Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 66 (1986)
Heft: 12

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

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Anton Krättli

Entdeckungen in einem andern Land

Der Dramatiker Hansjörg Schneider

Im Oktober 1986 wurde dem Schriftsteller Hansjörg Schneider im Kunsthaus Aarau der Aargauer Literaturpreis für sein Gesamtwerk, besonders aber für sein dramatisches Schaffen, überreicht. Die Auszeichnung, nun schon zum fünften Mal verliehen, wurde 1978 von der Aargauischen Kantonalbank gestiftet, in Ergänzung der Literaturförderung durch Werk- und Förderungsbeiträge, die das Kuratorium im Rahmen des Aargauischen Kulturgesetzes alljährlich zuspricht. Der nachfolgende Text ist die leicht gekürzte Fassung der Laudatio.

Hansjörg Schneider, 1938 in Aarau geboren, in Zofingen aufgewachsen und in Basel nach dem Studium der Germanistik zum Doktor der Philosophischen Fakultät promoviert, ist kein Verfasser wissenschaftlicher Prosa von künstlerischem Rang. Er ist auch, obgleich er Gedichte geschrieben hat, kein Lyriker, den man rühmen könnte, er setze das Wort genau und treffe das Geheimnis hinter den Dingen. Er hat zwei Romane geschrieben, *«Der Bub»* und *«Lieber Leo»,* dazu Erzählungen, in denen er Erinnerung und Erfahrung, frühes Leid und den eigenen Sturm und Drang verarbeitet hat. Aber ein Epiker, der Landschaft und Leidenschaften im breiten Erzählfluss aufnimmt, ist er nicht. Man kann von ihm auch nicht sagen, er sei ein Sprachspieler und Virtuose. Hansjörg Schneider zaubert nicht mit Worten.

Jede dieser Negationen ist allerdings nur bedingt richtig. Die Gelehrsamkeit, das kulturhistorische Wissen und die philologische Bildung des Schriftstellers Hansjörg Schneider sind zwar nicht in seinen Texten ausgestellt; die nämlich geben sich eher einfach, volksnah, manchmal auch derb und ungehobelt und sind von ungekünstelter Sinnlichkeit. Aber Hölderlin, Grimmelshausen, Aristophanes oder die Mythologie der Griechen, um nur diese Stichworte beispielshalber zu nennen, gehören zum soliden Fundus, über den vornehmlich der Theatermann Schneider verfügt. Die Feststellung, dass er kein Lyriker sei, wird relativiert durch die zahlreichen Lie-

der und Songs, die er für den *«Lieben Augustin»,* für die Chöre in der *«Lysistrate»* oder für Natascha im *«Alpenrosentango»* geschrieben hat, echte Lieder, die vertont sind und sich im Vortrag durch singende Schauspieler bewähren. So liesse sich Punkt für Punkt, wenn nicht widerlegen, so doch modifizieren, was Hansjörg Schneider angeblich nicht sei. Selbst dass man ihn keinen Sprachspieler und Virtuosen nennen könne, ist nicht so sicher, wenn man an seinen Umgang mit dem Dialekt, an seine Spiele zwischen Mundart und Schriftsprache denkt. Aber er ist es eben anders, nicht im üblichen Wortsinn. Wäre der Begriff nicht durch Missbrauch untauglich gemacht, ich würde ihn einen Alternativen nennen.

Dieses Andere, unverwechselbar in seiner Art, ist nachweisbar in allem, was er schreibt. Manche sehen es, mit gutem Recht, besonders deutlich in den ganz kurzen Geschichten, etwa in denen, die in dem Band *«Ein anderes Land»* gesammelt sind. Für mich ist es vor allem greifbar in den Arbeiten für die Bühne: eine urtümliche Kraft, eine kompromisslose Stellungnahme für die Schwachen und die Unterdrückten, eine Affinität zum Spielmann und zum Phantasten, ein Freiheitsdrang, der alles abschüttelt, was mit Zwang und Herrschaft droht, und dazu eine Sinnlichkeit, die im einfachen und sprechenden Bild ihren Ausdruck findet. In szenischen Abläufen und in Dialogen, die den Bauern, Sennen und Arbeitern nicht geradezu abgelauscht, aber als vollkommen adäquate Sprache in den Mund gelegt sind, teilt sich ein differenziertes Lebensgefühl mit, das aus Lachen und Weinen, Melancholie und Lebensfreude, Wagemut und der Bereitschaft, sich dem Offenen und nicht Ausgemessenen auszusetzen, vielfach gemischt ist, nicht anders, als es in den Liedern des *«Lieben Augustin»* seinen Ausdruck findet.

Hansjörg Schneider hat bis jetzt zwölf Stücke fürs Theater geschrieben, von denen das neueste, *«Die Schöne und das Tier»,* im Oktober 1986 uraufgeführt worden ist. Erstaunlich gross ist die Spannweite seiner Stoffe und Themen. Sie reicht vom Volksstück, etwa *«Der Erfinder»,* natürlich dem archaisch anmutenden *«Sennentuntschi»,* ferner *«Alpenrosentango»* oder *«Altwiibersommer»,* bis zum Spiel nach berühmter epischer Vorlage mit dem Titel *«Das Kalbsfell»,* einer Szenenfolge frei nach dem *«Simplizissimus»,* oder bis zu *«Brod und Wein»,* einem Stück, in welchem ein Deutschprofessor und Hölderlin-Verehrer, der seine Frau ermordet hat, in der Gefängniszelle grausamen seelischen und anderen Torturen durch seine Mithäftlinge ausgesetzt ist. Hölderlins hoheitsvolle Verse, die er zitiert, begegnen dem Spott, der Bosheit und der Niedertracht. In *«Orpheus»* hat Hansjörg Schneider Szenen aus dem Hades geschrieben; für ihn ist das Reich der Schatten nicht nur ein Ort in griechischer Vorzeit, sondern auch eine städtische Betonwüste von heute. Mit *«Robinson lernt tanzen»* hat er dem Kindertheater ein bezauberndes Stück geschenkt. 1974

entwarf der Dramatiker, damals mit einem Werkauftrag der Pro Helvetia in Kalifornien unterwegs, das Spiel *«Der liebe Augustin»,* das sich auf die legendäre Figur des Spielmanns in der grossen Pestzeit stützt, aber nicht 1697 in Wien, sondern irgendwann und irgendwo spielt, wie in den Angaben über Zeit und Ort steht. Er habe, so schreibt der Autor im Vorwort, in einem Motel in Sacramento daran geschrieben, und dann wörtlich: *«Es war im November, der Zeit, in der mein Heimatstädtchen Zofingen unter schwerem Nebel liegt.»*

Ein Schriftsteller, der für das Theater schreibt, macht andere Erfahrungen und steht unter anderen Bedingungen als ein Autor, dessen Bücher über den Buchhandel ihren Weg zum Leser finden. Wenn dieser einen Verlag hat, der sein Werk betreut und dafür wirbt, darf er erwarten, damit unter die Leute zu kommen und gelesen zu werden. Dafür sorgt natürlich auch die Kritik, die ihn bespricht und damit auf ihn aufmerksam macht. Zwar kann auch ihm geschehen, dass er Misserfolge hat oder dass ein Buch in der Zeitung verrissen wird. Aber es liegt jederzeit schwarz auf weiss vor, was die einen loben und die andern tadeln. Zur Wirkung kommt jedenfalls nichts anderes als sein Text.

Anders der Stückeschreiber. Er muss nicht in erster Linie einen Verleger, er muss ein Theater und einen Regisseur finden, die bereit sind, sein Werk aufzuführen. Was dabei herauskommt, deckt sich naturgemäss oft nicht mit dem, was der Autor gewollt hat. Die Interpretation auf der Bühne verändert sein Stück, und dies selbst in den Glücksfällen, in denen die Theaterleute einfühlsam und kongenial damit umgehen — und das ist ja nun nicht durchaus die Regel. Es kann manchmal sogar geschehen, dass fremde, unangemessene Regieeinfälle und Inszenierungsideen, oft auch, dass selbst blosse Theatermoden an einem dramatischen Werk ausprobiert werden, bei dem sie gänzlich fehl am Platz sind. Aber selbst wenn das nicht der Fall ist und wir es mit hervorragenden, die Arbeit des Autors weiterführenden Interpreten zu tun haben, durchläuft das Geschriebene auf der Bühne die Verwandlung vom fixierten Text zum lebendigen gesprochenen Wort. Das Theater ist nicht Literatur. Sätze, die beiläufig scheinen mochten, als man sie las, bekommen in einer bestimmten, auf der Bühne hergestellten Situation, auf eine bestimmte Weise betont und von einem bestimmten Darsteller gesprochen, auf einmal zentrale Bedeutung und werden wichtig. Und Passagen, die man bei der Lektüre besonders ausdrucksstark gefunden hat, wirken vielleicht aus den gleichen Gründen fast schon nichtssagend. Die Veränderbarkeit des fixierten Textes muss vom Dramatiker einkalkuliert werden. Jedes Theaterstück ist eine Partitur, die erst vollendet ist, wenn sie aufgeführt wird. Die Vorschläge an die Theaterleute können wahrgenommen und genutzt, sie können aber auch verfehlt werden. Unerlässlich scheint mir darum, dass zwischen dem Stückeschrei-

ber und seinen Interpreten eine fruchtbare Beziehung entsteht, eine schöpferische Zusammenarbeit unter allen Beteiligten. Hansjörg Schneider nun hat selbst als Schauspieler und Regisseur gearbeitet. Er kennt die Gefahren, denen ein Stückeschreiber ausgesetzt ist, wenn er sein Werk der Bühne anvertraut. Aber diese Gefahren locken und reizen ihn. Er ist neugierig darauf, was mit seinen Vorschlägen geschieht und wie sich im szenischen Spiel verändert, was er geschrieben hat. Er weiss, dass jede Inszenierung ein Versuch und ein niemals abgeschlossener Prozess ist, der ihn über die Niederschrift seines Stücks hinaus fasziniert. Ich glaube, die Schauspieler und Regisseure arbeiten eben darum gern mit ihm zusammen.

