

Das Buch

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

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **65 (1985)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.06.2024**

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.

Zeichnen und Schreiben

Radierungen und Texte von Günter Grass

Der Waschzettel, der dem zweiten Band des «*bildnerischen Werks des Schriftstellers Günter Grass*» – «*Zeichnen und Schreiben II*» – beiliegt, untertreibt, wenn er feststellt, dass nach Erscheinen des ersten dieser grossformatigen Bände, «*Zeichnungen und Texte 1954–1977*» (1982), viele Grass-Leser entdeckten, «*dass dieser Autor zwei Existenzen führt: eine als schreibender und eine als bildender Künstler*». Zum einen hat Grass schon von Anfang an die Umschläge seiner Bücher mit eigenen Zeichnungen ausgestattet; zum anderen waren seit der Mitte der siebziger Jahre Grass-Zeichnungen und -Radierungen in zahlreichen Ausstellungen zu sehen. Nur der ausgebildete Steinmetz Grass hat seine Arbeit ruhen lassen.

Anders als der erste Band, der Zeichnungen unterschiedlicher Machart aus 23 Jahren vorzeigte, bietet der zweite einen einheitlicheren Komplex der bildnerischen Arbeit: das Radierwerk, immerhin etwas mehr als die Hälfte jener 200 Radierungen, die Grass innerhalb von zehn Jahren (von 1972 bis 1982) gearbeitet hat. Vor 1972 gab es keine (ausser zur frühen Übung) und nach 1982 gibt es nur noch wenige Radierungen, während sich das Zeichnen (Bleistift, Tusche usw.) über alle Jahre hinweg, also kontinuierlich seit Anfang der fünfziger Jahre, als beständigster Teil der

bildnerischen Arbeit von Grass erhalten hat.

Im November 1980, als Grass sich, wie er zu sagen pflegte, nach Erscheinen der «*Kopfgeburten*» eine Schreibpause verordnet hatte, begann er zu modellieren, mit Terrakotta-Ton, und seither dürfte er etwa 150 Objekte gearbeitet haben, von denen einige wenige auch in geringen Auflagen (von etwa 7 Stück) in Bronze gegossen wurden. Etwa seit dieser Zeit hat Grass in verstärktem Masse auch das Lithographieren entwickelt, ein, neben der Modellierarbeit, weniger zeitaufwendiges bildnerisches Verfahren als die Radierarbeit. Inzwischen schreibt Grass seit anderthalb Jahren auch wieder an einem Buch, das sich umfangreicher entwickelt hat, als anfangs abzusehen war. Schreibzeiten aber sind Zeiten einer anderen Konzentration, als sie das bildnerische Arbeiten verlangt. Wer alle vier Bereiche der bildnerischen Arbeit des Günter Grass überblickt (Zeichnungen; Radierungen; Lithographien – zum Teil auch schon in den siebziger Jahren –; Plastiken), wird feststellen, wie beharrlich Grass den Mikrokosmos seiner Motive beibehält und nur langsam variierend ausbaut, und zwar durch alle «*Gattungen*» hindurch: u. a. Aale, Fische, Pilze, Vögel, Scheuchen; die Schnecken als *symbolträchtiges* Motiv bleiben Ausnahme,

denn die bildnerische Arbeit Grass' zielt nicht auf Symbolisches, nur selten erlaubt sie sich Surreales (z. B. auf Lithos und Reliefs die Mischung, und ineinander übergehend, von Frauenfiguren, Vögeln und Gottesanbeterinnen). Grass, der aufs Handwerkliche seiner bildnerischen Arbeit grossen Wert legt, setzt allermeist Motive konkret um, figürlich – auch wenn Fischköpfe auf Stangen sitzen, der abgefressene Steinbutt sein bizarres Skelett vorzeigt, oder wenn Grass, auf eine Vorlage immer wieder gern zurückgreifend, aus Ingwerwurzeln Figuren her austreibt oder Pilze in Pimpelpilzvariationen zubereitet.

Zum Mikrokosmos des Figürlichen aus dem ihn umgebenden Alltag – zur Martinsgans, die er gerupft, ausgenommen und gebraten hat, zum feisten Steinbeisserkopf, dem Relikt einer anderen Mahlzeit, oder zum immer wiederkehrenden Butt –, zu alledem kamen mit der Zeit im Werk die Porträts und vor allem die Selbstporträts, aus denen sich dann auch innere Befindlichkeiten ablesen lassen: Skepsis, oder auch, als Koch vor dem Gänsehals, durchaus pessimistische Stimmungen.

Vieles aus diesem Mikrokosmos der bildnerischen Arbeit des Günter Grass zeigen die Radierungen aus den zehn Jahren von 1972–1982. Darin ist dieser Band also nicht einzigartig. Was ihn aber so besonders und auf besondere Weise interessant macht, ist die technische, die handwerkliche Entwicklung des Radierens, die er vorführt.

Dieser Band ist, ebenso wie der erste, herausgegeben worden von Anselm Dreher, der in Berlin eine Galerie und eine Grafik-Druckerei besitzt.

Dreher, bei dem Grass von Anfang an seine Grafik gedruckt hat, ist auch Verleger seines grafischen Werks. Und Dreher, so heisst es in diesem Band, hat Grass zu Beginn der siebziger Jahre wohl animiert, sich intensiver der Kupferplatte anzunehmen.

