Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 72 (1992)
Heft: 3

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

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

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

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

Download PDF: 13.07.2025

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

Das Buch

Botschaften aus dem Souterrain

Zum zweiten Band «Briefe» (1935–1938) von Friedrich Glauser

Gerät ein gebührend lange verstorbener Autor in den Ruf und Ruch eines Klassikers, wird solche Konsekration mit dem Erscheinen seiner gesammelten Werke besiegelt, dann pflegt später — unvermeidlich wie das Amen in der Kirche – die Edition seiner Briefe zu erfolgen. Ein allgemein approbierter Vorgang, so geläufig, dass dabei nur selten etwas von jener Ratlosigkeit aufkommt, die der zwitterhaften Gattung rechtens zustünde. Irritierend zwischen Leben und Werk gespannt, werden Briefe zumeist umstandslos dem ersteren zugeschlagen. Biographen benutzen sie als unumgängliche Quellen. Leser werden von ihnen in der biographisch genährten Vorliebe für einen Autor bestätigt und stillen eine begreifliche Neugier an epistolarischer Innenschau. Auf diese Weise verkommen Briefe zum Steinbruch, an dem sich die partikularen Interessen unverfroren bedienen. Hin und wieder mag einer die Gelegenheit wahrnehmen, das lebensgeschichtliche Substrat eines Werks neu zu überdenken, die Briefe selber bleiben in ihrer provozierenden Eigenart und Eigenmächtigkeit unbeachtet.

Nun könnte man es sich auch im Fall Friedrich Glausers (1896–1938) leicht machen. Hier der Verfasser von sechs Kriminalromanen, einem Roman über die Fremdenlegion und einer stattlichen Reihe von autobiographisch fundierten Kurzgeschichten, die vor allem im Berner *«Bund»*, im *«Schweizer Spiegel»* und in der Basler *«National-Zeitung»* erschienen und eine leidliche Beachtung fanden; dort der haarsträubende Lebensweg des von mancherlei frühem Ungemach, Erziehungsheim, Drogensucht, Depressionen, Entmündigung und Vormundschaft, Fremdenlegion, Strafanstalt, psychiatrischen Kliniken, nicht zuletzt von Heimatlosigkeit gezeichneten Menschen. An diesem betrüblichen Nebeneinander könnte man festhalten, auch wenn es manches am kurrenten Bild des Märtyrers Glauser zu berichtigen gälte. So zeugen jene berüchtigten Gutachten, die Glauser jahrzehntelang nachgetragen wurden, nicht nur von der arroganten Dummheit der Ärzte, sondern auch von deren durchaus ernstlichem Bemühen, Glauser vor dem Gefängnis zu bewahren. Während seiner Internierung in den Kliniken Münsingen und Waldau hat es ihm nie am Verständnis einzelner Psychiater *(Max Müller, Otto Briner)* gefehlt, und es spricht für seine unbeirrte Redlichkeit, dass er seinem ehemaligen Psychoanalytiker Müller in der Gestalt Dr. Laduners *(«Matto regiert»)* ein ehrendes Denkmal setzte zu einer Zeit, da er mit diesem zerstritten war. Überhaupt belegen die vorliegenden Briefe immer wieder eindrücklich, dass sich Glausers erzählerische «Spezialität», seine unendlich fein differenzierende, komplexe Menschendarstellung einer ausserordentlichen Fähigkeit zur Introspektion in eigener Sache verdankt.

Doch nicht solche biographischen Retuschen und Ergänzungen machen

die Bedeutung dieser Briefe aus. Sie beruht vielmehr auf der im gesamten Schweizer Schrifttum dieses Jahrhunderts beispiellosen *«condition littéraire»*, die in diese Texte eingegangen ist, ja sich recht eigentlich in ihnen herstellt. Nicht einmal ganz vier Jahre (Februar 1935 bis Dezember 1938) umfasst der zweite, von *Bernhard Echte* mustergültig herausgegebene und kommentierte Briefband. Rund 950 Buchseiten künden davon, wie Glauser in der Schweizer Literaturszene Fuss zu fassen suchte. Zwar hat er schon in den zehner und zwanziger Jahren Erzählungen publiziert, und zwei erst postum in Buchform veröffentlichte Romane, *«Der Tee der drei alten Damen»* und sein vielleicht gewichtigstes Werk, *«Gourrama»*, sind lange vor 1935 entstanden. Doch erst während der letzten vier Lebensjahre fand Glauser zu seiner schriftstellerischen Identität, entfaltete er jene fieberhafte, freilich zu keinem Zeitpunkt ungefährdete literarische Tätigkeit.