Zwar gab es auch Rückschläge. Erfreulich aber ist, dass Hansjörg Schneiders Stücke auf dem Theater ihren Weg gemacht haben. Auf den Bühnen unseres Landes und auch im Ausland sind sie gegenwärtig, werden nachgespielt, übersetzt und selbst — wie *«Sennentuntschi»* — vertont und als Oper aufgeführt oder — wie *«Der Erfinder»* — mit hervorragenden Darstellern verfilmt, so dass wir ihnen auch im Kino oder am Bildschirm begegnen können. *«Brod und Wein»* wurde im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt wie auch *«Sennentuntschi»,* erlebte Neuinszenierungen im Kärntnertortheater in Wien und im Stadttheater Ingoldstadt, denen weitere Bühnen folgten. *«Sennentuntschi»* ist in München, in Wien und selbst in Paris inszeniert worden.

Das dramatische Werk dieses Autors, soweit es bis jetzt vorliegt, ist von seinem Willen geprägt, nicht nur Geschichten zu erzählen oder wirkungsvolle Theaterstücke zu bauen, sondern Bezüge zur sozialen Wirklichkeit herzustellen. Zwar ist er der Meinung, für das Theater eigneten sich extreme Stoffe besser als Stoffe aus dem eigenen Erlebnisbereich. Konflikte und Situationen seien auf dem Theater ins Extreme zu treiben, und daher sei das Spiel auf der Bühne weit mehr Fiktion als zum Beispiel erzählende Prosa. Die Anziehungskraft des Theaters, so darf man das deuten, besteht für Hansjörg Schneider eben darin, dass es Vorstösse ins Andere herausfordert, Ausbrüche aus dem Braven und Gewohnten, Entdeckungsreisen in jenes andere Land, das der Titel der Geschichtensammlung wohl meint. Aber das Stück *«Der Erfinder»* zeigt dann doch nicht allein den Extremfall eines dörflichen Tüftlers, der — um bei aufgeweichten und bodenlosen Wegen dennoch Transporte durchführen zu können — das Raupenfahrzeug erfindet und dann erfahren muss, dass auf den Kriegsschauplätzen 1917 längst schon Panzerwagen nach diesem Prinzip im Einsatz sind. Es zeigt auch die sozialen Spannungen in der Schweiz, im Aargau während des Ersten Weltkriegs. Die Szenen sind lokalisiert in aargauischer Landschaft, im Dorf Zügglingen und in der benachbarten Industriestadt Baden. Die Figuren sind Arbeiter und Bauern. Die einen hungern, die andern horten ihre Kartoffeln und pflegen ihre Vorurteile gegen

die Revoluzzer, die umstürzlerische Gedanken haben, weil sie hungern. Es kommt zum Miniaturaufstand gegen die Dorfkapitalisten, den diese — mit Hilfe der Feuerwehr — siegreich niederschlagen. Und Emil, der Erfinder des Wagens, der seine eigenen Schienen mit sich führt, erhängt sich aus Enttäuschung darüber, dass seine Erfindung von andern vorweggenommen und als todbringende Maschine eingesetzt wurde.

Seelische Not eines Menschen, Juraschwermut, Träume von Befreiung und einfachem Glück — wer dächte da nicht an Paul Haller, über den Hansjörg Schneider einen wertvollen Aufsatz geschrieben hat? Bei beiden ist die sozialkritische Stellungnahme immer verbunden mit dem Wunsch nach einem Leben, das Liebe und Genuss einschliesst, so sehr sie auch bedroht sein mögen. Der liebe Augustin singt, umgeben von Toten und Moribunden:

Das Leben ist kurz
das ist wahr
Das Leben ist schön
das ist klar
Bald stirbt der Mensch
ganz und gar
Ich bin tot
in wenigen Jahr.

Schneider gehört nicht zu denen, die das Wort Engagement in geläufigen und abgegriffenen Wendungen im Munde führen. Aber er zeigt beharrlich auf, was ungerecht, anstössig und unerträglich ist; er bekämpft, was gegen des Menschen Würde verstösst. Darum greift er auch die Geschichte jenes grausam geahndeten Weberaufstandes von 1832 auf, den schon Jakob Stutz in einem Mundartstück gestaltet hat: *«Der Brand von Uster oder die Folgen verabsäumter Volksaufklärung in Wort und Tat»* heisst sein Titel, und Hansjörg Schneider hat ihn für seine Bearbeitung wörtlich beibehalten. Ein letztes Beispiel: Das Spiel vom *«Schützen Tell»* verweist auch auf die sozialen Unterschiede zwischen Walter Fürst und den armen Landleuten. Tell soll mit seiner Tat für Fürst und die einheimischen Reichen die Kohlen aus dem Feuer holen, weil die Habsburger mehr und mehr auch als geschäftliche Konkurrenten auftreten. Gessler übrigens ist bei Hansjörg Schneider nicht ein tyrannischer Wüterich, sondern ein lernbegieriger Verwaltungsmann, der sich gewissenhaft notiert, was er sich auf seinem neuen Posten merken muss.

Ein zweites, unverwechselbares Merkmal der Stücke von Hansjörg Schneider ist ihre Sprache. Von einigen gibt es sowohl eine schweizerdeutsche wie eine schriftdeutsche Fassung, und in der Mundartfassung von *«Alpenrosentango»*, also dem *«Altwiibersommer»*, spielt der Autor mit den

beiden Sprachformen, indem er dem Gewöhnlichen, der Nähe, der beengenden, vertrauten kleinen Schweizerwelt die Mundart, dem ganz und gar Anderen, der Ferne, dem Traum und dem Ausbruch in ein freieres und glücklicheres Dasein die Hochsprache und selbst den Vers zugesteht. Das ist mit grossem Kunstverstand und wachem Sprachgefühl gemacht. Dieser Autor reflektiert und kalkuliert die einfachsten, fast gewöhnlich wirkenden Sätzchen, aus denen er seine Szenen baut. Ich meine, auch die Dialoge der Bauern etwa im Wirtshaus von Zügglingen seien solche genau kalkulierten Wechselreden in einem Idiom, das der Dramatiker eigens für seine Figuren geschaffen hat. Unter seinen Erzählungen gibt es übrigens eine — *«Die Schlummermutter»* —, die unter Verwendung des Tonbandes entstanden ist. Hansjörg Schneider hat das Gespräch mit einer seiner Zimmervermieterinnen aufgenommen und dann bei der Niederschrift abgehört. Da steht denn auch etwa, wie die Frau ihre Eindrücke von einem Ausflug aufs Jungfraujoch beschreibt. *«Dort oben ist es wunderbar»,* sagt sie, *«wunderbar ist es dort oben, besonders der Eisberg. Mit der Bahn fährt man in den Berg hinein. Das ganze Hotel ist im Berg drin und hinten dran ist ein grosser mächtiger Eisberg, und der ist inwendig ausgehöhlt. Man kann am Buffet Schlittschuhe mieten und Schlittschuhlaufen dort drin.»* In dieser Weise erzählt die Schlummermutter, in gewöhnlichen Worten und unbeholfenen Sätzen berichtet sie von dem Märchen, das sie erlebt hat. Es ist aber, was Schneider daraus gemacht hat, eine stilisierte Einfachheit, eine Mischung aus Klischees, wie sie die Frau braucht, wenn sie Wunderbares und Ausserordentliches beschreiben möchte, und unbeholfener Originalität des sprachlichen Ausdrucks. Die Naivität ihrer Schilderung kommt durch genaue Beobachtung ihrer authentischen Sprechweise und Reflexion des Beobachteten zustande. Und dies ist auch der Charakter des Dialogs in den Theaterstücken. Selbst in der hochdeutschen Fassung des *«Sennentuntschi»* hört man die Sennen wie Leute aus archaischer Bergwelt sprechen, und wiederum in den Dialektfassungen rafft der Dramatiker gewöhnliche und alltägliche Rede zu der Form, die von der Bühne herab natürlicher und wahrhaftiger wirkt als ein mit dem Tonband belauschtes Gespräch am Stammtisch.

Die Bereitschaft, sich dem Offenen und noch nicht nach Länge und Breite Vermessenen auszusetzen, nenne ich als Drittes: die Experimentierfreudigkeit dieses Autors, die ihn stets zu neuen Versuchen aufbrechen lässt, eine — wie ich glaube — unerlässliche Voraussetzung für dramatisches Schaffen, das auf der Bühne seine Metamorphosen und seine überraschenden Wendungen durchläuft. Das Theater ist für ihn der Ort, an dem möglich wird, was uns die Welt, in der wir leben, vorenthält. Das Spiel auf der Bühne erlaubt — anders als selbst die demokratische Realität — wirkliche Übungen im Gebrauch der Freiheit, und Hansjörg Schneider

nutzt sie. Ich möchte hoffen, das Theater zeige sich den Herausforderungen jederzeit würdig, die von diesem Dramatiker ausgehen, denn es sind Herausforderungen, die ihren Ursprung in seinem Freiheitsdrang haben. Es gibt von Hansjörg Schneider frühe Erzählungen, *«Leköb»* die eine und *«Distra»* die andere, die erste eine Lebensgeschichte, die andere eine Liebesgeschichte. Sie handeln beide von der überschatteten Jugend eines Mannes, der in Zofingen aufgewachsen ist, im Aargau, und sie handeln von seiner stürmischen Suche nach dem Glück, von seiner Weigerung, sich einzufügen und anzupassen. *«Mit instinktiver Sicherheit»,* heisst es da, *«wehrte ich jede Erfüllung ab. Fliegen wollte ich, mich an die taufeuchten Rundungen der Hügel schmiegen, mich aufschwingen wie ein grosser Nachtvogel.»* Von der Kantonsschulzeit in Aarau handelt die folgende Stelle:

«Im Park, der die wuchtig verzierte Kantonsschule umgab, standen Bronzeabgüsse von toten liberalen Denkern. Die Enten im schmutzigen Teich schwammen wie bei Gottfried Keller. Wir setzten unsere sauber beschuhten Füsse auf ordentliche Kieswege, unter den morschen, romantischen Bäumen waren schon Generationen staatserhaltender Demokraten gelustwandelt, wir waren die glückliche Elite, die bald die Staatsführung übernehmen würde. In den Gängen bröckelte der Gips von der Decke, die Türen knarrten bedenklich, der Verkehr frass sich in den Park, aber unsere Lehrer waren frohgemut. Ehrwürdig grüssend, wandelten sie durch das Portal. Wir Schüler waren freundlich. Aber wir fühlten, dass wir in einem Museum lebten.»