Beherrschend am Anfang die Motive Schnecken – was ja für Grass' Engagement für die EsPeDe die Langsamkeit des Fortschritts ins Bild setzte, gegen das er zehn Jahre später die vergebliche Arbeit des Sisyphos setzte –, dann die Köche (Figurationen im Zusammenhang mit Grass' groteskem Theaterstück *«Die bösen Köche»*), Aal, Scholle, Pilz, Stangenfische, das seltsame Puppenmotiv, Schuhe, Federn, Äpfel, *«Kippen und Krabben»* (so ein Bild von 1974). In der Technik vorherrschend bis 1974 die Ätzung auf Kupfer: die feine Strichelung, behutsam andeutend eher als kräftig aus'malend', in den Blättern von 1972 trotz massiver Motivik eine fast 'ätherische' Stiftführung (die übrigens im Band hier stärker herauskommt als auf den Originalblättern). Dann, Ende 1974, vermehrt Kalt-nadelradierungen, die von da ab, wechselnd, zum Bestand der Radierarbeit gehören: mit dem unmittelbar in die Kupferplatte markanter, aber auch unaufhebbar geritzter Strich, kräftiger, 'umrissiger', zupackender. Ab 1974 taucht, robust in Kaltnadelmanier, das Motiv des Butt auf, der dann als Motiv des Jahres 1977, fast nur noch in Ätzradierungen, beherrschend wird. An den zahlreichen Butt-Radierungen zeigt sich, dass Grass die Ätzradierung nun souveräner handhabt als noch 1972: die Bilder sind, wenn man so will, 'ausführlicher', prägnanter, auch handwerklich ge-

nauer gearbeitet; die Flächigkeit, die die frühen Radierungen hatten, tritt zurück zugunsten grösserer Plastizität («*Als vom Butt nur die Gräte geblieben war*», «*Kopf und Gräte*»). Es scheint, als sei das Medium für Grass formbarer geworden, Radierungstypischer – die frühen Radierungen hatten noch eher den Charakter von Zeichnungen. Ein schönes Blatt, das diese bildnerische Souveränität im Umgang mit der Platte hervorragend belegt, ist in diesem Band leider nicht enthalten: der «*Grosse Hahnenkampf I*» von 1978, aus einer Serie von Hahnenkämpfen (zu denen es übrigens auch eine ganze Serie von Zeichnungen gibt), von denen hier nur drei kraftvolle Kaltnadelradierungen abgebildet sind.

Diese gewonnene Souveränität gegenüber dem Medium spricht sich auch darin aus, dass Grass seither zunehmend Porträts radierte, u. a. 1979 «*Wir zwei*», ein herausragendes Blatt (Ute Grass mit einem Krebs), und 1980 das «*Grosse Selbstporträt mit Butt und Feder*», das, meines Wissens zum ersten Male, auch ausgeführte konkrete Landschaft abbildet. Ebenfalls herausragend unter den Porträts jene beiden von David Bennent, dem Darsteller des Oskar Matzerath aus Schlöndorffs «*Blechtrommel*»-Verfilmung: «*David als Oskar*», 1979 als Ätzzradierung, ein Jahr später als Kaltnadelradierung – der sparsamere, kräftigere Kaltnadelstrich charakterisiert den Porträtierten meiner Meinung nach genauer als die blattfüllenden Schattierungen der Ätzzradierung.

Sie aber zeigt noch mehr als die Butt-Radierungen des Jahres 1977, und daneben die Hände-Radierungen im Zusammenhang mit der Erzählung

«*Das Treffen in Telgte*» (1979), dass Grass am Ende der siebziger Jahre das Metier des Radierers nun vollends beherrscht: die zarten Striche, etwa der beiden Ätzzradierungen «*Der Fortschritt*» und «*... mit Käfer*» (Fussbilder von 1980), wirken nicht zögerlich verhalten wie auf den ganz frühen Blättern, sondern absichtsvoll zurückgenommen, bewusst skizzenhaft eingesetzt; und sämtliche Blätter, die ab 1981 entstanden sind, demonstrieren eine Fülle von abgestuften Schattierungen und detailliert ausgeführten Motiven, die die Blätter dicht machen und voll, und man meint gleichsam zu sehen, wie die Kupferplatten alles hergeben, was Grass nur von ihnen haben will: über einigen dieser Radierungen liegt aber auch ein gewisser dekorativer Schein, etwa bei «*Sonnenblume mit Gänsekopf*» aus der vierblättrigen Martinsgansserie (1981) mit dem für mich eindrucksvollsten Selbstporträt «*Ich als Koch*» (wie sicher Grass nun auch mit der Kaltnadel operiert, zeigt in diesem Band das neben diesem Selbstporträt stehende Blatt «*Koch mit Skorpion*» von 1980).

Es kann sein, dass Grass, der nun alle Möglichkeiten der Kupferplatten für sich und seine Motivwelt auszuschöpfen vermag, gerade aus diesem Grunde die Arbeit als Radierer wenn nicht eingestellt, so doch ganz erheblich reduziert hat, um nun, neben den Möglichkeiten der Plastik, die Möglichkeiten der Lithographie für sich neu zu erproben. Mir scheint aber, dass der Lithograph, der nur mit einem Stift und einer Farbe, und zumal auf Umdruckpapier, arbeitet und nicht unmittelbar auf den Stein (was Grass allerdings zuweilen tut), eher dem Zeichner verwandt ist, Grass als

Lithograph vermutlich erst in einigen Jahren, in denen er sich dieses Medium zunehmend aneignet, zu beurteilen sein wird.

Wieland Schmied, der diesen Band einleitet, rät dem Betrachter und Leser übrigens, die begleitenden Texte zu verdecken, um so die Bilder losgelöst von ihrer literarischen Einbettung wahrzunehmen und auf sich wirken zu lassen, während Sigrid Mayer, die die Texte aus Grass' Werk für diesen Band zusammengestellt hat, im Nachwort bemüht ist, die Parallelität von Bildern und Texten ausführlich zu begründen. Beide Methoden haben ihren eigenen Reiz, auch wenn ich selbst der von Wieland Schmied den Vorzug gebe. Die Eigenständigkeit der ‚bildnerischen Existenz‘, von der eingangs die Rede war, bedarf der Texte zu den Bildern eigentlich nicht. Das zeigt sich an diesem Band mehr noch als am letzten: denn gerade die Einheitlichkeit des grafischen Werks von Günter Grass lässt die Textauswahl beliebig, eklektizistisch erscheinen – weil die Motive in der Litera-

tur von Günter Grass vielfältiger sind, als sie in den ausgewählten Textbrocken (sieht man von den Gedichten ab) erscheinen können. Makrokosmos des literarischen Werks und Mikrokosmos des bildnerischen Werks kommen zweifellos aus einem Kopf – die Eigenständigkeit, die beide für sich mit Recht beanspruchen, bedarf nicht des gegenseitigen Kommentars, der unter Umständen dazu verleiten könnte, das bildnerische Werk des Günter Grass als bloße Illustration seiner literarischen Arbeiten zu unterschätzen. Deshalb vielleicht eröffnet Wieland Schmied seine *«Warnung an den eiligen Leser respektive flüchtigen Betrachter»* auch mit dem Satz: *«Wer dieses Buch durchblättert, könnte leicht in die Irre geführt werden.»* Es wäre schade.

