

Das Buch

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

Objekttyp: **BookReview**

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

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

Heft 6

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Bleistifteln, zeichnen und gfätterlen

Neues von Robert Walser, mit einem Exkurs über Albin Zollinger und die literarische Situation der deutschen Schweiz vor 1930

«Aus dem Bleistiftgebiet»

Die graphisch reizvollen, für Unkundige rätselhaften und noch keineswegs in ihrem vollen Umfang entzifferten Mikrogramme aus dem Nachlass Robert Walsers sind keine Geheimschrift. Spätestens seit der Edition des «*Räuber*»-Romans und der «*Felix*»-Szenen durch Jochen Greven und Martin Jürgens ist das bekannt. Und jetzt liegen als Frucht vierjähriger Philologenarbeit von *Werner Morlang* und *Bernhard Echte* vor: zwei Bände «*Aus dem Bleistiftgebiet*», Prosastücke, Gedichte und Dramolette¹. Es sind Arbeiten aus den Jahren 1924 und 1925, der Berner Zeit, einer der fruchtbarsten Schaffensperioden des Dichters. Bekannt ist ferner – vorwiegend aus einem Brief an Max Rychner –, dass Walser mit seiner «*Bleistifterei*» eine «*Schreibfederkrise*» erfolgreich überwunden hat. Er habe die Feder gehasst, schreibt er da, seine Hand habe sich verkrampft und gesträubt, und um sich von diesem Schreibfederüberdruss zu befreien, habe er angefangen «*zu bleistifteln, zu zeichnen, zu gfätterlen*». Das Ergebnis sind die Mikrogramme, von Carl Seelig noch für Aufzeichnungen in einer Geheimschrift gehalten, insgesamt ein Konvolut aus unterschiedlichen Papierarten, nämlich Kunstdruckblätter,

halbierte Blätter des «*Tuskulum*»-Kalenders, Anzeigenblätter aus Zeitschriften, Kuverts, Karten, Honorar-Avis und Makulatur aller Art. Das Schriftbild ist anziehend und schön zu nennen, auch wenn man nicht geübt ist, die knapp zwei Millimeter hohen Zeilen zu lesen. Es fügt sich zu Blöcken, es wirkt zierlich, regelmässig, akkurat. Die Schrift hält peinlich genau die Waagrechte, es kommen kaum Korrekturen darin vor. Manche Stücke sehen aus wie Script Art, wie Collagen aus Schriftsätzen, die ein Winzling mit grosser Disziplin hergestellt hat. Im Prosastück «*Bleistiftskizze*», das etwas später entstanden ist, beschreibt der Autor, was in ihm vorging, wenn er mit Bleistift seine zierlichen Manuskripte anfertigte: «*In meine Seele kam jedesmal ein Lächeln der Zufriedenheit, etwas auch wie ein Lächeln anheimelnder Selbstbespöttelung, darum, dass ich mich mit der Schriftstellerei so sorgfältig, vorsichtig umgehen sehen durfte. Mir schien unter anderem, ich vermöge mit dem Bleistift träumerischer, ruhiger, behaglicher, besinnlicher zu arbeiten, ich glaubte, die beschriebene Arbeitsweise wachse sich für mich zu einem eigentlichen Glück aus . . .*»

Es ist also nicht nur der Schreibkrampf, es ist vielmehr der Hang zum Zierlichen, Kleinen, Feingespinnenen, der ihm diese Manuskriptminiaturen

eingab. Er liebt ja auch sonst den Diminutiv, die verkleinernde Wendung, die Abschwächung grosser Gebärden. Seine Mikrogramme sind keine Kuriosität, sondern eine künstlerische Konsequenz. Was er als Dichter erschuf, drängte zur Niederschrift in immer kleineren Schriftzeichen, und da war denn schliesslich der Bleiftift das einzig richtige Schreibzeug. Vor Jahrzehnten zeigte mir ein Sammler zwei oder drei Blätter dieser kalligraphischen Miniaturen, die er von Walser selbst erhalten hatte. Wir beugten uns darüber, ohne daraus klug zu werden; aber die Anmut dieses einzigartigen Meisters spielerischer Ironien trat uns allein aus dem Schriftbild entgegen. Es ist bewundernswert und verdient hohes Lob, was die beiden Herausgeber nun in beharrlicher Arbeit aus den Blättern im Robert-Walser-Archiv der Carl-Seelig-Stiftung für den Druck bereitgestellt, datiert und kommentiert haben; es vergrössert das bekannte Œuvre Walsers beträchtlich, nämlich um bisher im Wortlaut nicht bekannte Werke eines Autors, dessen Schaffen damit dreissig Jahre nach seinem Tod Zuwachs erhält und auch in Zukunft noch erhalten wird, weil weitere Mikrogramme der Edition harren.

Natürlich ergibt sich dadurch nicht ein ganz neues oder anderes Walser-Bild. Natürlich sind die Prosastücklein ganz in der Art der bereits bekannten Prosastücklein geschrieben, die Gedichte haben die charakteristische Mischung aus naiver Sprachspielerei und hintergründigem Ernst, die Dramolette die humoristisch-absurde Dialogführung. Immerhin erscheint die Fruchtbarkeit des Autors in einem neuen Licht. Und dann ist –

dank der Findigkeit und dem Scharfsinn der Herausgeber – manches deutlicher sichtbar geworden, was zu den Voraussetzungen und Eigenarten dieses Schaffens gehört. Ich denke da an die Streiflichter, die sich auf Walser, den Kinogänger, ergeben, der – vom neuen Medium offenbar fasziniert – nicht nur oft und viel ins Kino ging, sondern in seiner Prosa hinterher darüber phantasiert hat, indem er Liebes- und Abenteuergeschichten weiterspann und die melodramatische Handlung gebührend ironisierte. Selbst aus den billigen Romanheftchen, die er am Bahnhofkiosk erstand, bezog er Anregung zu köstlichen Prosaspielen.

Sehr falsch wäre allerdings, daraus den Schluss zu ziehen, er sei, was seine literarischen Bedürfnisse und überhaupt seine Bildung betrifft, ein eher unbedarfter Mensch gewesen. Wie Franz Blei im Oktober 1925, sicher gut gemeint, in seinem Prolog über Walser in der *«Literarischen Welt»* schreiben konnte, der Dichter sei *«wohl auch heute»* (das wäre etwa in der Zeit, in der die jetzt entzifferten und veröffentlichten Mikrogramme entstanden) *«kein belesener Mensch»*, ist mir rätselhaft. Denn es gab ja schon die frühen Romane, es gab die Feuilletons, die an prominenter Stelle im Druck erschienen. Ihnen – und nun erst recht den zwei Bänden, die hinzugekommen sind – ist im Gegenteil zu entnehmen, dass dieser Autor äusserst belesen ist, aber mit seinen Kenntnissen nicht renommiert. Er hat sie seinem ganz anderen, träumerisch-bescheidenen Wesen einverleibt, er kann damit umgehen wie mit Spielfiguren. Ein köstliches Beispiel findet sich etwa in Band I der neu erschlossenen Mikrogramme: *«Erdbeerimareili*

und *Don Juan*.» Die beiden Werke, sagt er da, liegen auf seinem Schreibtisch, Gotthelf und Molière, warum nicht? Sofort erfindet er eine höfliche Anrede des Frauenverführers an das Bernermeitschi, dass es ihn rühre, dass sich in seinem Bewusstsein eine angenehme Achtung rege vor soviel engelhafter Bescheidenheit. Er, Don Juan, stehe in einem sehr üblen Ruf, er habe zwei bis fünfzehn Frauen unglücklich gemacht, er könne sich kaum aller der Damen erinnern, bei denen er sich's habe wohlsein lassen, und was dergleichen elegante Selbstbezeichnungen mehr sind, ganz im Stil des Helden und doch in einer ironisch-experimentellen Haltung des Autors, der die kleine Szene erfindet, um zu erfahren, was dabei herauskommt. Ausserdem gibt ihm seine Version des Don Juan Gelegenheit, leichthin Sätze einzuflechten, die es in sich haben: «*Was man Gesellschaft nennt, das ist und bleibt so ein Gemisch von Frivolität und engster Engherzigkeit, von Aufstachelung und Prüderiegeflüster.*» Das Erdbeerimareili brauche das alles nicht zu kümmern; er aber wisse, dass ihn Kokettes kokett und Ernstes ernst mache: «*Wir sind alle abhängiger als wir glauben.*» Und: «*In deiner Nähe bin ich ohne weiteres ein Besserer, und warum bin ich bei denen nie ein Gebesserter, die mich für schlimm halten?*» Walser kein belesener Mensch? Kein mit feinsten Empfindungen und originellen Gedanken gerade auf literarische und kulturelle Erscheinungen antwortender Autor? Er macht sich klein und stellt sich naiv, das schon. Stendhal, Shakespeare, Goethe, was immer man will, er «*bleistiftelt, zeichnelet und gfätterlet*» damit, jedoch immer so, dass man über

seine Einsichten nur staunen kann. Da äussert sich einer nicht zu Angelesenem, sondern zu Erworbenem und Angeeignetem – auf unverwechselbar eigene Weise.