Ich bin von meinem Vorsatz, über das dramatische Werk des Preisträgers zu reden, nun doch abgewichen, weil ich — wenigstens mit diesem knappen Hinweis auf seine Prosa — zum Schluss auf die spannungsvolle Verbundenheit des Wahlbaslers mit seiner aargauischen Heimat zu sprechen kommen muss. In seiner Reportage über den Aargau — sie ist in dem soeben erschienen Band *«Heimkehr in die Fremde»* enthalten — sagt er unter anderem, es gebe da viele verkannte Genies, aber keine, die sich durchsetzten. Und daran schliesst er die bange Frage, was wohl aus Einstein, der die Kantonsschule in Aarau besucht hat, geworden wäre, wenn er im Aargau geblieben wäre. Hansjörg Schneider liebt seinen Heimatkanton, jedoch vorwiegend da, wo sich seine Möglichkeiten und Chancen, seine noch ungebrochene Stärke gezeigt haben, im beginnenden neunzehnten Jahrhundert also, als Philipp Albert Stapfer seine hochfliegenden Pläne, die Kunst, die Wissenschaft und die Erziehung betreffend, zusammen mit anderen entwarf, der Wahlaargauer Pestalozzi im Neuhof wirkte und die liberalen Denker noch lebten, deren Bronzeabgüsse im Park stehen. Er nennt den Aargau ein revolutionäres, ja ein anarchisches Land. Ihn beeindrucken Gestalten wie der Schwanenwirt von Merenschwand oder der Arzt und Frühsozialist Rudolf Sutermeister von Zofingen, von dem

das Biographische Lexikon sagt, er sei *«eine der zahllosen Seldwylerexistenzen aus schweizerischen Kleinstädten»*, denkwürdig immerhin dadurch, dass er als Armenarzt und Sozialreformer aufgetreten sei. Hansjörg Schneider rühmt dem aargauischen Land eine unterschwellige Kraft und eine undomestizierte Sehnsucht nach Freiheit nach, die er selbst in dem berüchtigten Ein- und Ausbrecher Bernhard Matter von Muhen am Werk sieht, in ganz anderer, geheimnisvoller Weise aber auch in der Pendlerin Emma Kunz aus Brittnau, deren Bilder man nicht mehr vergisst.

Hansjörg Schneider ist ein Dramatiker und Komödiant, der mit seinem ungebändigten Freiheitsdrang dem Theater neue Impulse gibt und für den Sage und Geschichte ebenso wie unsere Gegenwart die Ausgangsbasis zu Aufbrüchen ins Offene sind.

Auswahlbibliographie

Stücke I und II, Verlag Nachtmaschine, Basel 1980 und 1985.
Ein anderes Land, Geschichten. Ammann Verlag, Zürich 1982.
Der Bub, Roman. Lenos Verlag, Basel 1976.
Lieber Leo, Roman. Benziger Verlag, Zürich 1980.
Wüstenwind, Notizen. Limmat Verlag, Zürich 1984.
Heimkehr in die Fremde. Reportagen. Limmat Verlag, Zürich 1986.

Das Ende der Immunität

Zum neuen Roman von Hugo Loetscher

I

Darf man die *«Papiere des Immunen»* als den zweiten Band des 1975 erschienenen grossen Romans *«Der Immune»* bezeichnen? Und stellen sie ein schwächeres Nachspiel oder vielmehr eine Steigerung des Romans dar? Fragen dieser Art sind, vermutlich, falsch gestellt.

«Der Immune» — gemeint ist der Roman von 1975 — ist ein unverkennbar autobiographisches und zugleich zeitkritisches, gesellschaftsbezogenes Buch, und dessen Hauptfigur, eben der Immune, nicht etwa ein Unempfindlicher, Stumpfer, eher einer mit einer zu dünnen Haut, der allzu leicht verzweifeln könnte über den Lauf der Welt, auch wenn nicht er, sondern andere dessen Opfer werden; einer, der es nötig hat, sich widerstandsfähig zu machen, indem er sich mit Erfahrungen, in kleinen Dosen eingenommen, impft gegen die Krankheit Leben. Man darf in dieser Figur gewiss den Autor selber erkennen, so weit man eben in einer literarischen Figur eine wirkliche er-

kennen darf — und sie hat ihre Vorläufer in früheren Romanen Loetschers, deren Hauptgestalten allesamt dafür begabt waren, mit dem Leben davonzukommen: der Inspektor in *«Abwässer»,* die *«Kranzflechterin»* und natürlich *«Noah»,* dieser Schutzpatron jener, die überleben wollen. Und alle kommen nicht davon, indem sie sich verstecken oder den Kopf in den Sand stecken, sondern indem sie nahe an das herangehen, was bedrohlich erscheint, aber nicht so nahe, dass sie verbrennen müssen. Überleben, so will es der Autor, ist ein unaufhörlicher Balanceakt, und er weiss auch, dass es eine Trauer gibt, gegen die noch kein Impfstoff erfunden wurde, und er zeigt dies, indem er einen, der ihm gleicht, mitten ins saftige Fruchtfleisch kalifornischen Lebens versetzt (*«Der Herbst in der grossen Orange»*).

Die *«Papiere des Immunen»* stellen, in solchem Zusammenhang gesehen, den Beweis für die Widerstands- und Überlebenskraft einer literarischen Figur dar, die dem Autor, in dessen Kopf sie entstanden, über den Kopf gewachsen ist. Doch ist der Immune nicht nur eine literarische Figur und sicher mehr als eine Kopfgeburt; er ist Teil des Autors selbst, das zweite Ich, vielleicht das wichtigere. Diesem zweiten Ich, eben dem Immunen, hat der Autor gleichsam die Kraft des Überlebens zugewiesen, und das Geschick, das dazu nötig ist in einer Welt, in der Überleben, gelinde gesagt, schwierig ist.

II

Ein komplexes Buch mit einer einfachen Grundform. Der Immune und der Icherzähler treten als ein Doppelwesen auf, ein Freundespaar, in dauerndem Dialog begriffen, ein *«Wir».* Doch setzt das Buch erst ein, als die Zeit der Gemeinsamkeit vorbei, der Immune von seinem Partner und Erfinder umgebracht, aus dem Weg geräumt worden ist. Nichts ist von ihm übrig als Papier — die Geschichten, die er geschrieben und die der Icherzähler nun herausgibt, und, eine alte Erzählertradition variierend, mit einem Rahmen umgibt.

Dieser Rahmen, obgleich weit weniger umfangreich als die Gesamtheit der Erzählungen, kann leicht als die Hauptsache erscheinen, vor allem für Liebhaber jener Mischung von Reflexion und Phantasie, die sich vor allem in handlungsarmen Texten entfalten kann. Liebhaber gescheiter und pointierter Bemerkungen, Zitatensammler aller Art, kommen auf jeden Fall auf ihre Rechnung: Die meisten Menschen, meint der Immune, *«litten nicht an dem, was ihnen wehtat, sondern an dem, was sie gehört und worüber sie gelesen hätten»,* oder rätselhaft genug: *«Wir werden geboren, aber wir kommen nicht auf die Welt.»* Und konkret und erhellend: *«Man kenne eine Stadt erst, wenn man ihre öffentlichen Verkehrsmittel zur Stosszeit benützt habe.»*

Vor allem aber ist in diesen verbindenden Rahmentexten die Beziehung zwischen dem Ich und dem Immunen auf eine faszinierende, zum Herumrätseln und Fragen provozierende Art behandelt. Neu ist ja das Spiel mit dem doppelten Ich, den zwei Seelen in der einen Brust keineswegs, auch nicht, dass der Autor die Papiere einer von ihm erfundenen Figur herauszugeben behauptet. Aber wie eigenartig, dass das Ich — in dessen Kopf (dem *«schrecklichsten Ort der Welt»*) der Immune doch seinen Wohnsitz hat — zeit-

weilig zu einer blossen Hohlform schrumpft, auf die Herausgeberrolle reduziert wird — während der Immune auf Entdeckungsfahrten geht, kluge Sätze formuliert und Geschichten schreibt. Das heisst: Das Geschöpf hat mehr Profil, mehr Leben und mehr Widerstandskraft als der Schöpfer. Und es ist die Widerstandskraft, der Wille, zu überleben, der die Feder führt!

Um so rätselhafter der Schluss, das letzte Kapitel: in dem der Immune getötet wird, die Unsterblichkeit der literarischen Figur verliert, während das Ich weiterlebt. Weiterlebt — aber wie? Was wird aus dem Erzähler, wenn ihm seine Figur abhandenkommt, und schlimmer, mit ihr seine Schreibhand, seine Überlebenskraft? Wird er verkümmern, zu schreiben aufhören — oder gerade anders herum: wird er, sensibler geworden, anders schreiben? Und wie? Ein vertrackter Schluss!