Heinz Ludwig Arnold

¹ Günter Grass, Radierungen und Texte 1972–1982. Zeichnen und Schreiben II. Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1984.

Das Kreisen der Katze

Urs Jaeggis *«Versuch über den Verrat»*

Katzen sind falsch, Hunde sind treu – so sagt die Redensart. Eine Katze taucht am Schluss von Urs Jaeggis *«Versuch über den Verrat»* auf; ihre wache, zähe Geschmeidigkeit hat das letzte Wort: *«Die Katze ist nicht gewichen, ihre Kreise sind enger geworden. Sie ist zäh. Nichts und niemand stoppt ihr Begehren. Hellwach*

*streicht sie herum.»*¹ In der Undurchdringlichkeit dieser Katze versteckt sich aber kein letztes Bekenntnis Jaeggis zum Prinzip der Falschheit, zum Verrat; vielmehr geht mit ihr Jaeggis Denken in Begriffen in ein Denken in Bildern über. Dafür steht die Katze, spätestens seit Baudelaires *«Les chats»* die Allegorie der Poesie.

Ihr Buckel spannt bei Jaeggi die Brücke von der Theorie zur Praxis, vom Denken zum Erzählen. Ganz analog zu Adolf Muschgs letztem Buch *«Das Licht und der Schlüssel»*, wo die Katze ebenfalls an der Übergangsstelle von Denken und Erzählen erscheint. Dort allerdings schlägt sie die Brücke in umgekehrter Richtung, wenn Muschgs Roman zum Essay wird, der aber auch wieder die Fälschung, verlorene Authentizität, zum Thema hat. Muschg und Jaeggi streicheln die Katze nicht so sehr aus Faszination am Falschen, sondern vor allem, weil sie einen geschmeidigen Umgang mit der Realität verkörpert, der Reflexion und Fiktion nicht trennt. Eine solche Geschmeidigkeit verlangen Gegenstände wie «Fälschung» oder «Verrat», sind doch gerade diese Begriffe moralische Grenzzäune, die man nur nach Katzenart überwindet. Jaeggis *«Versuch»* hilft sich dabei nicht nur mit den dialektischen Sprüngen der Frankfurter Schule, die mit Benjamin, Horkheimer und Adorno Pate steht. Mindestens ebenso wichtig ist ihm methodisch, von der literarischen Seite, ein Autor wie Robert Walser. Ihm, dem als «Wahl-Onkel» ein ganzer Abschnitt gewidmet ist, verdankt der Text das Prinzip des «Spaziergangs», des «Umwegs». Umwegleitend wäre ein Text wie Walsers *«Für die Katz»*, wo die Katze für die «phänomenale Weitläufigkeit des Warenfabrikationswesens» und das Anschreiben gegen sie gleichzeitig steht.

Dass Jaeggi seinen Gegenstand, den Verrat, mehr umkreist, als ihn in einem Sprung zu packen, ist nicht das Versagen des Textes, sondern seine Methode. Folgt man ihr, so eröffnen

sich viele Facetten: Verrat, ohne moralischen Vorbehalt betrachtet, wird zu einem grundlegenden Aspekt des menschlichen Zusammenlebens, zu einer soziologischen und privaten Kategorie. Wer hat nicht schon vorgetäuscht, ein anderer zu sein, und ist es dann auch geworden? Die Maske nicht mehr loswerden; die eigene Jugend, auch weltanschaulich, verraten; eigene und fremde Gefühle wissentlich täuschen. Und doch hat der Verrat, betrachtet man ihn so vorurteilslos wie Jaeggi, auch seine positive Seite: der Verräter riskiert die Veränderung, er kann «absaufen», während der Opportunist «wie ein Korken» auf der Oberfläche der gesellschaftlichen Strömungen treibt. Der «Kongruist» gar ist sich seiner eigenen Anpassungsleistung überhaupt nicht mehr bewusst. Gegen ein umfassendes falsches Bewusstsein bleibt dagegen dem Verräter immerhin noch das Bewusstsein des Falschen; wenn er sich katzenhaft anschmiegt an neue Verhältnisse, bleibt ihm ein Rest inneren Widerstands. Je länger Jaeggi diesen Typus des charakterlosen Charakters reflektierend einkreist, desto mehr wird er zum Porträt des modernen Menschen schlechthin. Jaeggi zeichnet ihn als Nachfolger von Benjamins Flaneur, der sich in der modernen Stadt umhertreibt, dabei immer wieder die Seite wechselt, ein scheinbar unbeteiligter Betrachter und doch ein Teil des ganzen Stadtlabyrinths. Von dieser Figur ausgehend kommt Jaeggi zu einer überraschend positiven Bewertung des Phänomens der Mode, des spielerischen Umgangs mit Masken und Identität, als wäre ausgerechnet die Mode frei von gesellschaftlichen und kommerziellen Normen.