*

Im Februar 1935 teilte Glauser seiner Freundin *Berthe Bendel* mit: *«Ich hab eine längere Sache angefangen, die im Dorf Münsingen spielen soll, weisst, so eine Art Kriminalroman»*, und führte in einem Brief vom 12. März näher dazu aus: *«Es ist mir ein anderes Thema dazwischen gekommen, aber der Studer, den du ja kennst, spielt die Hauptrolle. Ich möchte den Mann so ausbauen zu einem Typ von gemütlichem Schweizer Detektiv. Vielleicht wird das ganz lustig»*. Mit Schweizer Gemütlichkeit, die «lustig» wirken möge, hoffte der Studer-Romancier zu arrivieren, und seine mit Mundartausdrücken reich durchwachsene Diktion sollte ein übriges tun, um die Schweizer Leserschaft für das Buch einzunehmen. Über der traulich-helvetisch klingenden Botschaft vergisst man indessen leicht, dass sie im Grunde genommen extraterritorial ausgesendet wurde. Studers Geburtsstunde schlug in der geschlossenen Klinik Münsingen, wie er dann entsprechend intra muros (Waldau) zum Romanhelden nobilitiert wurde. Der Autor schickte seine Figur in eine von allerlei disziplinierenden Anstalten bestückte Schweizer Landschaft, wo sie nach dem Rechten sehen sollte, er selber zog es nach der Entlassung aus der Waldau vor, dem Land fernzubleiben. *«Durchschlüfen»* nannte er manchmal in den Briefen die ihm vergönnte Lebenspraxis, die ihm keine Bleibe, keine Geborgenheit, sondern lediglich die Aussicht gewährte, gerade noch ungeschoren davonzukommen. Jedenfalls wehrte er sich vehement, als sich sein Vormund *Robert Schneider* Anfang 1937 anschickte, Glausers Umzug von Angles (bei Chartres) nach La Bernerie (Loire inf.) zu verhindern und sein Mündel erneut in der Schweiz – Schneiders Ausdruck zufolge – zu *«installieren»*. *«Ich würde nur mit Unlust und gezwungen in die Schweiz zurückkehren, denn ich habe den Aufenthalt in der Schweiz immer als einen Alpdruck empfunden»*, rechtfertigte er vor Schneider seine Haltung. Als Glauser im April 1937 eine kurze Geschäftsreise nach Basel und Zürich unternahm, fühlte er sich von der Umgebung *«krank gemacht»* (Brief vom 6.5.37) und trat selbst seiner Freundin *Martha Ringier* gegenüber gereizt auf. Schon zuvor hatte er unmissverständlich erklärt: *«Ich weiss, wie die erstickende Luft in der Schweiz auf mich wirkt, die Schweiz ist nie meine Heimat gewesen, wenigstens kann ich sie nicht so empfinden. Frankreich – das ist etwas anderes. Es ist mehr Weite darin, weniger Behörden, die einem ständig auf die Hühneraugen treten, man lässt fünf gera-*

de sein, solange man sich ruhig verhält». (Brief an M. Ringier, 29.1.37) Gewiss, während seiner letzten Lebenszeit in Nervi (bei Genua), da ihm trotz hochfliegender Pläne literarisch nichts mehr gelingen wollte, revozierte er seine Ansichten. Aber zu diesem Zeitpunkt hatte der verzweifelte Glauser auch anderen früheren Positionen abgeschworen.

