellt hat. Eine Biographie-Skizze in Form eines Essays leitet über zum kommentierten Bildteil, der sinngemäss in die Kapitel Deutschland (1797–1831) und Frankreich (1831–1856) aufgeteilt ist. Schade, dass das Format zu oft allzu krassen Verkleinerungen zwingt. Das Buch selbst ist eine reichhaltige Bilddokumentation zum Leben und Werk des Dichters *(Insel Verlag, Frankfurt am Main 1983).*