Wenn der Text solche Einwände herausfordert, so ist das seine Qualität; zuweilen erscheint aber das Phänomen des Verrats, als allgemeines Phänomen der Moderne, so verallgemeinert, dass es seine kritisierbaren Konturen verliert – «*Von Fall zu Fall anders handeln: das muss nicht Verrat heissen.*» Man wünschte sich mehr Beispiele wie die Geschichte vom Propheten Jonas, die Jaeggi als Geschichte eines mehrfachen Verrats liest. Hier setzt, am offenen Ende des Denkprozesses, das Erzählen ein, in dem die Problematik der Grenzziehung «Verrat» für den Leser transparent wird, ohne dass der Text die Schärfe und Abstraktion seiner soziologischen Begrifflichkeit preisgeben muss. Konkrete Beispiele könnten auch sie noch weitertreiben. Die historische Diskussion um den Landesverrat etwa, wie sie in der Schweiz vor kurzem aufgeflammt ist, hätte eine Vertiefung im Stile Jaeggis nötig; umgekehrt könnten am Beispiel des Landesverrats neue Umrisse des Verräters und der Gesellschaft, die er verrät, sichtbar werden. Dies gilt entsprechend für die Literatur: Nach der Lektüre von Jaeggis Buch entdeckt man plötzlich, dass es in der schönen Literatur von unschönen Verrätern nur so wimmelt, dass beispielsweise das bürgerliche Drama als Charakterdrama ohne den Verräter fast nicht auszukommen scheint. Jaeggi regt zu solch konkretem Weiterdenken in Beispielen an; insofern ist es ein produktiver Vorzug des Buches, wenn der Leser in der manchmal allzu grossen Abstraktion gelegentlich die Beispiele vermisst.

Konkret und beeindruckend offen ist Jaeggi hingegen immer bei den

Nachforschungen in seiner Biographie. Der «*Versuch über den Verrat*» ist auch ein Versuch über Identität. «*Wenn wir Ich sagen, meinen wir auch den Fremdkörper in uns, das Andere, das wir sein möchten und vielleicht auch sind, das aber immer wieder verdrängt wird.*» Jaeggi spürt diesem «Anderen» in seiner Solothurner Kindheit nach, wie schon in seinen früheren Romanen und Essays. Er läuft zwar Gefahr, die eigenen biographischen Wunden nur wieder und wieder zu lecken; im Zusammenhang des «Verrats» erscheint aber der autobiographische Ausgangspunkt als der einzig legitime. Ist die Identität der Einsatz im Spiel des Verrats? Oder konstituiert sich gerade umgekehrt Identität aus einer Kette von Kehrtwendungen? Jaeggi kommt auch hier zu keiner vorschnellen Antwort. Schonungslos legt er dar, welche weltanschaulichen, erzieherischen und zwischenmenschlichen Grundsätze er bisher preisgegeben, verraten hat. Daraus ist aber keine Anthropologie der Anpassung, der Leisetreterei, der Samtpfoten zu lesen, ebensowenig wie Bruchstücke einer weinerlichen Konfession. Denn beides würde einen festen Standpunkt voraussetzen, von dem aus das richtige Leben vom falschen zu trennen wäre. Weil Jaeggi den autobiographischen Ansatz seines Essays immer wieder reflektiert, bleibt er davor geschützt, seinem schreibenden «Ich» diese Sicherheit zuzumuten, ihm zu sehr zu vertrauen: «*Die Ich-Form entblösst, mehr als es dem Schreibenden lieb ist; mehr als es den Tatsachen entspricht. Der Ich-Schreiber weiss es. Und schreibt trotzdem Ich.*» Gegen den falschen, aber um so leichter verkäuflichen Gold-

glanz des Authentisch-Biographischen plädiert Jaeggi für ein «*Schreiben in der Ich-Er-Form*», wie er es – in der Nachbarschaft zu Frischs «*Montauk*» – in seinen Romanen «*Brandeis*» und «*Grundrisse*» bereits praktiziert hat. Aus der produktiven Verstörung des Lesers entsteht eine andere, reflexiv abgesicherte Form von «Authentizität». Dieser Begriff nistet sich allmählich als Gegenbegriff zu «Verrat» in Jaeggis Überlegungen ein; nicht aber jener belastete Begriff der «Treue», der im Volksmund buchstäblich auf den Hund gekommen ist. Während «Treue», moralisch getränkt, ein bestimmtes äusseres Verhalten fordert, sucht die Authentizität nach ihrem eigenen Gesetz. Sie soll die eigene, individuelle Erfahrung und die gesellschaftliche Realität vermitteln; «ich»-sagen müsste auch «wir»-sagen heissen, ohne Verrat. Diese Authentizität versucht Jaeggi herzustellen, jedoch nicht als ästhetisches Rätsel – wie Adorno die Wahrheit der Kunst versteht –, sondern als offenen Diskurs. Gerade als Soziologe baut Jaeggi auf die Mittelbarkeit seiner persönlichen Erfahrungen. In den autobiographischen Fragmenten seines Essays erscheint so die Herausforderung einer neuen, subjektiven Soziologie.

In ihrem Namen zeigt Jaeggis Essay seine kritischen Krallen. Hellwach – wie die Katze am Schluss – reagiert er auf die aktuelle Abwertung von Adorno, Benjamin oder Horkheimer, indem er in zahlreichen Zitaten ihre Aktualität ausweist. Wenn ein Botho Strauss, von falschem Applaus begleitet, die Dialektik zu Grabe tragen will, so setzt Jaeggis Diskurs sie fort – im Bewusstsein freilich: «*Mist, gewendet, bleibt Mist.*»

Ebenso antizyklisch vermeidet es Jaeggi, das schwierige Lavieren der Intellektuellen seiner Generation mit dem Begriff von Sloterdijk als «Zynismus» festzuschreiben. Er beschreibt es stattdessen von innen heraus. Auch das Schlagwort von der «Resignation» zerlegt sich im Prisma des «*Versuchs über den Verrat*» in seine Facetten. Gerade den Propheten des Untergangs, die auf diesen fixiert sind wie Jonas in der Interpretation Jaeggis, droht der Verlust der kritischen und selbstkritischen Wachsamkeit. Um von der Resignation nicht eingeholt zu werden, muss man sie aussprechen, als Frage formulieren – mehr ist aus Jaeggis «*Versuch*» an Moral nicht herauszuholen: «*Und wie weiter? Ist das Wenige, was wir noch angstfrei denken können, viel? Die Frage wird sein, ob es uns nochmals gelingt, unseren Handlungen einen Sinn zu geben, der uns aus der Befangenheit und Feigheit herauslöst. Tätige Vernunft. Wird das reichen?*»