Also doch ein «Diskurs in der Enge?»

War das alles aber doch ein Prozess der Anpassung, wie Paul Nizon in seinem Essay «*Diskurs in der Enge*» annimmt? Er spricht, auf Walser bezogen, von «*Selbstdegradierung*», und führt den Dichter als Beispiel dafür an, dass die «*Dichternatur von hochschweifenden Lebensansprüchen*» in der «*beängstigenden Lebensleere*» schweizerischer Zustände nicht zu ihrer wahren Entfaltung kommen konnte. Sein «*manierlich schnörkelndes Sprachgehaben*» (das darf man ruhig nicht bloss auf den Stil, sondern auch auf die Miniaturmanuskripte beziehen) wäre dann zu verstehen als «*Ersatzhandlung für Fehlendes*». Ich kann das nicht mit Gründen widerlegen; aber ich glaube es einfach nicht. Warum dieser Dichter zur «*Selbstbespöttelung*» neigt, warum er sich klein macht und sich verkriecht, indem er dem vielleicht möglichen Erfolg und Durchbruch höchstselbst den hartnäckigsten Widerstand leistet, – ich weiss es nicht. Aber er war unter den Autoren der deutschen Schweiz immerhin der, welcher eine Zeitlang Weltkultur um sich hatte, das Berlin schon der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, den Umgang mit berühmten Künstlern, mit reichen Mäzenen, mit einem Milieu jedenfalls, das sich von schweizerischer Kleinheit und Enge in jeder Hinsicht unterschied. Und trotz-

dem war er auch da so, wie er nun auch aus den Mikrogrammen wieder dem Leser entgegentritt: höflich, leise, bescheiden, sich klein machend. Was ihm fehlte, war nicht die Anerkennung der literarischen Kritik oder der Schriftstellerkollegen. Was ihm fehlte, war die Resonanz, und gegen die hatte er ganz persönlich etwas. Er hasste, er verachtete die «Grösse», die sie zu vergeben hat. Wenn es bei Nizon so aussehen sollte, als sei Robert Walser ein Opfer schweizerischer Enge, die niemals in der Lage ist, «Grösse» zu verleihen, so muss man weit eher annehmen, Robert Walser hätte sich solcher «Grösse» konsequent verweigert. Dafür gibt es Indizien in seinem Werk, auch in den Prosastücklein des ersten Bandes *«Aus dem Bleistiftgebiet»*.

«Sich von einem Hofmarschall Kalb beunruhigen zu lassen» ist eine das Schillersche Pathos unterlaufende Kritik an *«Kabale und Liebe»*, aus der, im Gewande des naiven Biedersinns, die glatte Verweigerung von Grösse spricht: Er – an Luises Stelle –, meint der Autor, hätte den Vorschlag der Lady Milford angenommen, ihre Zofe zu werden. Und er zeigt – in aller Unschuld – Wege auf, wie die tragische Katastrophe zu vermeiden gewesen wäre. Von Luises Mutter meint er ungerührt, bei Vorkommnissen aller Art zum Himmel emporzuschauen, sei denkbar einfach. Noch deutlicher ist sein Hohn auf «Grösse» im *«Nekrolog»* für Anatol France. Am 13. Oktober 1924 melden die Zeitungen den Tod des Académicien und Nobelpreisträgers, eines residierenden Geistesfürsten der obersten Garnitur, und augenblicklich setzt in Bern Robert Walser zu einem kleinen Bleistift-Nachruf an, in dem man lesen kann:

«An der Bahre des grossen Toten verzagen und zerschellen alle Intellektuellen, und ich will jetzt also in die Oper, und die französische Nation ist ausser sich. Paris gebärdet sich verzweifelt. Sämtliche Restaurants bleiben zwei Jahre lang geschlossen.» In diesem Stil geht es weiter, in lebenswürdiger Respektlosigkeit, könnte man sagen: *«Eine Lücke ist hineingerissen worden in die Schwadronen und Scharen der besseren Denker.»* Schliesslich meint er, das Leben stehe an Särgen von Leuten, *«die hochemporragten»*, nicht still. Er sei überzeugt, es werde immer wieder etwas emporragen. Dass er sich selber nicht zu solcher Prominenz gezählt wissen wollte, ist um so unmissverständlicher damit zum Ausdruck gebracht, als er in einem anderen Prosastück der *«geneigten Leserschaft»* mitteilt, er schätze sich selber hoch und wünsche von anderen hochgeschätzt zu werden: die Ironie dieser Deklaration ist unüberhörbar.

Albin Zollinger trifft in seinem schönen *«Brief an Herrn Simon Tanner»* seinen Adressaten genau, wenn er schreibt: *«Ja, das beweist mir Ihre Grösse, Simon, dass Sie geringer als der Geringste sind und es auch sein wollen.»* Der Text ist wieder abgedruckt im Abschlussband der Werkausgabe, und dort findet sich auch die zweite Besprechung eines Werks von Robert Walser, des Romans *«Der Gehülfe»*, in welcher zu lesen steht, weil Walser kein Œuvre von sechzig Romanbänden aufgestellt habe, sei es ihm nicht verstattet, *«als repräsentativer schweizerischer Dichter zu gelten»*². Doch habe er in seinen paar Büchern mehr Dichtertum als einige Dutzend Preisträger zusammen, *«und was den*

Schweizer betrifft, so möchte ich wohl wissen, welcher von allen denn herzlichster bodenständig wäre als dieser Maler schweizerischer Landschaft, schweizerischer Kauzigkeit und Innerlichkeit». Dass da ein ganz anderer Ton anklingt und ein anderer Geist weht, ist offensichtlich. Walser «*ein repräsentativer schweizerischer Dichter?*» Walser gar ein Preisträger? Vorstellungen dieser Art wollen nicht recht zu ihm passen. Zollinger spricht da von einem andern, vielleicht gar von sich selbst. Hätten wir damals, in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, eine Literaturförderung, hätten wir gar eine Pro Helvetia gehabt, sie hätten wohl mit dem Autor der Prosastücklein und der Dramolette ihre liebe Mühe gehabt. Ihn als Empfänger eines Werkjahrs zu denken, ist – trotz seiner Bedürftigkeit – beinahe absurd. Er hätte wohl, wenn es sie damals gegeben hätte, auch die «Kulturinitiative» nicht unterzeichnet. Mit ihm war dergleichen schwerlich zu machen.