III

Doch hat das Buch seinen Titel ja nicht von seinem Rahmen, sondern von den Papieren, die den Nachlass des Immunen bilden. In ihnen werden Geschichten und Figuren erfunden, in denen der Immune seine Erfahrungen (und gleichzeitig die der Ichfigur) unterbringen kann, dabei dem Erlebten auch das Nichterlebte hinzufügend. Wie schon im Roman von 1975 greift Loetscher nicht nur zu den verschiedenartigsten Themen (vom Tod einer geliebten Mutter bis zu einem Bauernaufstand im Entlebuch, vom Aufbruch in die Weite bis zu den Methoden der Werbung), sondern auch zu verschiedenen Formen; er dosiert auch Ernst und Satire immer anders. Nicht alle der Erzählungen überzeugen im gleichen Masse; neben meisterhaften Texten *(«Die Nachricht», «Der Bauernrebell», «Was heissen einmal», «Der Aufbruch»)* stehen andere, in denen der Autor seiner Erfindungslust und Erzählfreude wohl allzu sehr nachgibt *(«Abendprogramm», «Alle meine Entelein», «Der Okkasionist im Boutiquismus»)*. Sie können — ein raffinierter Gedanke — ihre Rechtfertigung freilich darin finden, dass sie als Produkte einer Kopfgeburt ausgegeben werden, eben des Immunen, der zwar das Leben kennt, aber sich doch nie ganz darauf einlässt.

Und der freilich diese Haltung immer weniger aushält, der sich schliesslich in die Verzweiflung der anderen hineinsehnt, der sich einer Sache ganz und ohne zu fragen hingeben möchte, auch wenn dies in den Untergang führt. Und es könnte sein, dass seine Geschichten, die doch unentwegt demonstrieren, wie viel man aushalten kann, wenigstens als Beobachter, den Leser im versteckten dazu bringen, zu begreifen, dass man so viel nicht aushalten dürfte.

So wird es verständlich, wenn der Immune am Schluss das tut, was sonst Sache der Ichfigur war: er schreit und hört nicht auf zu schreien, und er verwünscht seine Unsterblichkeit und verschwindet spurlos, beinahe spurlos aus der Welt. Der Verlust der Immunität führt folgerichtig in den Tod. Andersherum gesagt: wer immun ist, kann nicht sterben. Er kann aber auch nicht lieben!

Kein Zufall, dass die letzte Geschichte *(«Was heissen einmal»)*, die den Anlass zum Tod des Immunen, zum Verlust also der Immunität bildet, eine Liebesgeschichte ist, und zwar eine ungewöhnliche (die Geliebte, Ver-

misste ist ein Kind); eine, die vermutlich in die Anthologien schönster Erzählungen eingehen wird, die aber vorläufig den Leser dazu bringt, das komplexe Buch vom Schluss her noch einmal zu überdenken. Man kommt nämlich auch am Schluss damit an kein Ende.

Elsbeth Pulver

[1] Hugo Loetscher, Der Immune. Roman. Diogenes, Zürich 1986.

Ein dreifach verschachteltes Labyrinth

Zu dem Roman «Die dritte Rochade des Bernard Foy» von Lars Gustafsson

Drei Tore führen in dieses Labyrinth hinein. Oder führen sie hinaus? Es ist eine Kreisbewegung, *«ein Ring, in einen anderen hineingeschmiedet. Spinnweben in Spinnweben. Ein Spiegel, der einen anderen Spiegel spiegelt»*. Drei ineinander verschachtelte Kammern, drei Romane im Roman.

Es beginnt mit dem *«schrecklich vulgären und eindimensionalen Spionageroman»*, der den selben Titel trägt wie das ganze Buch: *«Die dritte Rochade des Bernard Foy»*[1]. Der Held, ein junger Rabbiner amerikanischer Herkunft, findet sich auf dem Weg von Stockholm nach Paris. Im Gedächtnis hat er noch den starren Blick aus den Augen eines abgetrennten Frauenkopfes, den er einen Moment lang aus der Schachtöffnung eines Betonbrückenpfeilers ins dunkle Wasser fallen sah. Ein Mann im selben Schlafwagenabteil bittet den jungen Rabbiner, mit ihm den Platz zu tauschen, später liegt der Fremde ermordet auf der Liege. Den schweinsledernen Aktenkoffer nimmt der Rabbiner an sich — und schon sind wir mitten in der Geschichte um einen Aktenkoffer aus hellem Schweinsleder, der verschwindet und wieder auftaucht nach undurchschaubaren Gesetzen.

Es ist nur der erste Ring von Lars Gustafssons neuem Roman, die Herzkammer seines Labyrinths. Dieser Spionageroman ist in der Tat vulgär, es ist perfekt gemachte Trivialliteratur — aber eindimensional ist dieser Roman im Romangefüge nicht. Denn die Geschichte, die der Autor mit allen Tricks zur Spannungssteigerung zu erzählen weiss, hat sehr wohl ihre Botschaft, die Dimension der Oberfläche verweist auf Tiefenstrukturen, die ihren Sinn haben, die, mit den andern zwei Ringen, den beiden darüber gestülpten Schachteln ihre Weiterung erfahren, neue Sinnzusammenhänge eröffnen.

«Macht nur einen Plan, er geht zunichte», dieses Schriftwort begleitet den jungen Rabbiner, mit dieser fatalistischen Lebensweisheit schlägt er sich durch und seinen Verfolgern eine Finte nach der andern. Das Spiel, das mit ihm getrieben wird, und in dem er bald lustvoll mitspielt, bald als elend Gejagter sich kaum die eigene Haut retten kann, wird ihm zum Beweis einer Daseinslehre und Schöpfungstheorie, er-

scheint ihm als die verwirklichte Welt seines Denkens.

Viel Inszenierung für ein bisschen Gehalt, denkt sich der Leser vielleicht, all der Versatzstücke und klischeenahen Stoffelemente, der Stilmittel und Reizeffekte bedürfte es nicht; es liesse sich vielleicht auch ernsthafter das Gewollte in eine literarische Form bringen.

Der Autor nimmt seinen kritischen Lesern den Wind gleich selber aus den Segeln. Dieser Spionageroman, so erfahren wir auf der Schwelle des zweiten Tores, entsprang der Phantasie eines altgewordenen Lyrikers, der sich damit die Stunden vertreibt und sich heimlich vergnügt, während er vorgibt, den zweiten Band seiner Autobiographie zu schreiben, und während er darauf wartet, dass ihm, vor dem Schritt in die Unsterblichkeit, noch einige unvergängliche Gedichte einfallen. Die Geschichte dieses alten Lyrikers, der, längst vergessen und von der Krankheit des Nichtmehr-Erinnerns geplagt, in der Bibliothek versehentlich einen schweinsledernen Aktenkoffer mitgenommen hat, umschliesst den ersten Roman als zweite Hülle. Das Ganggewirr, worin der Leser den alten Dichter begleitet, führt auf einen Kernpunkt zu, den die Begegnung des wirren Greises mit sich selber darstellt. In der Toilette eines vornehmen Esslokals erkennt der von einem Schlag Gestreifte sich selber, und was ihn bewegt, sind Gedanken von existentieller Tiefe: *«Wenn ich nur im Traum eines anderen existiere, woher soll ich wissen, dass es so ist? Ich merke es erst beim Erwachen. Wenn nicht auch das bloss ein Traum ist. Doch das Erwachen kann ja etwas sein, das von jemand anderem oder von mir auch nur geträumt wird.»*

«Wer bin dann ich, der denkt?» Keine geringere als diese Frage erschüttert den altgewordenen Dichter, der eben noch seine Situation auf eine klare Formel zu bringen wusste: *«mein Problem ist, dass ich irgendwo etwas Wahres über mein Leben sagen muss. Etwas, das nicht nur Dichtung ist.»* Lars Gustafsson hat uns unversehens in die Mitte einer dichtungstheoretischen Auseinandersetzung geführt, zeigt uns die Fragwürdigkeit von Wirklichkeit und ihrem Niederschlag in der Dichtung. Wenn das Wahre mehr als Dichtung ist, kann es dann nicht ebensogut so trivial wie beispielsweise ein Spionageroman sein? Ist das Leben selber weniger vulgär?

Des alten Lyrikers Bernard Foy Geschichte entpuppt sich ihrerseits als fiktionales Konstrukt. Ein elternloser Junge hat es sich erdacht, der sich ein Spiel daraus macht, auf dem Personalcomputer seines Vaters, der sich aus finanziellen Schwierigkeiten nicht mehr retten konnte und sich das Leben nahm, die Romane zusammenzuschreiben, die ihm im Kopfe sitzen. Es sind freilich nicht seine eigenen Geschichten, sondern jene, die ihm die summenden wilden Bienen im Kopfe des toten Steuerinspektors eingeben. Den Inspektor besucht er im Moor, wo er ihn auf einen Baumstrunk gesetzt hat. Dies ist die äusserste Schale des dreifachen Romangefüges, das die gleichen Figuren in einer weiteren, einer dritten Beleuchtung zeigt. Ein Bild dafür, dass sich nicht festschreiben lässt, wie einer wirklich ist? So einfach macht es uns Lars Gustafsson nicht, und doch liegt auch diese Aussage im Roman. Dieser dreifach verspiegelte Roman lässt sich vergleichen mit einer jener Zeichnungen, in denen Maurits Cornelis Escher das Wasser zugleich hinauf und hinab fliessen lässt. Die drei Romane, die sich

in Gustafssons neuestem Werk aufeinander beziehen, die sich gegenseitig spiegeln und durchdringen, treiben genauso ihr Spiel mit der Wahrnehmung des Beobachters. Und er wird sehr lange vor diesem Verwirrspiel sitzen, ohne alle seine Bezüge, alle seine Verwinkelungen zu erkennen.