Der eigenen Skepsis setzt Jaeggi kein Prinzip Hoffnung, keine neue Mythologie entgegen. Sogar das Kind, in dem beispielsweise bei Handke die Unschuld der Welt momentan aufsteht, entgeht dieser Skepsis nicht, solange sie Jaeggi reflektierend weitertreibt: Das Kind verkörpert nicht das Gegenprinzip zum «Verrat», sind doch Kinder «*unschuldig nur, weil wir sie so nennen*». Wenn Jaeggi aber von Kindern erzählt, statt sie zu besprechen, so blitzt aus ihrer Perspektive eine Welt ohne Maske auf. Beispielhaft, wenn Jaeggi seine eigene kindliche Reaktion auf den Tod seines Vaters wiedererzählt: Er ist es gewohnt, an Weihnachten, wenn am Baum die Kerzen brennen, auf dem schweren Leder-

essel seines Vaters auf und ab zu hüpfen, um die Lichter «tanzen» zu lassen. Als nun am Kopfende des aufgebahrten toten Vaters die Kerzen brennen, wiederholt er dieses kindliche Ritual, lässt auch dann die Lichter «tanzen». Das hüpfende Kind setzt so die Welt in Bewegung, ersetzt Schmerz durch Glück, ohne beides auf den Begriff zu bringen. Dies ist dem Erwachsenen, der sich reflektierend erinnert, verwehrt. Ihm bleibt nur das zähe, hellwache Weiterdenken gegen

Verrat und Tod. Auch dafür steht die Katze am Schluss: Sie ist zwar vielleicht «falsch», oder zumindest schwer zu interpretieren. Aber wenigstens nimmt ihr Kreisen auch am Ende des Texts kein Ende – Katzen, so verspricht ihnen die Redensart, haben sieben Leben.

Peter Utz

¹ Urs Jaeggi, Versuch über den Verrat. Luchterhand, Neuwied 1984.

Flügel und Geflügel

Heinz Stalders Roman «Marschieren»

Spazieren bei Robert Walser, Gehen bei Thomas Bernhard, Wandern bei Franz Böni – der Schriftsteller als Fussgänger. Vielleicht gibt es so viele Arten zu schreiben, wie es Arten zu gehen gibt. Der Gang eines Menschen ist so individuell und unverwechselbar wie seine Handschrift und seine Gedankengänge. Spazieren, Gehen und Wandern wurden in der Literatur nicht nur thematisiert, sondern auch zur schriftstellerischen Methode, zur sprachlichen Fortbewegungsart und zum Erkenntnismittel. Wie einer geht, so erfährt er die Welt. Zum Gehen tritt das Denken. Innere und äussere Bewegung greifen ineinander, manchmal hemmend, manchmal beschleunigend.

Heinz Stalders zweiter Prosatext – bisher ist er vor allem als Theaterautor bekannt geworden – trägt den Titel «Marschieren», ein Roman¹. Aber Marsch, Marschmusik ist dieses

Buch glücklicherweise nicht geworden. Es handelt zwar von einem Mann, in dessen Leben das Marschieren einen zentralen Platz einnimmt. Aber im Moment, wo er davon spricht, ist er zum Stillstand gekommen. Merkwürdigerweise aber auch, so scheint es, erst zum Leben erwacht. Er sitzt bei seiner Frau, die er soeben mit seinen in den letzten Jahren leblos gewordenen Händen erwürgt hat – und nun plötzlich kann er sie wieder bewegen, fühlt wieder, nimmt wieder wahr. Da sitzt er und wartet auf den Polizisten, der ihn festnehmen wird. An Flucht denkt er nicht. Sein Platz ist hier, hier will er zwar nicht seine Tat, aber sich selber erklären. Vielleicht ist das der einzige Sinn seines Mordes. Schuldgefühle, Gewissenskonflikte, was seine Tat betrifft, hat er nicht – gerade das macht Stalders Buch so erschütternd heiter und hart zugleich. Die Situation ist ausweglos:

der Mann hat nur noch einen kurzen und bekannten Weg vor sich, den in die Strafanstalt im Grossen Moos, dessen gerade Strassen sich für ihn bisher immer erst in der Unendlichkeit zu kreuzen schienen.

Stalders langer Roman entwickelt sich in diesem kurzen Zeitraum der Leere und der Einsamkeit. Es gibt für den Protagonisten, den Gattenmörder, kein Gegenüber. Keines zumindest, das ihm antwortet. Die tote Frau lächelt immer noch, so wie sie in ihrem Leben stets gelächelt hat – ein unerträgliches, überlegenes Lächeln, das eigentliche Tatmotiv vielleicht.

Und doch redet und redet er; jetzt endlich redet ihm niemand mehr drein; jetzt endlich kann er nachholen, was ihm bisher verunmöglicht wurde: seine Geschichten und seine Geschichte, die die Frau nicht gemocht hatte. «*Marschieren*» ist ein beinahe unendlicher Monolog, in dem einer nicht zielstrebig, nicht marschmässig, sondern ausschweifend und dann wieder konzentrisch sein misslungenes, verhindertes Leben zutage fördert. Gericht hält über sich selber, möchte man sagen, bevor er vor den Richter tritt. Aber Selbstjustiz ist das nicht, wenn einer erzählt, was er gerade dem Richter nicht wird erzählen können, dem es nur um Schuld oder Unschuld geht. Begriffe, mit denen dieses Leben nicht zu fassen ist.