Bewegte Zeiten

Es gibt die Meinung, alles Herausragende sei undemokratisch, Künstler-ruhm vor allem etwas, das in der Schweiz nicht zu haben sei. Paul Nizon konstatiert «*ein in der Tat äusserst merkwürdiges Verhältnis zwischen schweizerischer Gesellschaft und – sagen wir ruhig – dem geistigen Mitmenschen und Mitbürger*». Einer, der darunter zweifellos gelitten hat, ist Jakob Schaffner, ein anderer Albin Zollinger. Schaffner empfand die politische Öffentlichkeit als «*kunst- und geistfeindlich*», von Zollinger gibt es – durch Max Frisch überliefert – den Ausspruch, er könne sich nicht über

Ablehnung beklagen, er fühle nur manchmal «*eine Feindseligkeit des Schweigens*», er leide unter «*einem Mangel an Echo, an Auseinandersetzung überhaupt*». Nun mag das bei Zollinger stark bedingt sein durch den Misserfolg seiner Zeitschrift «*Die Zeit*». Gustav Huonker teilt in seinem informativen Nachwort zum sechsten und letzten Band der Werkausgabe, der Zollingers politische und kulturkritische Schriften enthält, auch die Abonnentenzahl mit: sie ging von 800 auf 500 zurück. Da kann man schon von «*Echolosigkeit*» und vielleicht auch von «*Feindseligkeit des Schweigens*» reden. Der Poet, der wirken wollte, der ein starkes publizistisches Temperament hatte und sich einmischte, für Hans Mühlestein zum Beispiel und die Sache der Spanienkämpfer, für die «*Rebellion der Stillen*», wie er seinen Artikel zugunsten der «*Pfeffermühle*» von Therese Giehse und Erika Mann betitelte, gegen deren Vorstellungen frontistische Jünglinge nach neudeutschem Muster einen Krawall veranstaltet hatten. «*Der heldische Schneid aus Berlin kommt einigen Schweizern lächerlich vor*», schrieb Zollinger da. Und in seiner Entrüstung über eine abschätzigste Berichterstattung in der «*Neuen Zürcher Zeitung*» über eine Sympathieveranstaltung für das antifaschistische Kabarett schrieb er Sätze, die seine politische Klarsicht aufs schönste belegen: «*Täuschen wir uns nicht darüber. Die Schweiz wird sich nicht von selbst erhalten – entweder wir eilen ihren umbrandeten Prinzipien zu Hilfe, indem wir uns zu ihnen bekennen, oder sie versinkt vor unseren erstaunten Augen. Ich behaupte, dass niemand, der von Libera-*

lismus oder Diktatur, Unfreiheit oder Freiheit, Teutonentum oder Menschlichkeit, Faust oder Geist das Zweite gewählt hat, es sich noch sehr lange erlauben darf, ein privates Geheimnis daraus zu machen. Es hat sich gezeigt, dass der Einfluss der Schwätzer und Droher zu leicht genommen, die Unverletzbarkeit der Wahrheit, die Macht des Stillschweigens überschätzt werden können. Man hat das Verhalten der Menschheit in der Verdunkelung der Nachkriegsjahre schlecht beobachtet, wenn man nicht um die Verheerungen weiss, welche Angst, Psychose und die numerische Macht in der Welt hinterlassen. Man fühle sich nicht allzu sicher, zeuge vielmehr für das Bedrängte – und bedrängt ist die Geistesfreiheit.»

Das stand im Dezember 1934 im «*Volksrecht*» (ein Jahrzehnt also nach Robert Walsers Niederschrift der Mikrogramme, von denen ich ausgegangen bin). Der Dichter der zierlichen, ironischen, verspielten, träumerischen Texte, der «*Bleistiftler*» und «*Gfütterler*» befand sich damals schon in der Heilanstalt und hatte der Literatur abgesagt. Angstzustände hatten ihn befallen, er fühlte sich von höhnischen Stimmen verfolgt. Was auch hätte er in der Wirklichkeit noch zu suchen gehabt, wie sie jetzt war? Eine Realität, die Traugott Vogel in einer Pressepolemik Töne anschlagen liess, die nicht nur Robert Walser befremdet hätten, wenn sie ihm zur Kenntnis gekommen wären: «*Die Stunde ruft die Träumer aus den Träumen, weckt sie in eine Wirklichkeit, die im Wetterleuchten drohender Stahlgewitter bangt. Die Hellhörigen unter den also aufgeweckten Träumern . . . schreien aus geistiger Qual auf und werden uns*

Deuter und Mahner.» Ganz so gewaltig griff Albin Zollinger, wenn er die Sache der Schriftsteller vertrat, nicht in den pathetischen Fundus der Sprache; aber es kennzeichnet die Lage, wie es da tönt. Bei ihm etwa liest man, der Schriftsteller in der Schweiz «*ersticke im Kleinbürgerlichen ohne den grossen Weltwind*», und in demselben Artikel, der für einen Zusammenschluss der Freunde des Schriftstellervereins werben möchte, wagt er Formulierungen, die zwar stark, aber nicht unbedingt haltbar sind. Es geht ihm darum, die Eigenart des «*Schweizerischen Schrifttums*» abzuheben von den «*Baronen- und Assessorenromanen*» in den Feuilletons der Schweizer Zeitungen, wobei er kühn behauptet, das Wesen des Schweizers sei eben auf Qualität angelegt, nicht nur im Uhren-, Schokolade- oder Maschinenfach, sondern einstweilen auch in seinem Schrifttum. Und dann wird da beispielshalber aufgezählt: «*Wir ändern sind so schrullig, verschattet, grüblerisch und einsam wie unsere alemannische Landschaft es ist. Wir sind moralisch wie Albert Steffen, boshaft verschnörkelt wie Robert Walser, tiefbohrend wie Humm, pädagogisch wie Traugott Vogel, eigenwillig wie Konrad Bänninger und noch in den Höhen der Klassik basellandschaftlich wie Spitteler.»*

Man erfährt in diesen zum Teil noch nie in Buchform erschienenen Artikeln und kleinen Aufsätzen, die Gustav Huonker mit Anmerkungen versehen hat, sehr viel über die Zeit und die literarische Situation der deutschen Schweiz zu Beginn der dreissiger Jahre, über das Selbstverständnis ihrer Schriftsteller, über ihre

Sorgen. Sie sahen sich verkannt. Zwischen ihrem Anspruch auf Geltung und ihrer Rolle in der schweizerischen Wirklichkeit von damals beklagten sie ein unerträgliches Gefälle. Die Frustration darüber ist um so grösser, als jenseits des Rheins, schon vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten und danach erst recht, mit Hochmut und Arroganz auf das Schrifttum der Schweizer herabgeblickt wird. Frank Thiess zum Beispiel hat 1939 in der *«Literarischen Welt»* Ramuz den einzigen bedeutenden Dichter der Schweiz genannt, der aber zusehends *«unwichtiger wird für uns»*. Die Geburt einer neuen Dichtung, in Deutschland nunmehr im Gang, geschehe da, wo Krieg und Weltgeschichte *«Erregtheit»* schaffen, nicht bei den *«bequemen Neutralen»*.

Die dreissiger Jahre sind auch in der Schweiz bekanntlich die Zeit der *«Bewegungen»*. Man hielt die alte Demokratie für erstarrt und verkrustet, das Parteienwesen für überholt. Aufbruch und Erneuerung hiessen die neuen Losungen, wobei nicht immer eindeutig auszumachen ist, was sich diese oder jene Bewegung darunter genau vorstellte. Hauptsache war offenbar der neue Schwung, sozusagen die kinetische Energie an sich. Wir sollten darüber nicht unglücklich sein, dass sich bald erwies, wie wenig die Schweiz in Bewegung zu setzen vermag, aber auch, dass ihre wahre Stärke im Bewahren liegt. Für Schriftsteller und Künstler bleibt diese Erkenntnis störend, sie reiben sich daran, sie können sich nicht damit abfinden. In den Jahren, die damals anbrachen, mussten sie es dennoch tun. Albin Zollinger, der sich publizistisch zweimal auch zum Thema *«Geistige Lan-*

desverteidigung» geäußert hat, gab in diesem Zusammenhang unmissverständlich kund, dass wir unsere Art schwerlich dadurch stärken, *«dass wir die Requisiten der Väter, Halbarte und Morgenstern, mit dem Fabrikations-Armbrüstchen schablonieren; wenden wir uns zunächst einmal gegen die Gefahr aus der eigenen Denkfaulheit, gegen grassierenden Materialismus, gegen das spezifisch eidgenössische Übel, das Handgreifliche auf Kosten der geistigen Unwägbarkeiten zu überschätzen»*.

Robert Walsers Stimme – kann man sie wirklich *«boshaft verschnörkelt»* nennen? – war damals schon verstummt. Es triumphierte jetzt die *«Grösse»* (oder was man darunter verstand), und in der Schweiz kamen die Klagen derjenigen auf, die empfanden, ihnen sei sie hier auf immer vorenthalten. Robert Walsers Wanderung durch die Zeit war schon vorher eine Wanderung abseits derartiger Vorstellungen und Wünsche. Er *«bleistiftelte»* vor sich hin und schuf jene *«geistigen Unwägbarkeiten»*, von denen Zollinger in leidenschaftlich starken Worten schrieb. Sie sind uns neu geschenkt worden.