Was bezweckt denn solches Spiel? Einmal davon abgesehen, dass Kunst von jeher den Spielcharakter besitzt, wäre Lars Gustafsson nicht der ebenso geschickte wie gescheite Autor, der er ist, wenn er sein Spiel nicht mit bewusster Absicht inszenierte. Um nichts weniger muss es ihm hier gehen, als um die kritische Befragung des eigenen Metiers. Ist denn Literatur nicht wie dieser dreifach verschachtelte Roman, wie dieses dreiteilig ineinandergefügte Labyrinth ein selbstreferentielles System, das in sich selber kreist, sich in sich selber erschöpft? Ist schreibend dieser Kreis überhaupt zu durchbrechen, oder ist jeder, der schreibt, auch wenn er die Elemente seines eigenen Lebens in das Geschriebene einbringt, am Ende nicht doch bloss, was Bernard Foy bis zu seiner Vorpubertät, *«ein sehr autistisches Kind»?* Kann es wirklich gelingen, *«Zugang zu einer anderen Welt zu haben»?*

Lars Gustafssons *«Dritte Rochade des Bernard Foy»* durchbricht, gerade indem es solche Fragen aufwirft, den eigenen in sich kreisenden Zirkel, öffnet sich auf eine Bedeutungsdimension hin, die die Sache des Autors zu jener seiner Leser macht. Das Buch ist verschmitzt und verspielt, mitunter trägt der Autor freilich etwas dick auf; die Szene, in der die Literaturkritikerin auf des alten Lyrikers Schoss hockt, ist so penetrant ausgemalt, dass nur ihre Herkunft aus dem Hirn eines Pubertierenden (der eine ähnliche Erfahrung mit seiner Sozialhelferin kolportiert) sie rechtfertigen kann. Doch auch dies gehört zu der Spiellust des Autors. Und diese Spiellust ist es nicht zuletzt, die sich auf den Leser überträgt. Nicht, dass es hier spielerisch etwas zu lernen gäbe, dass die Gedanken sich wie im Spiel aneinanderfügten. Aber das Spiel hinterlässt die Fragen. Ihnen nachzugehen heisst, den Roman nach seinen Tiefen und Bedeutungen auszuloten. Dass er sich so vergnüglich und bei allem, was ihm anlastet, so leichthin lesen lässt, das macht seinen Reiz aus — und es spricht für das Können seines Autors. Denn dieses Buch ist gekonnt geschrieben, ohne dass dieses Gekonnte sich als die leere Hülle einer Illusion erwiese.

Der Erzähler entzieht sich in diesem Buch immer mehr, am Ende sind es summende Bienen, die die Einfälle diktieren. Doch *«Die dritte Rochade des Bernard Foy»* ist gewiss das persönlichste Buch des schwedischen Lyrikers, Philosophen und Romanciers Lars Gustafsson. Denn gerade dass er sich so verschlüsselt mitteilt, spricht für die Herznähe dessen, was er seinem Leser hier vorspiegelt.

Urs Bugmann

[1] Lars Gustafsson: Die dritte Rochade des Bernard Foy. Roman. Aus dem Schwedischen von Verena Reichel. Carl Hanser Verlag, München 1986.

Ein Leben, wie es im Buche steht

Zu Ludwig Harigs Vater-Roman

Die Väter scheinen wieder väterlicher zu werden. In den sechziger und siebziger Jahren noch hatte ein langer literarischer *«Abschied von den Eltern»* — so der Titel von Peter Weiss — sich von einer historisch belasteten Elterngeneration wegzuschreiben versucht, von Christa Wolfs *«Kindheitsmuster»* über Bernward Vespers *«Die Reise»* bis hin zu Peter Härtlings *«Nachgetragene Liebe»*. Nähe zu den Vätern stellte sich höchstens ein auf dem Umweg über grösste Distanz.

Dieser Distanz stellt nun Ludwig Harig in seinem Roman *«Ordnung ist das ganze Leben»*[1] eine neue Intimität gegenüber. Schon der Untertitel *«Roman meines Vaters»* ist sich im Possessivpronomen einer unkündbaren Liebe sicher — *«lieber, lieber Vater»* heisst es nun statt *«nachgetragene Liebe»*. Auch dieser Vater hat zwar zwei Weltkriege buchstäblich im Blut. Ihre Spuren werden jedoch höchstens betastet, nicht aber begriffen: Die Kinder dürfen, wie es an einer Stelle heisst, den winzigen Schrapnellsplittern, die in Vaters Blut seit seiner Kriegsverletzung lebenslänglich kreisen, mit den Fingerspitzen an seinen Adern nachspüren — Vaters Kommentar dazu: *«Von den Splittern hab ich noch so viel, dass es reichen würde, einen ganzen Franzosen zu töten.»* Solche Splitter, auch und gerade, wo sie sich dem rationalen Zugriff entziehen, machen Vaters Leben zur exemplarischen deutschen Biographie des 20. Jahrhunderts, beispielhaft für inkorporierte Feindbilder und Ordnungsideologien. In den lakonischen Notizen aus den Gräben des Ersten Weltkrieges, die der Vater auf die Aufforderung des Sohnes hin niederschreibt, blitzen sie ebenso auf wie in zahlreichen Details, mit denen der Sohn seinem Vater nachspürt: Das Atmen des Vaters, mit dem der Text körpernah einsetzt, sein Farbsinn — lieber feldgrün als braun —, die verschiedenen Kragen und Hüte, in denen der Vater trotz allem mit der Zeit geht, sein Aufstieg vom Flachmaler zum Karosserielackierer des Wirtschaftswunders, und ganz am Schluss der Blick auf die Grabkreuze, in deren Lasur sich Vaters Pinsel verewigt. Dies sind sprechende, treffende Einzelheiten, in denen deutsche Geschichte biographisch auskristallisiert. Aus grösster Nähe bringt sie der Sohn auf das Papier. Seine Erinnerung, seine eigene Kindheit verschmilzt mit dem Leben des Vaters und überwuchert es; der Text schliesst zwei Erinnerungswelten zu einem Kreislauf zusammen.

Die neue Nähe zum Vater wird aber mit einem Verlust an historischer Tiefenschärfe erkauft. Nur selten rückt der Text den Vater auf die Distanz der historischen Momentaufnahme, wie beispielhaft auf einer Photographie, die ihn zusammen mit seinem Leutnant Thiele vor einem zerschossenen Feldunterstand zeigt. Doch die fremde *«Schützengrabensprache»*, die der Vater nicht mehr sprechen kann, wird vom Sohn sofort heimgeholt in die nie verstummende Sprache des Textes. Sie umrankt als allzu gemütliche Einfassung die Geschichtsbilder, die sie dar-

stellt, wie die wuchernde, üppige Natur auf den Schlachtfeldern, die der Erzähler mit seinem Vater und Thiele noch einmal besucht. Eine Idylle von heute auf den Schlachtfeldern von gestern, obwohl diese auch die Schlachtfelder von morgen sein könnten. Diese Idylle gibt Harig als Utopie aus, die heile Welt als Vor-Bild einer geheilten. Doch dies wäre nur dann legitim, wenn der geschichtliche Vordergrund, der eine solche Legitimierung nötig macht, mit ins Bild rückt. Die Schreibgegenwart des Sohnes aber wird nie selbst als Ausgangspunkt der ganzen historischen Konstellation thematisiert. Die deutsche Geschichte scheint mit Vaters Tod am Ende der Geschichte zu Ende.

Desto stärker bemüht sich der Text, aus den ertasteten Splittern der Vergangenheit ein *«ganzes Leben»* zu machen. Fünfhundert Seiten lang schliesst Harig mit fataler Freundlichkeit die Lücken von Vaters fragmentarischer Biographie. Totalisierend springen seine Wörter ein, wo dem Vater die eigenen fehlen. Ein ganzes, dickes Buch entsteht, als Ersatz-Körper von Vaters zersplittertem Leben. Auch wenn Vater am Ende des Zweiten Weltkrieges warnt: *«Das ist kein Roman!»,* hat der Sohn daraus den *«Roman meines Vaters»* gemacht, ein Leben, *«wie es im Buche steht».*

So wie das neue Haus, das der Vater der Familie bauen lässt, wächst der Text empor: gekonntes Handwerk, der Text als Mauer aus Wortsteinen, die Harig aus seinem Erinnerungs- und Sprachschatz heranführt und sie mit dem Mörtel seiner Sätze ausgiebig und lustvoll verbindet — die Kunst der Fugenlosigkeit. Das Handwerk des Vaters, der sich als Maler auf die kunstvolle Maserierung von Oberflächen verstand, wird vom Sohn mit seinem breiten Sprachpinsel übernommen. Der Ordnungssinn des Vaters, der den Bruchstein seines Lebens nur mit zwanghafter Pedanterie zu einer Identität aufbauen konnte, reproduziert sich beim Sohn: Der Vater liebt die Ordnung des Alltags, der Sohn die Ordnung der Wörter. Nie sind sie sich deshalb so nahe, sind sie so wortlos glücklich wie vor der Mauer, mit der sich das Haus zum Heim zusammenschliesst. In ihm verschwindet der kritische Sinn des Titels. *«Ordnung»,* die Schlüsselkategorie zum geistigen Gefängnis von Vaters Leben, erscheint als Fassade des Textes plötzlich in positivem Glanz.