Es gehört zu Stalders schriftstellerischen Qualitäten, dass er auch den Leser nie zum Richten nötigt. Der alte Mann, der seine Frau umgebracht hat, die er immer noch liebt, gibt keine soziale Fallstudie ab, auch wenn in seinem Monolog die Gesellschaft und das Leben überhaupt arg in Bedrängnis geraten. Aber Stalder schreibt

nicht, um die Fehler der Gesellschaft zu wiederholen. Er redet nicht über den Mann. Er lässt ihn reden. Ein Dokument, vor dem man gerührt mit der Plattitüde «*so also ist das Leben*» auf den Lippen niedersinkt, ist «*Marschieren*» jedoch ebensowenig. Dazu hat Stalder zuviel Witz, zuviel Sinn für Absurdes, zuviel Kunstverstand auch.

Der alte Mann ist ein Kleinbauer. Bauernromane schiessen zurzeit wie Pilze aus dem Boden. Fast scheint die Gleichung zu gelten: für jeden verschwundenen Bauernhof in der Schweiz ein Bauernbuch. Und ob es sich dabei nicht bloss um das Revival eines alten Genres handelt, das schon immer mehr Flucht *vor* als Hinwendung *zu* etwas war, müsste erst noch genau geprüft werden. Bei Stalder meint der alte Mann zwar einmal, eine ihm von seiner Frau immer wieder abgeblockte Fahrt ins Üechtland anstelle des ewigen «*Grimsel-Furka-Susten*» hätte etwas von der «*Grösse der Versöhnung in Gotthelfs Romanen gehabt*». Aber gerade diese Stelle zeugt mehr von Stalders listiger Art, mit Zitaten umzugehen. Zitaten im weitesten Sinn. Auch die Ingredienzen des typischen Schweizers wie Gesangsverein, Wirtsstube und Aktivdienst gehören dazu.

Zitate, die wie Stolpersteine im Leben dieses Marschierers funktionieren. Denn die Erfahrungen, die er mit diesen Institutionen macht, wirken alles andere als integrativ. Sie bleiben die Erfahrungen eines Zugelaufenen, der weder Fuss fassen noch Hand anlegen konnte – bis er es dann an seiner eigenen Frau, an sich selber im Grunde, tat. Er bleibt immer der Er, wie ihn die Kinder aus erster Ehe der Frau nennen. Er erhält keinen Namen,

nirgends in Stalders Buch. Dass der Monolog in indirekter Rede geschrieben ist, ist so nicht nur ein verfremdendes Stilmittel. Es ist direkter Ausdruck des Fremdseins. Einzige Ausdrucksmöglichkeit eines Menschen, der nicht zu sich selbst finden kann. Der sich nicht in diese Welt passt, wie Kleist einmal über sich selber sagte, das objektive Nichtpassen und das subjektive Nichtpassen-Wollen in eins fassend.

Ein Leben, das nicht aufgeht: der Gesangsverein singt nicht seine Lieder. An der Beerdigung des Sohnes, den er nicht mochte, wünscht er sich das *«Play it again, Sam»* aus *«Casablanca»* und nicht das ortsübliche *«Näher mein Gott zu dir»*. Was macht überhaupt ein Musikbesessener wie er, dessen musikalisches Herz nach Italien schlägt, wenn er auch die Italiener nicht mag, in einem helvetischen Gesangsverein? Mit dem Nabucco-Chor lässt er sich nicht abspesen. Und dass ausgerechnet seine Frau neben einem internierten französischen Offizier, dessen Wäsche sie jeweils neben der eigenen aufhängte, noch einen italienischen Tenor gehabt haben soll, ist eine hämische List der Geschichte. Dazu reicht es ihm ja auch nicht. Er ist und bleibt ein Mann mit uneingelösten und uneinlösbaren Träumen, vielleicht ein Spinner. Ein Kleinbauer jedenfalls, der von einem Flügel träumt: *«Das eine sei der Flügel, das andere die Weite, in die man über den Flügel hinwegschauen könne, und das dritte, nun ja, er habe sich eben gedacht, wenn er einmal einigermassen hätte spielen können, hätte sie vielleicht dazu gesungen.»* Die Wirklichkeit aber, die ihm täglich den Mund zumacht, ist bloss das Ge-

flügel, die Hühner seiner Frau. Hühner ohne Schwanz, in der Mauser mit nacktem Hintern – ein Zerrspiegel, aus dem ihm sein verzerrtes Bild gerade entgegenblickt. Ihm, der sich täglich allzu lange vor dem Spiegel schön zu machen versucht zum Gespött der andern. Und doch hat seine Frau mit den offenen Beinen auf dem Weg zum Hühnerstall wieder gehen gelernt, auch wenn es ihr zu seinen Märschen am Hühnerstall vorbei in den eigenen Wald doch nicht mehr gereicht hat. Ihm wurde der Wald dann weggekauft. Die Hühner aber blieben.

So dicht, so hinterhältig sind die Motive in Stalders Buch verwoben. Ein Netz, in dem der Mann zappelt. Ganz ohne Tragik, das weiss auch er selber. Er will einen Flügel, sie nur ihr Geflügel – ein Sprachspiel als Tattmotiv? Ein surrealer Nonsense-Witz zum Totlachen. Nur sie kann nicht lachen darüber. Aber immer noch so furchtbar lächeln – zum Erwürgen. Und dabei würde er, kommt ihm jetzt oft genug in den Sinn, sie wieder *«vom Fleck weg»* heiraten. Er ist ein lächerliches Individuum. Einer, mit dem die andern spielen. Und wenn er endlich einmal seine Finger spielen lässt, dann nicht auf dem Flügel, sondern am Hals seiner Frau.