Anton Krättli

¹ Robert Walser, Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1925. Band 1: Prosa, Band 2: Gedichte und dramatische Szenen. Im Auftrag des Robert-Walser-Archivs und der Carl-Seelig-Stiftung Zürich entziffert und herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985. – ² Albin Zollinger, Werke. Band 6: Politische und kulturkritische Schriften, Kleine Prosa. Herausgegeben von Gustav Huonker. Artemis Verlag, Zürich und München 1984.

Auf der Suche nach dem «Du-Erzähler»

Zu Walter Vogt, «Metamorphosen»

I.

Ein Gedicht von Erika Burkart – man könnte es ein Requiem auf einen Nussbaum nennen – endet mit den Versen:

«Wenn ich vorbeigeh,
verneige ich mich»

Sich vor einem Baum verneigen, vor seinem Geiste, vor dem Standort, den er hatte – eine erstaunliche Formulierung, eine altmodische Geste, und beide gehören sie ganz zu dieser Dichterin, zu der selbstverständlichen Sicherheit, mit der sie sich in die allernächste Nähe des Pathos wagt, ohne ihm zu verfallen, mit der sie anachronistische Gesten braucht, als ob sie von heute wären. Und vielleicht sind sie von heute – oder *wieder* von heute!

In der Widmung zu Walter Vogts jüngster Publikation «*Metamorphosen*» (ein Band von Aufzeichnungen aller Art, dem der Autor kurz angebunden den Untertitel «*Prosa*» gibt) liest man, vielleicht nicht ohne Überraschung, die folgenden Sätze¹:

«Jedesmal, wenn ich beim Schreiben Kopien einlege, verneige ich mich vor den Bäumen; wenn ich Vervielfältigungen herstelle, vor den Fischen, dem Wasser und der Luft. Und wenn ich endlich gedruckt zu lesen bekomme, was ich geschrieben habe, vor meinen Lesern.»

Freilich: sich verneigen und sich verneigen heisst nicht dasselbe, wenn das Wort von so gegensätzlichen Au-

toren verwendet wird! Understatement, Ironie und Selbstironie prägen noch immer den Stil von Walter Vogt; sogar die Träume, die er in diesem jüngsten Band aufzeichnet, weisen einen kräftigen Einschlag von Selbstironie auf, und der Text «*Widmung*» gewinnt geradezu eine Schattierung ins Groteske, wenn man sich den Autor vorstellt, wie er, mit den Routinebewegungen der täglichen Schreibarbeit beschäftigt, sich verneigt vor einer Naturwelt, die er zwar kennt, aber gerade in diesem Augenblick nicht sehen kann; sich verneigt, als ob er Abbitte leisten wollte, dass er die Natur mit seiner Schriftstellerexistenz über Gebühr belaste.

Denn trotz allem Understatement ist auch bei ihm Respekt vor dieser Naturwelt fühlbar, kein geringerer als bei Erika Burkart, wenn auch ein sehr anders gearteter, und für beide ist die Natur etwas Ursprünglicheres, Grösseres als eine auf den Menschen zentrierte «Umwelt»: ein unabhängiger, gewaltiger Kosmos, der den Menschen nicht braucht, für ihn aber lebensnotwendig ist. Vom Wunsch, den Weg der Evolution zurückzugehen (in die Zukunft zurückzugehen?), bis man als Männchen im Leib einer (weiblichen) Grünen Bonellia geborgen wäre, von diesem Wunsch – oder ist es eine Angst? – redet der Text, der dem ganzen Buch den Namen gibt: «*Metamorphosen*». Doch geht es nicht nur in diesem einen Text um Verwandlung, sondern im ganzen Buch,

und von der letzten, der tödlichen Metamorphose ist nicht nur am Rande die Rede: in der Erinnerung an den sterbenden Vater, im (grossartigen) Porträt einer mit dem Tode ringenden, mit dem Tode lebenden Ärztin.

Dass Walter Vogt in der zitierten Widmung unter den Lebewesen, vor denen er sich verneigt, zwar die Fische, nicht aber die Vögel nennt, mag den Kenner seines Werks überraschen. Ornithologische Interessen, vielmehr eine Art von ornithologischer Besessenheit geht durch sein Leben und sein Werk; wie seinen letzten Roman «*Altern*» prägt sie auch das neue Buch. Darin liegt aber gerade der Grund, dass die Vögel in der Widmung fehlen: der Autor ist ihnen zu nahe, als dass er sich von ihnen verneigen könnte, setzt doch diese grosse Geste einiges an Distanz voraus. Nicht dass er sie vermenschlichte oder mit ihnen in den fragwürdigen Scheindialog zwischen Mensch und Tier träte, den wir uns so gerne herbeiphantasieren; er beobachtet sie mit einer Selbstverständlichkeit, wie sie sich nur aus einer staunenden Vertrautheit ergeben kann; und mehr Kollegialität als zu den Schriftstellern empfindet er wohl zu anderen Ornithologen; da redet er ohne jeden Zynismus, ohne Ironie, von gleich zu gleich.

Seine Frau sei der Meinung, er sollte eigentlich ausschliesslich von Vögeln schreiben, notiert er einmal. Will er damit andeuten, dass ihn die Vögel mehr interessieren als die Menschen, die er in diesem neuen Buch fast nur unter dem festen Oberbegriff «*Gäste*» auftreten lässt, in einer Rolle also und zum vornherein ohne den Anspruch, den ganzen Menschen

zu erfassen? «*Aber Vögel sind nicht meine Leser*», auch diesen Satz notiert er und bekundet damit seinen Willen, im menschlichen Kontext zu bleiben; nicht zufällig verneigt er sich vor seinen Lesern wie vor der Natur. Das heisst nicht, dass er ihnen die Wünsche von den Augen abliest. Aber wenn es eine höfliche Prosa gibt – sie findet sich in diesem Buch.

II.

Vogt ist nicht allein mit seiner Vorliebe für freie, nicht näher rubrizierbare Prosaformen, sicher nicht allein in seiner Generation. Lässt sich in dieser Befreiung von festen, übernommenen Formen eine Art Altersstil erkennen? Werke wie Kurt Martis «*Ruhe und Ordnung*», Heinrich Wiesners «*Welcher Gott denn ist tot?*», beide ebenfalls 1984 erschienen, könnten zur Bestätigung herangezogen werden. Doch beweist umgekehrt jedes dieser Bücher, dass es ebensoviele eigenwillige Varianten der Form oder Uniform der «*Aufzeichnung*» gibt wie eigenständige Autoren. Vogt hat guten Grund, die weitmaschige Bezeichnung «*Prosa*» als Untertitel zu wählen. Die Versuchung liegt allerdings nahe, die «*Metamorphosen*» zusammen mit «*Vergessen und Erinnern*» und «*Altern*» zu den autobiographischen Werken zu zählen. Doch autobiographisch – was heisst das schon? Der Stoff mag in «*Altern*» und in den «*Metamorphosen*» zum Teil der gleiche sein – der Zugriff des Autors, seine Annäherung an eben diesen Stoff, der unter anderem aus seinem täglichen Leben besteht, ist ein sehr anderer. Ein rascher Vergleich mag das zeigen. In «*Altern*» liess er die Details seines

täglichen Lebens zu einem grossen Epos anwachsen; in den «*Metamorphosen*» dagegen betrachtet er sich und seine Umgebung gleichsam von aussen, kaum anders als er dem Flug der Vögel zusieht. Er schreibt sich nicht nur an sich selber heran – sondern auch von sich selber weg: kein Zufall, dass er nur selten das Pronomen Ich braucht, häufiger vom «*Icherzähler*» redet oder sich unter der Maske eines «*Kollegen*» versteckt oder in der Figur des schon aus den «*Roten Tieren von Tsavo*» bekannten «*Menschen*» (der auch einmal eine Frau sein kann), der dem psychotherapeutisch ausgebildeten und professionell beruhigenden «*Kollegen*» das Dunkel der Welt, ihr Schreien und Weheklagen entgegenhält.