So ohne matte Stellen kann nur schreiben, wer ein ungebrochenes Vertrauen in die Sprache hat. Sie wird zum Medium der Rekonstruktion. *«Ich gärtnere mit Wörtern»,* gesteht Harig freimütig, und: *«Die Wörter machten alles wieder heil.»* Dieses Heilen des *«Wörterdoktors»,* im Wortsinn ein Ganz-Machen, hilft allerdings nicht gegen geschichtliches Unheil. Und es hat seinen stilistischen Preis: Die Sprache des Textes ist von flächendeckender Weitläufigkeit. Das Prinzip der Permutation einzelner Sprachelemente, mit dem Harig als einer der Pioniere der konkreten Poesie den Leerlauf der Alltagssprache kritisch entlarvte, wird zum Fugenkitt, Pflaster zwischen Steinen und Pflaster auf Wunden. Wo die eigenen Wörter nicht ausreichen, greift Harig in die Mörtelkiste des Zitatenschatzes, von Rousseau über Goethe bis Bloch, und übersieht dabei, dass dieses Material längst selbst bröcklig geworden ist — es scheint wieder eine Lust, zu zitieren. Die Fragen, die der Text ständig stellt, sind nicht die von Brechts lesendem Arbeiter: Statt als Brecheisen die historischen «Wahrheiten» in ihren Lücken aufzubrechen, gleiten Harigs

Fragekaskaden an dem ab, was der Text als seine eigene geschichtliche Wahrheit aufbaut. Statt Distanz zu schaffen, wollen sie den Leser rhetorisch in der Nähe von Vater und Sohn halten. Die permanente Einladung in die neue Familiarität, mit welcher der Text den Leser bei der Hand nimmt, ist allerdings auch der sprachliche Gestus des Schulbuchs, wie es Harig im Text selbst nicht selten ironisch zitiert. Diese entwaffnende, manchmal erfrischende, manchmal ermüdende Offenheit seiner Sprache setzt Harig vor die stummen Abgründe von Vaters Leben, wie um es vor jeder Kritik zu bewahren — ein Vaterbuch im naiven Schutzumschlag des Kinderbuchs.

Die arglose Sicht des Kindes aber spricht kritischer über den Vater als die erwachsene Rhetorik. Das Kind erinnert sich bei der Haltung des Vaters *«an den standhaften Zinnsoldaten aus dem Märchen, der sich immer so steif hielt, wie er nur konnte und sich auch am Ende, als er, ganz beleuchtet, in der Hitze des Feuers stand, nicht von der Stelle rührte und selbst als die Farben abgingen und er fühlte, dass er in den Flammen schmolz, standhaft mit dem Gewehr im Arm aushielt, bis er zu einem Klumpen Zinn zusammengeschmolzen war.»* In dieser Weise ist Vaters Leben zugleich märchenhaft und von historischer Beispielhaftigkeit; ein Leben, wie es im Buche steht. Doch die allzu treffende Analogie zum standhaften Zinnsoldaten hält Harig verständlicherweise nicht aus. Er sorgt nicht nur dafür, dass dem Vater die Farben nicht abgehen, er erfindet nicht nur für seinen Vater ein anderes, erfreulicher illuminiertes Ende, sondern er schmilzt den ganzen Zinnsoldaten um. Aus der kleinen und kleinbürgerlichen Figur wird das Grossformat seines Romans. Viel Herzblut hat Harig dabei zweifellos mit eingemischt, doch Herzblut ist eine gefährliche Tinte, besonders wenn sie — wie hier — überreichlich fliesst.

Peter Utz

[1] Ludwig Harig: Ordnung ist das ganze Leben. Roman meines Vaters. Carl Hanser-Verlag, München/Wien 1986.

Briefeschreiben als Dienst und Kunst des Alters

Zum vierten Band der «Gesammelten Briefe» von Hermann Hesse

Auch ich muss mir vorwerfen, *Hermann Hesse* ein paarmal mit Zuschriften belästigt zu haben. Das ist mir beim Lesen des vierten Bandes seiner von *Volker Michels* herausgegebenen *«Gesammelten Briefe»*[1] wieder einmal aufs Gewissen gefallen. Es sind Briefe aus den Jahren 1949 bis 1962 (Todesjahr), mit ständig wiederkehrender Klage über Altersmüdigkeit, Krankheit und ungeheuerlichen Postandrang. Selber schuld! könnte man zynischerweise hinsichtlich des letzteren sagen. Hesse hat eben, wie selten einer, breite Schichten des gebildeten Bürgertums thematisch und stilistisch angesprochen, hat mit seinem Ton der brüderlichen Mitmenschlichkeit dem Leser Anreiz zu brieflicher Reaktion gegeben. Indes wird die Klage über Müdig-

keit schon durch die vielfältige formale Abwandlung — Zeugnis fortdauernden schriftstellerischen Ehrgeizes — desavouiert, mehr noch durch das meistens kurze, jedoch hellwache, bewegliche Eingehen auf die Meinungen und Anliegen des Briefpartners.

Hesse schreibt immer unprätentiös, leichtflüssig und klar, ob die Adressaten seine Söhne und andere Angehörige, ob sie unbekannte Leser oder berühmte Schriftstellerkollegen und Künstler sind. Das literarische Urteil, früher in ungezählten Buchbesprechungen meist anerkennend und wohlwollend, ist auch als brieflich-privates vorwiegend milde, zumal natürlich dort, wo es sich um zugesandte Arbeiten der Adressaten handelt. Ein sicheres Flair für die Ranghöhe bekundet sich in der Einschätzung so andersartiger Geister wie Ernst Jünger und Gottfried Benn. Vom eigenen Rang denkt Hesse ungeachtet des Nobelpreises und der vielen sonstigen Auszeichnungen im Grunde bescheiden. Auf Karlheinz Deschners Anzweiflung seines Dichtertums[2] reagiert er allerdings von oben herab, vergleicht den Kritiker mit einem dreckwerfenden Gassenbuben, was unangemessen ist, da Deschner keineswegs beschimpft, sondern stilkritisch argumentiert.

Treu bleibt der alte Hesse seiner schon in jungen Jahren eingenommenen pazifistischen Haltung. Einen Gesinnungsgenossen sieht er in Albert Schweitzer, mit Einschränkung in Romain Rolland, der sich zum Kommunismus bekannte. Ein pazifistischer Prinzipienreiter ist er aber nicht; er hält die Schweizer Armee für eine rechtmässige Einrichtung. Bei öffentlichen Protesten und Appellen will er nicht mehr mitmachen, ist indessen auch da kein Starrkopf, sondern unterzeichnet einen *«wohlgemeinten, aber natürlich nutzlosen»* Protest gegen den russischen Einmarsch in Ungarn. Ähnlich wie Karl Barth, obzwar aus einer andern Art von Gläubigkeit, verwirft er den Nationalsozialismus entschiedener als den Kommunismus. Die bösartige Anfeindung, die er, nebst wirtschaftlicher Schädigung, aus dem Dritten Reich erfuhr, hat Nachklänge und Nachwirkungen bis ans Lebensende. Gegenüber dem alten Freund Ludwig Finckh, der zum Hitlerschwärmer geworden, nach Hesses Meinung aber naiv und guten Willens war, siegt eine distanzhaltende Versöhnlichkeit. Moralisches Rückgrat zeigt er in der Freundschaft mit seinem Verleger Peter Suhrkamp, dem von den Nazis misshandelten Treuhänder des emigrierten S. Fischer Verlags. Volker Michels beleuchtet im Nachwort aus genauer Kennerschaft die verlagsgeschichtlichen Zusammenhänge.

Betrüblich sind — es darf nicht verschwiegen werden — die Äusserungen über Walter Muschg (1898—1965), den Ordinarius für neuere deutsche Philologie an der Universität Basel: unverständlich das äusserst abfällige Urteil über dessen *«Tragische Literaturgeschichte»*[3], schlechterdings unwahr die Behauptung, Muschg sei *«ein Nazi und Antisemit»*. Wie kam Hesse dazu, den Mann, der sich in der Hitlerzeit für politische und jüdische Emigranten einsetzte[4], der die Werke Alfred Döblins herausgab und zum Verständnis anderer jüdischer Autoren beitrug, derart zu verunglimpfen? Eine richtigstellende Anmerkung fehlt. Der postume Rufmord wiegt um so schwerer, als der Urheber einer der meistgelesenen Schriftsteller dieses Jahrhunderts ist.

Kehren wir zum briefeschreibenden

weisen «Seelsorger» zurück. Nicht weniger sich selber treu als auf politischem Gebiet ist Hesse in Religionsfragen. Zu seinem Individualismus gehört die Ablehnung aller bekenntnismässig formulierten «Glaubenswahrheit». Den aufdringlich belehrenden *«Offenen Brief»*, den ein Konvertit in der *«Benediktinischen Monatsschrift»* an ihn richtet, beantwortet er mit schneidender Ironie. Aus freiheitlichen Gründen ist er *«im allgemeinen der katholischen Dichtung nicht sehr zugetan»*, urteilt beissend über den *«strammen Orthodoxen»* und *«derben Dickschädel»* Paul Claudel, schätzt und verehrt hingegen die im Ethischen ihm nahestehende Gertrud von Le Fort. Im Brief an einen Seminaristen umschreibt er Religion höchst unorthodox als *«Einsicht in die einfache Tatsache, dass es zwischen und über den Menschen und Ständen ein hohes Gemeinsames gibt, und dass ohne Rücksicht auf dieses Gemeinsame ein menschenwürdiges Dasein unmöglich ist.»* So redet der Individualist, der in lebenslanger denkerischer Bemühung — ohne ein Philosoph heissen zu wollen — zum Lehrer des Gemeinschaftssinnes geworden ist. Kraft solcher Religiosität kann er bei aller physiologisch bedingten Altersmüdigkeit und allem Scharfblick für die Schäden der Gesellschaft einen innersten Glauben an Welt und Menschheit festhalten. Was Werner Weber einst in der Besprechung der 1951 erschienenen, vom Dichter selber herausgegebenen *«Briefe»* geschrieben hat[5], gilt trotz der gerügten Entgleisungen auch vom vorliegenden Band: *«Man soll nicht sagen, diese Briefe seien in erster Linie eine Quelle für literarhistorische Arbeiten; sie sind eine Quelle für das grössere, schönere menschliche Geschäft, die Gesetze eines humanen Daseins stets von neuem zu sichten und zu sichern.»*

Robert Mächler

[1] Hermann Hesse, Gesammelte Briefe. Vierter Band 1949—1962. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse und Ursula Michels herausgegeben von Volker Michels. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986. — [2] Karlheinz Deschner, Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift. List Verlag, München 1957. Ergänzte und überarbeitete Neuausgabe im Ullstein Verlag, Berlin 1980. — [3] Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte. Francke Verlag, Bern 1948. 5. Auflage 1983. — [4] Vgl. Alfred A. Häsler, Das Boot ist voll. Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933—1945. Fretz und Wasmuth Verlag, Zürich und Stuttgart 1967, Seiten 160, 175 und 353 (über Muschgs einschlägiges Wirken im Nationalrat). — [5] In der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 16. Juni 1951 unter dem Titel «Briefe von Hermann Hesse». Abgedruckt im Anhang des hier besprochenen Briefbandes.