So erging es ihm auch auf der Vereinsreise nach Wien – eine der traurig-komischsten Passagen des Buches. Eine Geschichte, die durchschnittlicher nicht sein könnte. Aber in der Erzählung des Mannes gewinnt sie Grösse. Gerade weil er – da entspricht er nicht dem Durchschnitt – sie nicht gross zu machen versucht. Es ist eine Biedermänner-Geschichte, die beim Heurigen anfängt, dann aber nur noch bergab geht. Als letzter bleibt

der Mann mit der Wirtin in der Gaststube, dann enthüllt sie ihm im Bett ihre fellinesken Ausmasse, bis er ohne Hosen, aber mit Gewissensbissen, die ihn jahrelang verfolgen werden, auf der Strasse steht. Fortan lebt er in Erwartung einer an den Gesangsverein adressierten, in Wien aufgegebenen Vaterschaftsklage – und so schwierig herauszufinden, wer da in Frage kommen könnte, wird es nicht sein. Ein Gaudi das Ganze für die anderen, nicht für ihn. Immerhin: endlich hat er sich gerührt, ist schuldig geworden. Eine Schuld möchte gestanden sein, erst dann hat sie Gewicht. Mehrmals setzt er an – aber seine Frau will Geschichten ja gar nicht hören. Und mit der Zeit wird auch seine Angst sinnlos, auch sie. Eine Groteske – aber die Tatsache, dass sie so unpräzise erzählt ist, lässt sie unter die Haut gehen.

Der Marschierer ohne Hosen nachts in Wiens Strassen. Und später wird sein Sohn, der sich vor dem Marschieren fürchtet, von ihm das Auto verlangen, um ausgerechnet nach Wien zu fahren – wieder verzahnt sich alles zur absurden Konstellation. Das hat doch nichts miteinander zu tun, wird man sagen. Für ihn aber hat alles miteinander zu tun.

So gerät Stalders Marschierer gründlich aus dem Takt. Das «*Marschieren und Vergessen*» hatte ihm von Grinzing immerhin noch ins Hotel zurückgeholfen. Nun aber hat die «Präzision» seiner Schritte in seine Gedanken hinübergewechselt – heillose, heimatlose Gedanken.

Samuel Moser

¹ Heinz Stalder, *Marschieren*, Roman. Nagel + Kimche, Zürich 1984.

Hinweise

Illustrierte Schweizer Geschichte

Der Text dieser Illustrierten Geschichte der Eidgenossenschaft ist eine verbesserte und erweiterte Bearbeitung der Taschenbuchausgabe der Geschichte der Schweiz, die bereits in dritter Auflage im Kohlhammer Verlag in Stuttgart erschienen ist. Für die Schweiz hat die *edition kürz* nun das Werk von Ulrich Im Hof als Bildband herausgegeben, zu dem die Konservatoren des Historischen Museums Bern, Franz Bächtiger und François de Capitani die Illustrationen gestaltet haben. Die Darstellung ist bis 1984 fort-

geführt, mithin bis zum Aufkommen ökologischer Bewegungen, bis zur Opposition gegen die «Verbetonisierung» der Landschaft. Ulrich Im Hof ist eine gut lesbare und selbst in der knappen Zusammenfassung differenzierte Gesamtdarstellung der Schweizer Geschichte gelungen. Die Bilder, darunter viele wenig oder gar nicht bekannte Stücke, auch so köstliche Darstellungen wie das Bundeshaus auf einer Klippe in der Brandung des Weltmeeres, eine Postkarte aus dem Jahre 1914, machen den besonderen Reiz des Bandes aus (*edition kürz*, *Küsnacht/Zürich*).

Peter Huchels Gesammelte Werke

In zwei Bänden sind – herausgegeben von *Axel Vieregg* – die Gedichte und die vermischten Schriften von *Peter Huchel* jetzt greifbar: ein schmales Werk, was den äusseren Umfang betrifft, aber eines der bedeutendsten seiner Zeit. Peter Huchel hat von 1903 bis 1981 gelebt, war nach dem Kriege Direktor des sowjetisch lizenzierten Berliner Rundfunks und dreizehn Jahre lang Chefredaktor der Zeitschrift «Sinn und Form». 1971 wurde ihm die Ausreise aus der DDR erlaubt. Seinen Lebensabend verbrachte er in Staufen im Breisgau. Für die Lyrik der Nachkriegszeit ist Huchel neben Paul Celan vielleicht der wichtigste Vertreter. Von seinen Titeln seien nur «Chausseen Chausseen» (1963) und – vor allem – «Gezählte Tage» (1972) erwähnt. Die Ausgabe vereinigt im ersten Band sämtliche Gedichte und einen rund hundert Seiten umfassenden Anmerkungsteil. Der zweite Band stellt den Publizisten und Redner Huchel vor, den Verfasser von Hörspielen und Filmnovellen, vor allem aber den Mann, dessen Autorität und Kompetenz in West und Ost von denen anerkannt wurde, die jenseits der Ideologien die Qualität suchen (*Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main*).

Beiträge zur Biographie Hans Mühlesteins

Hans Mühlestein, der von 1887 bis 1969 gelebt hat, der Verfasser einer Geschichte des schweizerischen Bauernkriegs und einer bis heute umstrittenen Monographie über Ferdinand Hodler, Erforscher der Herkunft

und der Kunst der Etrusker, Lyriker auch und Erzähler, zählt zu den Schriftstellern der ersten Jahrhunderthälfte, deren Rezeption in seinem eigenen Land auf Widerstand stiess. Er war engagiert in der schweizerischen Arbeiterbewegung, ein Volkstribun, er setzte sich für die Spanienkämpfer ein und arbeitete mit der KPS zusammen. Der einzige Roman, den er schrieb, «Aurora», gilt dem Aufstand der asturischen Bergarbeiter. *Robert Kuster*, ein junger Germanist, der 1983 unerwartet verstorben ist, hat seine Lizentiatsarbeit der Biographie Mühlesteins und der Analyse des Romans «Aurora» gewidmet. Das Buch ist posthum dank dem Einsatz der Freunde des Autors im Zürcher *Limmat Verlag* erschienen. Rolf Tarot bezeichnet es in seinem kurzen Vorwort als Grundlage für die zukünftige Beschäftigung mit Hans Mühlestein und der antifaschistischen Literatur in der Schweiz.