Beispielhaft und grossartig ist etwa der Text «*Frühstück*»: Mann und Frau am Frühstückstisch, zum wievieltenmal? Gesehen mit dem Nahblick des geübten Beobachters, aber mit einem staunenden: als sähe man das Vertraute zum erstenmal, als versuchte man es einem zu schildern, der nicht weiss, was ein Frühstück ist; dann wird das Gewohnte, das «*Führen einer Kaffeetasse zum Mund*» zum Unnachahmlichen. Einmal fällt, auf die Frau bezogen, die Bemerkung: «*Hier wäre ein Vorname angebracht.*» Doch dieser wird nicht gesetzt; die Figuren leben ihr individuelles und zugleich ein verallgemeinertes Leben; sie sprechen einen Scheindialog, in dem es nicht um spezifische Inhalte, sondern um den verbalen Kontakt geht, und in dem doch, unversehens, Tieferes aufblitzt, Unheimliches, Kluges. Zum Beispiel ein Satz der Frau: «*War nicht*», sagt sie, «*die Weltgeschichte bisher ein reichlich un-*

ausgeschlafenes Stück?» Und diese Bemerkung ist nicht einfach ein Ver-satzstück im ehelichen Small talk: sie fasst unauffällig, beiläufig die kleine Szene zusammen. Denn Vogt beobachtet nicht nur aus der Nähe und genau; er hat auch den Fernblick dessen, der im Geiste die Weltgeschichte zusammenrafft, bis sie sich, verkleinert und vereinfacht, als Ganzes besichtigen lässt. Das Paar am Frühstückstisch, bereits gezeichnet von Verfall und Auflösung, erscheint als Endprodukt einer langen Entwicklung: ein Genrebild, im Massstab 1 : 1 in das Kolossalgemälde Weltgeschichte montiert. Der Nahblick, der Fernblick; die doppelte Perspektive, in ihrem Gegensatz unter dem leichten Erzählton kaum zu erkennen, bestimmt einen Text wie «*Frühstück*», bestimmt das ganze Buch, und in dieser Hinsicht ist es mit «*Altern*» eng verwandt. Mit Grund redet Vogt einmal vom «*allwissenden Icherzähler*»: eine *contradictio in adjecto*, die für ihn, für dieses Buch doch stimmt.

III.

Die Perspektive des Erzählens, die Verwendung der verschiedenen Pronomen ist in den letzten Jahrzehnten unaufhörlich reflektiert worden, und es liesse sich vermuten, ein Autor wie Vogt könne, lässt er sich auf dieses Thema ein, nur noch Vertrautes variieren. Doch Vogt überrascht auch hier; überrascht mit einem meines Wissens neuen Begriff, der die künftige Diskussion durchaus beleben kann. Vom Ich-Erzähler, meint er, sei genug, vom «*Du-Erzähler*», «*Du-Schreiber*» dagegen bislang allzu selten

die Rede gewesen. «*Dabei ist das Du älter als das Ich. Du ist möglich ohne Ich, Ich nicht ohne Du.*» Der «*Du-Erzähler*» taucht in den «*Metamorphosen*» allerdings nur einmal auf, für einen kurzen Augenblick, und es wäre übertrieben zu sagen, Vogt bezeichne damit seine neue Rolle als Erzähler. Doch liesse sich vermuten, dass er schreibend gerade in diesem Buch die Metamorphose des Ich-Erzählers in einen «*Du-Erzähler*» sucht, als eine letzte, eine nur mögliche und nie ganz zu vollziehende Metamorphose, die

eine verlorene Einheit wieder herstellen sollte und es doch nie kann.

Metamorphosen: der Welt, des Menschen – auch des Autors, der hier, das plakative Wort sei gewagt, sein bestes Buch geschrieben hat, eine strenge und zugleich leichte Prosa, dicht und locker, offen und diskret in einem. So schreibt einer, wenn er über seinen eigenen Schatten springt.

Elsbeth Pulver

¹ Walter Vogt, *Metamorphosen*. Benziger Verlag, Zürich 1984.

Dialogische Literaturkritik: Tzvetan Todorovs Beitrag zur Überwindung moderner Unverbindlichkeit

Ne nous leurrons pas, notre jugement ne découlera pas de notre savoir [...] ce n'est pas plus de faits qu'il nous faut, c'est plus de pensée.

Critique de la critique (S. 186–187)

Zwei Eigenschaften sind es, die Tzvetan Todorovs Arbeiten immer wieder kennzeichnen: der hohe Abstraktionsgrad und die einfache, gegenständliche Sprache. Diesem Sprach- und Literaturwissenschaftler ist offensichtlich eine Theorie wenig wert, die sich nicht mit Hilfe einer allgemeinverständlichen Sprache darstellen lässt. Gerade deshalb sind Todorovs Untersuchungen eigenständige, richtungweisende Syntheseveruche. Es ist also nur folgerichtig, dass viele davon in die verschiedensten Sprachen übersetzt worden sind. Von seiner *Poétique* (Paris, Seuil, 1968 und 1973) beispielsweise liegt neben acht andern auch eine koreanische Übertragung vor. Im Gegensatz zu zahlreichen französi-

schen Gelehrten unserer Zeit ist dem gebürtigen Bulgaren offenbar Rivarols Satz nicht gleichgültig: *ce qui n'est pas clair, n'est pas français.*

*

In seinem neusten Buch will T. Todorov keine Rechtfertigung und auch keine Begründung literarischer Kritik geben¹. Es geht ihm nicht um eine systematische Darstellung, wie sie etwa René Wellek und Roger Fayolle geleistet haben. Aber auch der Vergleich mit Fritz Martinis «*Kritik der Kritik*» ist unzulässig, wie der Untertitel – *un roman d'apprentissage* – nahelegt: Der Verfasser will seinen Gegenstand nicht nur *erklären*, er will

ihn auch *zeigen*². Wie seinerzeit Umberto Eco ist er darum bemüht, eine Wahrheit, die sich eindeutiger Zuordnung entzieht, mit dem Mittel des exemplarischen Erzählens zu illustrieren. Damit widerspricht er Wittgensteins Forderung, dass man darüber schweigen muss, wovon man nicht sprechen kann. Todorov, wie Eco ein Kenner der Zeichentheorie, die heute mit dem Namen Semiotik auftritt, weiss, wohin es führen mag, wenn die Menschen nicht (oder nicht mehr) miteinander sprechen. Er hat dem Nichtverstehen-Können und Nichtverstehen-Wollen des andern eine Untersuchung gewidmet: *A la question: comment se comporter à l'égard d'autrui? je ne trouve pas moyen de répondre autrement qu'en racontant une «histoire exemplaire»* [...]³. In seiner exemplarischen Geschichte über die Eroberung Amerikas zeigt Todorov auf zeichentheoretischer Grundlage, wie das Aufeinandertreffen zweier Kulturen zum grössten Völkermord in der Geschichte der Menschheit führte.

Auch in seiner *Critique de la critique* bietet Tzvetan Todorov eine «exemplarische Geschichte» an, *un récit – mais exemplaire; en l'occurrence, l'histoire d'une aventure de l'esprit, la réflexion sur la littérature au XX^e siècle, à travers laquelle se lit en transparence une recherche de la vérité* (S. 8). Keine Flucht in Unverbindlichkeiten also, kein Ausbreiten von Fakten ohne eigenes Urteil, aber auch – und vor allem – kein Eintreten für irgendwelche Dogmen: *Le choix entre posséder la vérité et renoncer à la chercher n'épuise pas toutes les possibilités qui s'ouvrent devant nous. Sans tourner définitive-*

ment le dos aux valeurs universelles, on peut les poser comme un terrain d'entente possible avec l'autre plutôt que comme un acquis préalable. [...] *Il n'y a pas seulement des «points de vue», et c'est le propre de l'homme d'être capable de dépasser sa partialité et sa détermination locale* (S. 184). Genau dies will der Verfasser: der heutigen kritischen Diskussion (nicht nur in Frankreich!) in Erinnerung rufen, dass sie – ebenso sehr wie die Literatur – in die Irre geht, wenn es ihr nicht mehr gelingt, eine universalistische Dimension von Wahrheit zu formulieren – und wäre es auch nur in Form von gemeinsamen Zielvorstellungen.