Eine Schweizer Reise im Jahr 1786/1787

Das Reisen stellt eine verhältnismässig moderne Errungenschaft der Menschheit dar: während längster Zeit verharrte der Mensch an dem Ort, wo das Schicksal ihn hingestellt hatte, geographisch wie sozial, sofern nicht Kriege oder Naturkatastrophen ihn vertrieben. Noch bis weit ins Mittelalter sind es nur Randgruppen, die sich, mehr oder weniger gezwungen, den

Strapazen und Gefahren unterzogen, die das Reisen damals mit sich brachte — Soldaten hauptsächlich, Kaufleute, Pilger, Fahrende und Studenten. Erst in der Renaissance bahnt sich eine Wende an, die dem Reisen einen eigenen Reiz zuerkennt, dieses schliesslich zum Selbstzweck erhebt. Das gilt für die Zeit der grossen Entdeckungen und Weltumfahrungen, deren oft abenteuerliche Berichte einem neugierigen Publikum Kenntnisse andersartiger Lebens- und Gesellschaftsformen und damit die Reize des Fremdartig-Exotischen vermittelten. Im 18. Jahrhundert ist die Welt im wesentlichen erkundet und vermessen, sind die Macht- und Interessensphären der Kolonialmächte abgesteckt; jetzt beginnt man sich, bereits zivilsationsmüde, für die «edlen Wilden» zu interessieren, schwärmt für die Simplizität ursprünglicher Lebensformen, die zu zerstören die Kolonialmächte eifrig beschäftigt sind. Zugleich aber verlagert sich die Aufmerksamkeit auf die nähere Umgebung: Europa war damals ein vielgestaltiges Gebilde von sehr unterschiedlicher politischer und zivilisatorischer Struktur. Im Zuge der Aufklärung suchte man Vor- und Nachteile der verschiedenen Länder und politischen Systeme gegeneinander abzuwägen, und es sind die Reiseberichte, die darüber die detaillierteten Auskünfte geben. Sie entwickeln sich im letzten Drittel des Jahrhunderts denn auch zu eigentlichen Publikumsfavoriten: Schätzungen gehen von einer Zahl zwischen 3000 und 6000 (zum Teil mehrbändigen!) Titeln aus, die allein zwischen etwa 1770 und 1800 im deutschen Sprachgebiet publiziert wurden! Ihre Faszination scheint hauptsächlich auf dem Aspekt der Selbsterfahrung beruht zu haben: hier hatte man es nicht mit manipulierten und beschönigenden Beschwörungen feudaler Herrschaftsabhängiger zu tun, sondern mit kritischen Erfahrungsberichten bürgerlicher Autoren, die lediglich ihren eigenen Augen bzw. von ihnen als glaubwürdig erachteten und nachgeprüften Informanten trauten. Damit war ein weiterer Schritt getan zur Beseitigung der Unmündigkeit des Dritten Standes, zur Brechung des feudalen Informationsmonopols (das immerhin in der Form der Zensur weiterbestand). So interessieren sich diese Reisenden insbesondere für den jeweils erreichten Stand an Aufklärung und bürgerlicher Freiheit und verglichen die einzelnen Territorien miteinander, wobei generell die katholischen gegenüber den evangelischen, die feudal regierten Länder gegenüber den freien Reichsstädten schlechter abschneiden.

In einer ersten Phase nach 1770 dominierte dabei ein Interesse an der Schweiz nicht nur aus politischen Gründen, sondern auch, in Übereinstimmung mit der empfindsamen Naturschwärmerei der Epoche, wegen ihrer Naturschönheit: man glaubte in den urdemokratischen Verhältnissen der Schweizer Alpenkantone noch Relikte jener unverdorbenen «natürlichen» Verhältnisse erkennen zu können, die Rousseau so eindrücklich beschworen hatte; häufig beigegebene Abbildungen erhöhten die Attraktivität solcher Publikationen. 1789 verlagert sich dann das Interesse schlagartig auf Frankreich, über dessen Entwicklung «Revolutionstouristen» enthusiastisch bis kritisch einem zugleich faszinierten und verängstigten Publikum in Deutschland Bericht erstatten. Schliesslich avanciert, am Ende des Jahrhunderts, Italien, das Land der klassischen Kunst, zum Ziel deutscher Reisesehnsucht (mit Goethes «Italieni-

scher Reise» von 1816 ff. als paradigmatischem Text).

Voraussetzung für eine derart vermehrte Reiseaktivität bildete eine vielfältige Infrastruktur mit verbessertem Verkehrsnetz. Die damals aufkommende sogenannte «Ordinari-Post» garantierte regelmässige Verbindungen zu festgesetzten Preisen, machte also den Gebrauch einer eigenen Kutsche (auf die noch Goethe bei seinen Reisen nicht verzichtete!) überflüssig und das Abenteuer kalkulierbar. Auffallend bleibt indes die Tatsache, dass trotzdem noch relativ ausführlich zu Fuss gereist wird: diese Art der Fortbewegung vermittelte dem schriftstellerischen Reisenden einen direkteren Kontakt mit Landschaft und Bevölkerung, erlaubte ihm Einblicke, die dem «Luxusreisenden» verschlossen blieben. Am bekanntesten ist in diesem Zusammenhang Seumes «Spaziergang nach Syrakus» von 1803 geworden.

Einen bisher nur im Manuskript überlieferten farbigen Reisebericht über die Schweiz legen jetzt Theodor und Hanni Salfinger mit akribischen Anmerkungen und zwei Registern sowie zahlreichen zeitgenössischen Abbildungen vor: *«Von der Schweiz. Journal meiner Reise 1786/1787»* von Christian Gottlieb Schmidt[1]. Er war nicht für die Publikation gedacht, sondern nur für Freunde bestimmt und trägt deswegen den Charakter frischer Unmittelbarkeit. Schmidt erweist sich als sehr genauer Beobachter, der sich für alles mögliche interessiert, auch Details wichtig nimmt, wenngleich die Theologie, seine eigentliche Domäne (er hat eben sein Studium abgeschlossen), das Hauptgewicht ausmacht. Auch Schmidt unternimmt wesentliche Abschnitte zu Fuss (etwa ein Drittel seiner Reise), und zwar ausdrücklich nicht aus Geldknappheit. Seine Route führt ihn vom Boden- an den Genfersee, von Basel bis Milano sowie ins Berner Oberland und durchs Wallis (einzig Graubünden bleibt also ausgespart), wobei Zürich jenes Zentrum bildet, von dem aus er immer wieder aufbricht. Schmidt bezeichnet sich selber als einen passionierten Reisenden, dem die Lust am Reisen angeboren sei. So erträgt er geduldig die mannigfachen Strapazen, schlechte Unterkünfte wie holprige Strassen und macht auch kein Hehl aus seiner Angst vor dem Hochgebirge. Er kommt mit wenig aus: «Meine Equipage ist so kompendiös, dass meine geräumigen Taschen sie fassen. Sie bestehet aus meiner Brieftasche mit Papier, Federmesser und Kamm, einem Schreibzeug, einem Hemde, 2 Paar Strümpfen, 2 Schnupftüchern, einer weissen und einer bunten Halsbinde und einer Mütze. Am Orte, wo man sich etliche Tage aufhält, lässt man dann gleich das Schmutzige waschen; und so kann man als Philosoph omnia sua secum portans ganz gut reisen.» Entgegen dem ekstatischen Enthusiasmus anderer Zeitgenossen löst das Strassburger Münster bei ihm keinen Begeisterungstaumel aus, sondern er empfindet den Riesenbau als «entsetzliche Steinmasse». In den Alpen überfällt ihn die Angst vor dem «fürchterlichen Anblick» der Abgründe und Gletschermassen, man verliere «fast alle Empfindung vor Grausen und Entsetzen». Er ist ein moderater Stadtmensch, der die heitere Geselligkeit liebt. Besonderes Augenmerk schenkt er der verehrten Gestalt von Lavater, den er so oft wie möglich aufsucht. Doch fallen ihm auf seinen Wanderungen auch die grossen Unterschiede zwischen katholischen und reformierten Gebieten auf: in letzteren prosperierten