Manès Sperbers «Wolyna» als Sonderausgabe

In Frankreich ist «*Wolyna*», der dritte Teil des dritten Buches «*Die verlorene Bucht*» aus der Trilogie «*Wie eine Träne im Ozean*», schon 1952 als Sonderausgabe erschienen, als eine in sich geschlossene Erzählung, die in der Folge auch verfilmt wurde. Den Anstoss dazu, ein vom Autor als Kapitel eines grösseren Romans gedachtes Stück Prosa als selbständiges Buch herauszugeben, gab André Malraux, der ein einfühlsames Vorwort dazu geschrieben hat. Malraux ist 1976, Manès Sperber 1984 gestorben. Die Sonderausgabe ist jetzt, ohne Nennung des

Übersetzers, in deutscher Sprache neu erschienen, zusammen mit dem Vorwort von André Malraux und einigen Photos, die Sperber und seinen Förderer in Roquebrune an der Côte d'Azur zeigen, vor allem aber mit einem Faksimile des 1949 verfassten Manuskripts in Form eines Schulhefts (*Europa Verlag, Wien 1984*).

Goethes Suleika

Im November 1784 ist Marianne von Willemer in Wien geboren, als Tochter einer Schauspielerin namens Pirngruber. Als die Kleine in Frankfurt am Main, wohin sie mit ihrer Mutter zog, als Tänzerin am dortigen Theater auftrat, machte sie bald Furore. Der verwitwete Bankier Johann Jakob Willemer nahm sie zu seinen vier Töchtern und dem kleinen Sohn in sein Haus und liess ihr mit seinen Kindern eine vorzügliche Erziehung angedeihen. Sie wurde zum guten Geist des Hauses. 1814 heiratete Willemer Marianne, nach langem Zögern. Das Frankfurter Bürgerrecht hat sie nie erlangt, weil Willener ihre Papiere nie vorlegen konnte. 1815 war Goethe bei den Willemer auf deren Sommersitz, der Gerbermühle am Main, zu Gast. Der Dichter arbeitete damals am «Westöstlichen Divan». Seine Neigung zu Marianne hat darin ihr dichterisches Denkmal erhalten, um so mehr, als Marianne in ihrer Liebe selber zur Dichterin wurde. Einige ihrer Lieder nahm Goethe in sein «Buch Suleika» auf. Zum 200. Geburtstag von Goethes Suleika hat *Carmen Kahn-Wallerstein* ihre Biographie geschrieben: Glück und Entsagung, die merkwürdige Stellung des Komödiantenkindes im vor-

nehmen Bürgerhaus, die zum Teil recht komplexen Verhaltensweisen der Frankfurter Bürgerschaft ihrem grössten Sohn gegenüber, die Goethe-Verehrung der Zeitgenossen und wiederum die subtile Lebensökonomie, die der alternde Dichter auch in seiner Neigung zu Marianne von Willemer beachtet hat –, das alles ist in diesem auf Dokumente reich abgestützten Buch erzählt, mit Takt und mit gründlichen Kenntnissen (*Insel Verlag, Frankfurt am Main 1984*).

Frankfurter Anthologie

Für Leute, die Gedichte lieben: Der achte Band der «*Frankfurter Anthologie*», die *Marcel Reich-Ranicki* herausgibt, ist erschienen, sechzig Gedichte, die Mitarbeiter der Sonntagsbeilage der «*Frankfurter Allgemeinen Zeitung*» ausgewählt und interpretiert haben (*Insel Verlag, Frankfurt am Main 1984*).

Gott und Mensch im alten Ägypten

In zweiter, erweiterter Auflage liegt jetzt das Buch von *Siegfried Morenz* vor, das sich «die Innenseite der ägyptischen Religion» zum Gegenstand der Darstellung genommen hat. Lebenskraft und Wesen des Verhältnisses zwischen Gott und Mensch werden auf Grund der Inschriften und bildlichen Darstellungen erwogen. Die Wirkensweisen Gottes (oder der Götter) und die Verhaltensweisen der Menschen, die Rolle der Ethik und die Rolle des Zaubers erläutert. Die Erstausgabe erschien 1964 bei Koehler und Amelang

in Leipzig. Von der zweiten Auflage nach zwanzig Jahren liegt nun auch eine Lizenzausgabe im *Artemis Verlag, Zürich und München*, vor.

Homosexualität in der Antike

Das Thema ist alt; aber die Art, wie *Kenneth J. Dover*, geboren 1920 und von 1978 bis 1980 Präsident der British Academy, es in seinem 1978 erschienenen Werk behandelt hat, ist neu und überraschend. Darum auch ist es ein grosses Verdienst des Verlags von *C. H. Beck in München*, es in der deutschen Übersetzung von *Susan Worcester* in einer prachtvollen, reich illustrierten Ausgabe auch dem deutschsprachigen Raum zugänglich gemacht zu haben. Denn was die klassische Philologie in diesem Raum bisher dazu beigebracht hat, beschränkt sich auf allgemeine Hinweise oder auf Interpretation einzelner Texte oder Abbildungen. Jedermann weiss natürlich,

dass der «Knabenliebe» in der griechischen Antike eine grosse Bedeutung zukommt. Dover jedoch hat als erster eine umfassende und gänzlich unbefangene Untersuchung des Phänomens angestellt, indem er zunächst seine konkreten Formen in allen zugänglichen Quellen, sowohl den Texten wie vor allem den Vasenbildern, die in der deutschen Ausgabe vorgeführt werden, zusammenstellt. Auf dieser Grundlage unternimmt er es, die gesellschaftliche Beurteilung der Homosexualität im archaischen, klassischen und hellenistischen Griechenland zu beschreiben. Dabei geht er vom Gerichtsfall gegen Timarchos aus, von dem die Anklagerede des Aischines bekannt ist. Ein Bereich gesellschaftlicher, kultureller, die griechischen Moralvorstellungen bestimmender Aspekte wird hier in streng wissenschaftlicher Arbeit ausgeschritten. Das Werk ist ein Markstein in der Erforschung nicht nur der antiken griechischen Version, sondern der Homosexualität überhaupt.

Tiger-Schibe, gäbig, guet u gschwind

«**Sandwich**», die milde
...aus Emmentaler
«**Toast extra**», die rezente
...aus Gruyère, Appenzeller
und Emmentaler



Schmelzkäsespezialitäten Langnau i.E.

tigerkäse ag