Man wird hier einwenden dürfen, dass Todorovs Entwurf nicht neu ist: René Wellek und Austin Warren zum Beispiel haben schon vor zwanzig Jahren vor einem «falschen Relativismus» in der Literaturkritik ebenso gewarnt wie vor einem «falschen Absolutismus». Als Ausweg schlugen sie einen auf Allgemeinheit verpflichteten «Perspektivismus» vor; von diesem weicht Todorovs Programm denn auch wenig ab⁴. Seit geraumer Zeit wird hier und dort ein Dialog gefordert, aus dessen universalistischen Zielperspektiven eine neue, zeitgemässe Normativität erwachsen könnte: «Die freiwillige und stets wieder aufkündbare explizite Akzeptation spezifischer Kriterien schafft eine Verbindlichkeit, die bestimmte Formen des Dialogs über konturierte Problemstellungen erst sinnvoll macht.»⁵ So haben sich vor kurzem zwei Literaturwissenschaftler geäussert; als Lösung schlugen sie eine Erhöhung der Kommunikations- und Übersetzungskompetenz gegenüber «abgeschlossenen Sprachen» vor. In-

teressant – und zugleich originell – ist nun aber, dass Tzvetan Todorov ungeachtet (oder gerade wegen?) seiner wissenschaftlichen Qualifikation⁶ diesem Weg misstraut: In *Critique de la critique* wünscht er nicht so sehr einen Dialog innerhalb wissenschaftlicher Teilsprachen, als einen Dialog, der sich in die Gemeinsprache einbinden lässt.

Dieser Anspruch wird in seinem Buch schon durch den Rückgriff auf eine zweite Diskursebene erkennbar. Der Ebene des theoretischen Argumentierens wird eine Ebene persönlichen Erzählens beigegeben. Jene ist objektivier- und verifizierbar, diese nicht. Jene stützt sich auf faktische Richtigkeit der Aussage, diese wird sich an einem Konsens in der kritischen Auseinandersetzung bewähren müssen. Bedeutsam ist, dass sich ein Theoretiker wie Todorov für einen solchen Darstellungsmodus entschieden hat. Dieser ist praxisbezogen und lässt auch Vereinfachungen zugunsten grösserer Plausibilität zu. Er ermöglicht, dass die im Buch diskutierten Anliegen nicht nur erörtert, sondern auch illustriert werden.

Mit der hybriden Form der Darstellung wollte der Verfasser wohl auch eine Kritik seiner eigenen Ansichten und Überzeugungen geben. Einerseits spiegelt seine Skizze der Literatur und der Literaturkritik des zwanzigsten Jahrhunderts auch seinen eigenen Werdegang; andererseits gibt ihm der Bericht über seine Lehrjahre die Möglichkeit, frühere Wertungen kritisch zu befragen und diese aufzugeben, wenn sie seinem jetzigen Konzept nicht mehr Genüge tun. Dies ist zum Beispiel dann der Fall, wenn ein Schriftsteller oder Kritiker die Auf-

fassung vertritt, Wortkunstwerke hätten keinen Bezug zur Umwelt. Wie viele seiner Lehrer, hat Todorov während langer Jahre einen solchen «innerliterarischen» Ansatz vertreten. Verschiedene Umstände liessen ihn aber nach und nach die Fragwürdigkeit dieser Position erkennen (vor allem dann, wenn sie den Anspruch auf Letztinstanzlichkeit erhob). Eine Quelle solcher Erkenntnis kann aber auch das Gespräch sein: Anlässlich einer Begegnung mit Arthur Koestler verteidigte Todorov vor vielen Jahren eine in Bulgarien übliche Haltung gegenüber Politik und öffentlichen Angelegenheiten: *Les choses ne pouvant être autrement qu'elles n'étaient, le mieux était de s'en désintéresser tout à fait. J'exprimais donc cette indifférence devant Koestler, en la présentant comme une position de lucidité et de sagesse* (S. 180). Der englisch-deutsche Schriftsteller reagierte höflich, aber mit Bestimmtheit, und ohne seine Verwunderung, ja seine Ablehnung zu verbergen: *Et, à le voir, je sentis soudain que son existence était la preuve de la fausseté de ce que je disais: il était celui qui n'avait pas adopté une attitude fataliste* (ebenda). Dieses Buch soll auch veranschaulichen, wie ein Gespräch Überzeugungen umzustürzen oder zumindest umzuwandeln vermag. Der Verfasser fragt sich, was zu tun sei *pour apprendre quoi que ce soit sur soi-même à partir des paroles des autres* (S. 179).

Solche Gespräche halfen Todorov, die Fragwürdigkeit seiner eigenen textbezogenen Methode einzusehen, vor allem deren fehlenden Bezug zur Geschichte an und für sich, und damit auch zur *Ideologie*. Dieses Wort

wird hier bewusst neutral gebraucht, als Ausdruck aller geistigen Grundeinstellungen und Wertungen einer Gesellschaft. In *Critique de la critique* geht es mithin nicht nur um einen repräsentativen Ausschnitt der Literatur und Literaturkritik des zwanzigsten Jahrhunderts und um die Suche nach heute vertretbaren, auf Plausibilität, nicht auf Gewissheit gegründeten Sichtweisen. Es geht ebenfalls um eine Darstellung wichtiger ideologischer Strömungen innerhalb dieser Zeitspanne und um den Versuch, eine unserer Zeit angemessene, richtige («orthonome») Ideologie zu verteidigen.

Damit ist der Grundgedanke des Buches umschrieben. Es erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Darstellung. Der Verfasser konnte denn auch eine eigenwillige Auswahl treffen: *J'ai choisi les auteurs par lesquels je me sens le plus atteint* (S. 9). In sieben Kapiteln, deren Umfang jeweils etwa zwanzig Seiten beträgt, befasst er sich mit typischen und wichtigen Vertretern der französischen Literaturkritik unseres Jahrhunderts (Sartre, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Paul Bénichou). Daneben geht er auch auf die russischen Formalisten (deren Werke er grossenteils übersetzt und kommentiert hat) ein. Er würdigt die literarkritischen Beiträge eines Döblin und eines Brecht, aber auch die Arbeiten von Northrop Frye und Ian Watt. Einen wichtigen Platz nimmt ferner der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin (1895 bis 1975) ein. Schon in seiner 1981 erschienenen Studie (*Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil) lässt Todorov durchblicken, dass er ihm viel verdankt: Die Überwindung

seines ursprünglichen Formalismus, die Hinwendung zur Thematik des «andern» (l'altérité) als Grundprinzip menschlicher Kommunikation, schliesslich den Einbezug und die Vertiefung des von Bachtin ausgearbeiteten «Dialogismus».

Die Einzeluntersuchungen heben (nicht zufälligerweise) mit einem historischen Abriss der russischen Formalisten (Tynjanov, Šklovskij, Tomaševskij, Ejchenbaum, Jakobson u. a.) an; sie enden (auch das ist nicht zufällig) mit der Wiedergabe eines Briefwechsels mit Ian Watt und eines Gesprächs mit Paul Bénichou⁷. Die Reihenfolge der Kapitel zeigt den zurückgelegten Weg; mit dem Abdruck fremder Stellungnahmen demonstriert der Verfasser ferner, welche Richtungen literarische Kritik heute nehmen könnte: sie sollte, wie er in einem abschliessenden Abschnitt darlegt, *dialogisch* sein.

Dialogisch ist Literaturkritik dann, wenn es ihr gelingt, einseitige Erkenntnisinteressen aufzugeben und zu Werturteilen zu gelangen, welche Wahrheit als regulative Idee zulassen. So gesehen ist weder eine «dogmatische» noch eine «immanente» Kritik dialogisch: In beiden Fällen wird nämlich nur *eine* Stimme hörbar, jene des Kritikers, der ausschliesslich seine Wahrheit, sein Dogma, gelten lässt – oder jene des Autors, dessen Wahrheit der um «Objektivität» bemühte Kritiker ohne eigene Stellungnahme wiedergibt. Ein echter Dialog kann aber nur dann zustande kommen, wenn beide Stimmen hörbar bleiben, wenn der literarische Kritiker nicht nur *über* das Werk spricht, sondern auch *zum* Werk und *mit* dem Werk. Literaturkritik hat nichts mit Apologie

zu tun. Sie ist aber auch keine Predigt. Sie soll keine stille Versunkenheit und nicht bloss stumme Bewunderung hervorrufen. Über Kant hinaus, aber durchaus im Sinne Bubers soll sie sich als Begegnung verstehen. Deshalb lautet Todorovs erste Forderung, dass der Kritiker den Künstler nicht wie ein «Er» behandeln soll, sondern wie ein «Du». Nur so wird ein *gemeinsames* Suchen der Wahrheit möglich sein.