Gewerbe, Industrie und Landwirtschaft, während dort alles darniederliege. Dennoch verschliesst ihm diese Erkenntnis nicht die Einsicht in die Fragwürdigkeit aristokratischer Herrschaftsform, wie sie ihm in den Patriziaten von Bern, Zürich und Basel begegnet. Andrerseits hat gerade in dieser Zeit die Zürcher Kultur einen Gipfel erreicht, den er — wie viele andere Zeitgenossen — mit Erstaunen zur Kenntnis nimmt: «Daher sich auch gewiss in keiner Stadt von ähnlichem Umfang und gleicher Volksmenge so viel Gelehrter, Schriftsteller und Künstler in allen Fächern wird rühmen können.» Auch ein Interesse an physiokratischen Problemen macht sich bemerkbar: immer wieder hebt er rühmend die Unverdorbenheit und Einfachheit ländlicher Verhältnisse hervor, die er jedoch zu seinem Erstaunen nur noch in abgelegenen Bergtälern vorfindet. Anderwärts habe überall die Industrialisierung, und in ihrem Gefolge Luxus und Sittenverderbnis um sich gegriffen; so notiert er in Grindelwald: «Die Zeiten, wo man mit einfachen Producten des Landes und den Erzeugnissen der Herden zufrieden war, wo noch Einfalt und Unverdorbenheit der Sitten herrschte, sind hier vorbei; auch in diesen entfernten Winkel ist das tyrannische Heer der Laster eingedrungen, Pracht, Unmässigkeit, Wollust und Müssiggang nehmen zu ...» An solchen Stellen bricht gelegentlich asketischer Eifer durch: aber das sind einzelne Übertreibungen eines sonst wachen Kopfes, der mit hellen Augen zu beobachten und in lebendiger Schreibweise festzuhalten vermag, was ihm begegnet — ein interessantes Porträt, von dessen vergangenen Zügen sich auch im Heute noch Spuren entdecken lassen.

Christoph Siegrist

[1] Christian Gottlieb Schmidt: Von der Schweiz. Journal meiner Reise vom 5. Julius 1786 bis den 7. August 1787. Hrsg. von Theodor und Hanni Salfinger. Paul Haupt, Bern 1985 (Schweizer Texte, Band 8), 409 S., Fr. 45.—.

Hinweise

Jugendästhetik im 20. Jahrhundert

Unter dem Titel *«Schock und Schöpfung»* ist ein umfangreicher Katalog erschienen, der die Ausstellung im Württembergischen Kunstverein Stuttgart durch wissenschaftliche Essays und eine reichhaltige Bilddokumentation begleitet. Wie sich die Jugend fühlt, wie sie sich ausdrückt und kleidet, welche Vorlieben und Abneigungen sie hat, welche Idole: es ist ein rätselhaftes und verwirrendes Thema, zudem eines, das kaum zu packen ist. Von Generation zu Generation lauten die Antworten anders. Oder lauten sie am Ende gleich? Die Ausstellung und der materialreiche Katalog versuchen, das Dickicht zu vermessen. Zahlreiche Mitarbeiter haben mitgewirkt, das Bild der Jugend in diesem Jahrhundert zu zeichnen. Wodurch unterscheidet sich die Jugend

der achtziger Jahre von derjenigen der siebziger Jahre? Wie war die Jugend vor, wie nach dem Krieg? Herausgeber des gewichtigen Werks sind der *Deutsche Werkbund* und der *Württembergische Kunstverein Stuttgart.* Für die Ausstellung zeichnen Willi Bucher und Klaus Pohl verantwortlich. Eine Gefahr wird sichtbar: Das vermarktete Jugend-Image ist kaum noch vom wahren Lebensgefühl zu trennen. Für die dreissiger Jahre greifen Ausstellung und Katalog einfach auf das, was die Reichsjugendführung für angemessen hielt und wozu sie die Jugendlichen mehr oder weniger nachdrücklich gezwungen hat. Kann man überhaupt aus den rasch wechselnden Stimmungen und Moden eine Abfolge von Epochen ablesen? Der Katalog ist unerschöpflich in seiner Präsentation von Jugendphänomenen. Wie wichtig sind sie eigentlich, wenn man den Versuch macht, die Gegenwart als Gesamtphänomen zu sehen? *(Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1986).*

August Wilhelm Schlegel

Die Biographie des «romantischen Geistes», wie er im Untertitel genannt ist, hat *Bernhard von Brentano* unmittelbar nach dem Krieg, 1949 in zweiter und erweiterter Ausgabe, veröffentlicht. Jetzt ist eine Neuausgabe erschienen, mit einem Nachwort von Hans Mayer zudem, ein Porträt nicht nur des Gelehrten und Kritikers, sondern ein Bild der Zeit, der Frauen auch, die mit Schlegel in Verbindung standen, vornehmlich Germaine de Staël, in deren Dienst er länger als ein Jahrzehnt gestanden hat. Das Buch ist zügig geschrieben, eine kurzweilige und dennoch höchst lehrreiche Würdigung des Shakespeare-Übersetzers, des Literaten, der auch Dante für die Deutschen erschlossen hat *(Insel Verlag, Frankfurt am Main).*

Max Frisch
Gesammelte Werke in zeitlicher Folge

Ein neuer, ein siebenter Band ist zu der von *Hans Meyer* herausgegebenen Gesamtausgabe hinzugekommen. Er enthält kleine Prosaschriften, «Triptychon», «Der Mensch erscheint im Holozän» und «Blaubart», ausserdem im Anhang die neue Fassung von «Biografie: Ein Spiel» von 1984. Die kleinen Schriften bestehen zur Hauptsache aus Reden aus besonderem Anlass, etwa aus demjenigen zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. Der Band ist rechtzeitig zum 75. Geburtstag Frischs erschienen *(Suhrkampf Verlag, Frankfurt am Main 1986).*

Gottfried Keller –
eine reich illlustrierte Biographie

Den Umschlag ziert ein farbiger Ausschnitt aus einer Bilderuhr von ungefähr 1840: ein Blick limmataufwärts von der Rathausbrücke aus. In den Text selbst sind zahlreiche Skizzen, Gemälde, Faksimiles und Photographien eingebaut, so dass man füglich von einer Biographie in Bilddokumenten sprechen dürfte. *Walter Baumann,* der Verfasser des grossformatigen Bandes, hat sich vorgenommen, Leben, Werk und Zeit des Dichters in überschaubar gegliederten Abschnitten zu schildern. Die Überschriften sind geprägt vom Willen, einfache und eingängige Bilder auch in der Erzählung zu finden. «Zu-

flucht in Glattfelden», «Kummerjahre in München», «Vom Pinsel zur Poesie» und «Das Fräulein aus Winterthur» sind Beispiele dafür, aber auch «Heitere Tage in Heidelberg» oder «Vom Künstler zum Bürger und Beamten.» Baumann will nicht neue Erkenntnisse verbreiten, sondern das Bekannte auf eine vertretbare Weise vereinfachen. Er leistet damit einen nicht gering zu schätzenden Dienst am Nachleben des Dichters, indem er einem breiten Leserpublikum den Zugang zur Person, zu ihren Gewohnheiten und Eigenheiten, immer aber auch zur kulturellen, poltischen, gesellschaftlichen Umwelt erleichtert. Dabei sind dann natürlich die vielen, meist farbigen Reproduktionen von höchstem Wert. Das Aquarell «Idyllische Landschaft», das Keller in Heidelberg für Johanna Kapp malte, zählt ebenso dazu wie die Waldlandschaft, die 1855 in Berlin entstanden ist, das der Dichter Justine Rodenberg viel später mit den Versen übergab: «Dies trübe Bildchen ist vor drei und zwanzig Jahren / im einstigen Berlin mir durch den Kopf gefahren; / Mit Wasser wurd' es dort auf dem Papier fixiret, / Von Frau Justinen nun dahin zurück geführet, / Wo es entstand, vom regnerischen Zürichsee / Bis hin zur alt berühmt- und wasserreichen Spree. / Auf Wellen fähret so, ein Niederschlag der Welle, / Des Lebens Abbild hin, die blöde Aquarelle!» Ausführlich ist auch die Geschichte des letzten Jahres, des Todes, des Begräbnisses und des peinlichen Prozesses um Gottfried Kellers Testament erzählt. Eine Zeittafel und ein Verzeichnis der wichtigsten Sekundärliteratur ergänzen den schönen Band, dessen Gesamtkonzeption im *Artemis Verlag, Zürich* entstanden ist. Dort war man angetan von Walter Baumanns früher erschienenem Werk «Auf den Spuren Gottfried Kellers» und regte den Verfasser zu diesem prächtig gelungenen Bildband an.

Weihnachtsgeschichten — mehr Weihnachtsgeschichten

Drei Bände umfasst die Sammlung von Weihnachtsgeschichten, die *Christian Strich* im *Diogenes Verlag, Zürich,* herausgibt, von Dickens bis Brecht, von Andersen bis Patricia Highsmith und von Thomas Mann bis Ray Bradbury. Nicht nur «schöne» Geschichten zum Vorlesen, auch Texte wie Dürrenmatts kurzes Prosastück «Weihnacht» (Aus den Papieren eines Wärters) sind da aufgenommen, und im ganzen ist eine Anthologie entstanden über ein altes Thema mit Beiträgen von Russland bis Amerika aus alter und neuester Zeit. Eine hervorragende Idee, mit Kenntnissen und Geschmack ausgeführt.

Das grosse plattdeutsche Bilderbuch

Über mehr als fünfhundert Jahre erstreckt sich das Bildmaterial, das *Konrad Reich* für den Rostocker Hinstoff Verlag gesammelt und kommentiert hat: Illustrationen zu Büchern in niederdeutscher Sprache von den Anfängen der Buchdruckkunst bis ins 20. Jahrhundert. Hier wird nicht nur vergnügliches Betrachten geboten; hier hat man — auf einem Spezialgebiet — eine reich kommentierte Kulturgeschichte des Bilderbuchs vor sich. (Die Ausgabe für die Bundesrepublik, Österreich und die Schweiz erschien im *Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1986.*)