*

Wir haben gesehen, dass Anschaulichkeit für Tzvetan Todorov kein leeres Wort bleibt. Verständlichkeit, Lesbarkeit sind ihm wichtig. So ist es nicht erstaunlich, dass er eine Äusserung seines Lehrers Roland Barthes als «besonders wertvoll» ansieht: *Une idée saugrenue me vient (saugrenue à force d'humanisme): «On ne dira jamais assez quel amour (pour l'autre, le lecteur) il y a dans le travail de la phrase.»*⁸ Todorov ist offensichtlich vom gleichen Wunsch beseelt. Im «einfältigen» – und das heisst hier wohl behutsam neu definierten – «Humanismus» seines Lehrers und Freundes sieht er den Ausdruck einer «neuen Transzendenz», einer Möglichkeit, den ungesunden, weil seines Sinnes beraubten Individualismus unserer Tage zu überwinden und zu einer neuen ethischen Verbindlichkeit vorzustossen: *Cet humanisme saugrenu est quelque chose de nouveau dans l'écriture de Barthes (alors qu'il avait toujours été présent dans sa conversation), et m'est particulièrement précieux. Je vois s'y chercher, par-delà les clichés nihilistes que Barthes partageait avec son époque, une transcen-*

dance nouvelle, fondée non sur le divin, mais sur la socialité de l'homme et la pluralité des hommes (S. 81). Diese Worte sind uns ebenfalls wertvoll, denn sie enthalten den weltanschaulichen Kern, an welchem Todorov sein Konzept einer «dialogischen Literaturkritik» entfaltet. Wie wir schon bemerkt haben, besteht sein Hauptanliegen darin, unser heutiges, individualethisches Literaturverständnis auf eine sozialetische Grundlage zu stellen.

Der Verfasser versteht dieses heutige Literaturverständnis als bedenkliche Fehlentwicklung eines auf die Romantik zurückgehenden Subjektivismus. Dessen heutige Spielarten gilt es zu durchbrechen: allem voran die unselige Unverbindlichkeit (nicht nur vieler Literaturkritiker), sodann die vordergründige, an die romantische Ironie erinnernde Skepsis, aber auch den hier und dort sichtbaren zerstörerischen Nihilismus. Es wird Zeit, sich loszusagen vom Danaergeschenk der Romantik an die Moderne: von jener Dialektik der Extreme, welche künstlerisches Schaffen in einen Prozess der Zerstörung verkehren kann; von jenen Paradoxien, die mit den Werten spielen, das Unendliche in das Endliche verwandeln und das All in das Nichts⁹. Zahlreiche Übelstände unserer Zeit fussen – so Todorov – auf der romantischen Autonomieästhetik (die eben auch eine Ethik der «Autonomie» ist): die Trennung von Kunst und Lebenspraxis, die Aufgabe ausserliterarischer Bezugspunkte in Kunst und Kritik, das Festhalten an innerliterarischen Vergleichsgrössen, die Absonderung des literarischen (und des kritischen) Diskurses von der Gemeinsprache, die Spaltung in eine

«höhere» und eine «niedere» Literatur, die allmähliche Ausbildung von Fachsprachen mit vorwiegend «meta»-sprachlichem Jargon ...

Hier müsste wohl eine Kritik dieses Buches ansetzen. Bei allem Verständnis dafür, dass der Verfasser Schlüssigkeit erzielen wollte, ist wohl die Frage gestattet, ob er hierin nicht zu weit geht. Fragwürdig ist einmal der sehr eigenwillig gebrauchte Romantik-Begriff, den er zum Teil auf den literarhistorischen Sachverhalt (jenen der Jenaer Romantik zumal) bezogen wissen will, den er zum Teil aber mit eigenen Inhalten so anfüllt, dass er kaum noch verwendbar erscheint. Dies zeigt sich etwa darin, dass wesentliche Versuche, das individualistische Kunstverständnis der Romantik zu durchbrechen, unberücksichtigt bleiben. Mit keinem Wort werden z. B. die Objektivierungsbemühungen des poetischen Realismus erwähnt. Sodann mag man sich fragen, ob unsere heutige Ideologie sich einfach auf eine Kritik am Subjektivismus reduzieren lässt. Bleiben so nicht zahlreiche ideologische Probleme der Gegenwart – die Krise des Traditionsbewusstseins zum Beispiel, der nostalgische Umgang mit der Vergangenheit und früheren kulturellen Leistungen, die Vertiefung der positiven Aspekte der Romantik (Hinwendung zur Phantasie u. a.) unerledigt? – Dem kann man allerdings entgegenhalten, dass Tzvetan Todorov bewusst Vereinfachungen in Kauf nimmt – er möchte ja nicht bloss analysieren, sondern auch verändern: [...] *si le critique est désireux de dialoguer avec son auteur, il ne devrait pas oublier que, son livre à lui publié, il devient à son tour auteur et qu'un lecteur*

futur cherchera à entrer en dialogue avec lui (S. 191).

Trotz gewisser – beabsichtigter? – Auslassungen und Vereinfachungen liest man Todorovs neues Buch mit grossem Gewinn. Im Gegensatz zum Jargon eines Lacan oder Derrida und andern gelingt es ihm, dank einer erfrischend anschaulichen Sprache Vergessenes in Erinnerung zu rufen und zu Neuem vorzustossen. Die bisherige «immanente» Literaturkritik – ein verhängnisvolles romantisches Erbe – muss aufgegeben werden, und zwar ohne Rückfall in die «dogmatische» Kritik der Klassik. Gelingen wird dieser Schritt aber nur dann, wenn die gegenwärtige Unverbindlichkeit aufgegeben wird, wenn die Literaturkritiker sich nicht mehr scheuen, Stellung zu nehmen, Farbe zu bekennen, und mit dem Schriftsteller in einen Dialog treten, der sich einer gemeinsamen Suche der Wahrheit nicht versperrt. Auf eine Formel gebracht: wenn sich die Einsicht wieder durchsetzt, dass Literaturkritik selber auch Literatur sein kann. An diese Möglichkeit zu erinnern, das ist Tzvetan Todorovs originelle Leistung; ob und wie sich sein Anliegen verwirklichen lässt, wird sich zeigen: [...] *pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons*¹⁰. Dieser Satz ist vor bald 150 Jahren geschrieben worden. Er stammt von Baudelaire ...

Peter Schnyder

¹ Tzvetan Todorov ist am 1. März 1939 in Sofia geboren. Seit 1963 lebt er in Paris. – *Critique de la critique, un ro-*

man d'apprentissage, Paris, Seuil, 1984. – ² Siehe R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik* (1750–1950), 3 Bde., Darmstadt 1959; R. Fayolle, *La Critique*, Paris, A. lin, 2. Aufl. 1978; F. Martini, «Kritik der Kritik», in *Jb. der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt*, Heidelberg 1954. – ³ *La conquête de l'Amérique, La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, S. 12. – ⁴ R. Wellek und A. Warren, *Theorie der Literatur* (dt. Ausg. von 1966, West-Berlin), S. 31 ff. – ⁵ L. Danneberg und H.-H. Müller, in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1984, H. 2, S. 261. – ⁶ Zurzeit leitet T. Todorov den *Centre de Recherches sur les Arts et et le Langage*, einer selbständigen Abteilung des wissenschaftlichen Forschungszentrums C. N. R. S. (dem er seit 1968 angehört). Todorov ist «Docteur d'Etat»; er unterrichtet u. a. an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in

Paris. Zusammen mit Gérard Genette zeichnet er für die Herausgabe der Zeitschrift *Poétique* (sowie der gleichnamigen Textreihe) verantwortlich. – ⁷ Bénichou verrät seinem Gegenüber, dass er an seinem Buch, *Le Sacre de l'écrivain*, mehr als zwanzig Jahre gearbeitet habe: 1950 hätte er mit den Vorarbeiten und umfangreichen Recherchen begonnen; 1968 mit der Niederschrift. Die Untersuchung ist 1973 (in Paris bei Corti) erschienen: ein gewiss beredtes Beispiel seriöser Arbeit in unserer schnellebigen Zeit ... – ⁸ *Prétexte: Roland Barthes* (Colloque de Cerisy), Paris, U.G.E., 1978, S. 301, und *Critique de la critique*, S. 81. – ⁹ Siehe hierzu Todorovs Aufsatz über «Goethe sur l'art» (in Goethe, *Ecrits sur l'art*, Paris, Klincksieck, 1983, S. 7–59) sowie unsere Besprechung (in *Sprachkunst*, 1984, 1. Halbband, S. 147–153). – ¹⁰ «Salon de 1846», in Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1961, S. 877.

Hinweise

Antike Dichtungen berndeutsch

Dass die griechische Sprache, dass besonders Homer in berndeutscher Übersetzung «authentisch» erscheint, mag überraschen. Aber schon Albert Meyer hat seinerzeit mit seiner Übersetzung der «*Odyssee*» den Beweis erbracht, dass der Hexameter der Mundart keinen Zwang auferlegt und dass die Welt der griechischen Helden sehr wohl in der Umgangssprache hervorscheint, menschlich nahe und echt. Walter Gfeller hat sich 1981 an die «*Ilias*» herangemacht und von den vierundzwanzig Gesängen des Epos vierzehn ganz und sechs teilweise

übersetzt. Vier Gesänge liess er weg. Seine Begründung für diese Massnahme ist nicht ganz einsehbar; schliesslich ist auch die «*Ilias*» durch die Überlieferung (wenn nicht durch die Entstehung) ein Ganzes. Aber was nun dasteht, ist ein erneuter Beweis für die Eignung des Berndeutschen dafür, die Homerischen Verse wiederzugeben. Problematischer indessen erscheint dieser Versuch bei *Vergil* und seiner «*Äneis*», die Walter Gfeller jetzt vorlegt. Denn die Syntax des Lateinischen und besonders der Satzbau Vergils sind nun doch dem Wesen der Mundart fern. Gfeller weist selber darauf hin, auch darauf, dass dem

Berndeutschen zum Beispiel das Particip praesens fehlt, dass es kein Imperfekt kennt. Man muss sich aber auch aus anderen Gründen fragen, warum diese Arbeit unternommen wurde. Während im Falle Homers eindeutig Affinitäten vorliegen, so dass man sich wohl vorstellen könnte, so ähnlich habe der Vortrag der Sänger die Zuhörer angesprochen, sind der Charakter der «*Äneis*» und der Stil Vergils streng, diszipliniert, gehoben. Natürlich kann das Mundart auch sein; aber ihr eigentliches Wesen ist das Natürliche, Unangestregte und Familiäre. Zu Vergil will das nicht so ganz passen. Wir haben neuerdings Anlass, über Sinn und Gebrauch der Mundart nachzudenken. Man lässt ihr an den Medien auch da «das Sagen», wo sie keinesfalls am Platz ist, etwa in der Ansage klassischer Musik, in der Kommentierung überregionaler kultureller Ereignisse, von der man hoffen möchte, sie werde auch in den anderen Landesteilen gehört und verstanden. Walter Gfellers «*Äneis*» ist eine grosse, eine imponierende Übersetzerleistung. Den Vergil in Mundart zu besitzen, ist jedoch nicht ganz so gut, wie den Homer in berndeutscher Sprache lesen und hören zu können. «*Ilias*» und «*Äneis*» von Walter Gfeller sind in den Bänden «*Homer bärndütsch*» und «*Vergil bärndütsch*» im *Francke Verlag, Bern*, erschienen.

150 Jahre Theater in Zürich

Die festliche Publikation zur Eröffnung des renovierten Opernhauses, reichhaltig und zum Teil farbig illustriert, enthält Beiträge zahlreicher Autoren, ein Geleitwort des Stadt-

präsidenten, verschiedene Studien aus dem Bereich der Zürcher Theatergeschichte und dann natürlich eine ausführliche Beschreibung des Hauses, dessen bauliche und technische Erneuerung der Stadt bewegte Zeiten gebracht hat. Die Ereignisse, auf die damit angespielt wird, haben in der Festschrift selbst ihre Spuren hinterlassen, milde Ironie und Beteuerungen kulturpolitischer Toleranz, wenigstens von der einen Seite. Dass Opernkultur eine strenge, elitäre, hochartistische Leistung ist, die mit jenem «kreativen Potential der sich periodisch formierenden Jugendgruppen» nur schwerlich in irgendeine Beziehung zu setzen wäre, wird nicht gesagt. Warum eigentlich nicht? Der engagierte Beitrag von Armin Schibler, «Ist die Oper am Ende?», der «die Lebendigkeit dieses Forums ausser Frage» sieht, und die entschiedenen Nein auf die Umfrage, ob die Oper tot sei, die namhafte Komponisten der Gegenwart mit Gründen untermauern, lassen dennoch ungeklärt, wieso es denn zu dieser Frage überhaupt hat kommen können (*Orell Füssli Verlag, Zürich 1984*).

Ein- und Zusprüche von Heinrich Böll

Schriften, Reden und Prosa 1981–1983 sind unter diesem Titel gesammelt als Buch zu haben. Es sind Äusserungen der verschiedensten Thematik dabei, die Flick-Affäre fehlt nicht, Aktualitäten, zu denen Heinrich Böll satirisch, eindringlich, besinnlich seine Meinung sagt, eine Stimme zur bundesdeutschen Gegenwart (*Kiepenhauer & Witsch, Köln*).

Stichwörter zur Weltliteratur

2800 Stichwörter zu allen Sachbegriffen der Weltliteratur von der Antike bis zur Gegenwart werden in diesem Band erläutert. Abenteuerroman, Dokumentarliteratur, Ideendrama, Nönie, Theater der Grausamkeit, Vaudeville: man findet in diesem Werk von A bis Z nicht nur die Definition dieser und vieler anderer Begriffe, sondern immer auch Literaturverweise, die eine Vertiefung in selbständiges Studium erlauben. Als Herausgeber des Bandes zeichnen Günther und Irmgard Schweikle, denen eine grössere Anzahl von Mitarbeitern Beiträge geliefert hat. Im Anhang sind die Sachgebiete im Überblick zusammengefasst (*J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1984*).

Das Ende der Fiktionen

Die Rede, die der Sammlung verschiedener Texte aus den letzten fünfundzwanzig Jahren den Titel gegeben hat, ist in englischer Sprache gehalten worden. Wolfgang Hildesheimer trug «*The End of Fiction*» in drei Städten Irlands vor. Im «Merkur» erschien 1976 seine eigene deutsche Fassung. Das Thema ist also nicht unbedingt aktuell; neuere Arbeiten der Sammlung befassen sich mit dem gewissermaßen experimentellen Verfahren «*Marbot*», das eine erfundene Figur in die genauestens dokumentierte Geschichte einfügt, ferner mit Joyce und da vor allem mit der «*Jewishness of Mr. Bloom*», womit ein weiterer englischer Text der Sammlung genannt

sei. Aber mir scheint, «*Das Ende der Fiktionen*» sei im Hinblick auf neuere Entwicklungen der deutschen Gegenwartsliteratur fast provokant. Da erscheinen doch neuerdings Romane, die von der realistischen, dokumentarischen Darstellungsweise Abstand nehmen, die Mythen erneuern, Fabelwesen einführen, phantastische Welten der Welt entgegenstellen, in der wir leben. Die anderen in dem Band vereinigten Reden gelten Albrecht Dürer, der Musik und vor allem Mozart, einmal auch Büchners Melancholie. Die Ansprache verdankt ihre Entstehung der Verleihung des Büchner-Preises an Wolfgang Hildesheimer 1966. (*Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984*.)

Kinderreime

Gesammelt, neu erfunden und bunt illustriert hat dieses «*Grosse Buch der Kinderreime*» der Verfasser und Illustrator mehrerer Kinderbücher Janosch. Da gibt es Schaukelverse und sogenannte Knierreiter, Abzählverse, Schüttelreime und Zungenbrecher, Rätselstrophen und Neckgedichte bis zu den Wiegen- und Schlafliedern: ein Almanach der Poesie zu besonderem Gebrauch. «*Ri ra rutsch, / wir fahren mit der Kutsch*», oder auch «*Hopp hopp hopp, / Pferdchen lauf Galopp*», – es sind alte, vertraute Reime, Spielereien, an denen die Kleinen ihre Freude haben. Man sollte den sprachpädagogischen Wert dieser Kleinigkeiten nicht gering schätzen. Er ist unabschätzbar (*Diogenes Verlag, Zürich*).