*

Es geht uns hier nicht darum, Glauser'sche Invektiven gegen die Schweiz, die in den Briefen ohnehin nur punktuell auftauchen, zusammenzutragen. Nichts ist aber bestimmender für Glausers Schreibsituation als die rigide Klausur, die ihn über die Waldau-Internierungszeit hinaus einsperrte, mithin die Abgeschiedenheit von eben jenem Literaturbetrieb, der seinen Lebensunterhalt garantieren sollte. Die abgeriegelte *«condition littéraire»* teilte sich allem mit, was er zu Papier brachte, in den Briefen und Werken sind die nämlichen Schreibimpulse wirksam. Wenn ihm Briefe dazu dienten, sich einem ihm wohlgesinnten Menschen gegenüber zu bekennen, waren seine literarischen Texte nicht weniger adressiert. Auch sie verfasste er – nach eigenem wiederholtem Zeugnis – als Botschaften an die wenigen, die ihm freundschaftlich verbunden waren. Abgesehen von Berthe Bendel, der tüchtigen Kumpanin, die mit den Widrigkeiten des Alltags ebenso umzugehen wusste wie mit seinen trüben Stimmungen, war Glauser bei seinen Freundschaften fast ausschliesslich auf Briefe angewiesen. Sogar seine engsten Vertrauten, Martha Ringier und Josef Halperin, hat er persönlich nur während einiger Tage oder Wochen gesehen. Das verleiht seiner Korrespondenz eine ungemein anrührende existentielle Dringlichkeit, die sich noch in deren scherzhaften, neckischen Zügen äussert. Die konfessionellen langen Briefe sind stets darum bemüht, die Ferne zum geliebten Menschen aufzuheben. Auch wo Glauser über eigene Angelegenheiten nachsinnt, wird der abwesende Partner immerzu herbeigezaubert und wie als gegenwärtiger angesprochen. Selbst die häufigste, bald deutsch, bald französisch lautende rhetorische Gebärde: *«que veux-tu?»/«was willst du?»*, bittet um Nachsicht und Verständnis des andern. Dabei gelingt es ihm trefflich, sich auf den jeweiligen Adressaten einzustellen und diesem eine feste Rolle zuzuweisen, um seinerseits eine eigene Mimikry ins Spiel zu bringen. Mit Berthe, der Geliebten, die zu Beginn ihrer Beziehung offenbar davor bangte, seinen intellektuellen Ansprüchen nicht zu genügen, spricht er fast nur im Ton infantilisierender Zärtlichkeit. Ihr, dem *«Kindli»* oder *«Geissli»* gegenüber, mimt er den *«Hasen»* oder *«Hoppeler»*, der sie seiner steten Zuneigung versichert und für jede Beschwernis ein tröstendes Wort bereithält. Seine schönsten Briefe richtet er freilich an *«maman Marthe»* (Ringier), die Basler Redakteurin der *«Guten Schriften»* und Mitinhaberin einer Jugendbuchhandlung. Vor dieser mütterlichen Instanz kann er *«abladen»*, sich seitenlang über jüngste Begebenheiten, Lektüre, schriftstellerische Okkupationen, Lebenserfahrungen und -maximen, *«cafards»* und Einsamkeit ergehen, mitunter klagend, doch ohne Spur von Wehleidigkeit, oft geistreich, witzig, sogar mit aufmüpfiger Ironie, doch ohne Überheblichkeit. Schliesslich appelliert er nicht nur an ihr Mitgefühl, sondern ebensosehr an ihre Klugheit. Ihr gegenüber wählt er eine metaphorische Verkleidung, die von allen *noms de plume* seinem vielfältigen Wesen am besten gerecht wird, – das ergebene, selten störri-

sche *«mulet»: «Ich sagte Ihnen schon, madame et chère amie, ich bin ein Maulesel. Und Maulesel, begreifen Sie das wohl, Maulesel sind keine Idealisten. Maulesel fressen Gerste oder Hafer, so man ihnen gibt, sie sind genügsam, knabbern auch ganz gerne an Disteln, und man würde es kaum glauben, wenn man ihre weichen Lippen fühlt, dass sie so stachlige Pflanzen verschlingen können. Sie wackeln manchmal mit den Ohren (das kann ich auch), und wenn sie ihre Depressionen haben, dann legen sie sich auf die Seite und lassen sich weder durch Fusstritte noch durch wohlgemeinte Ermahnungen aus ihrer bequemen Stellung bringen.»* (Brief vom 19. 2. 1936)

Unter den männlichen Bekannten entsprach *Josef Halperin*, der Redakteur der linksgerichteten Wochenschrift *«ABC»*, am ehesten dem, was sich Glauser unter einem Freund vorstellen mochte. Zum einen ein Wunschbild, zum andern die aus der Fremdenlegionszeit erinnerte Erfahrung einer verwegenen Kameradschaft scheint mitzuschwingen, wenn er sich dem *«ami et compagnon»* als *«ton fidèle caporal»* anbietet. In den zahlreichen Briefen an *Otto Kleiber*, den Feuilletonchef der *«National-Zeitung»*, kam seine Wertschätzung für dessen menschliche Zuverlässigkeit zum Ausdruck, zumal diese mit pünktlichen Honorarzahlungen einherging, während ihn das politische Umfeld nicht weiter interessierte. Anders bei Halperins *«ABC»*, das er von Frankreich aus aufmerksam verfolgte, als wär's ein Stück von ihm. Sicher hat mitgespielt, dass Halperin unerschrokken, ohne bürgerliche Befangenheit und Prüderie, für den Roman *«Gourrama»* eintrat, den er in seinem Blatt serialisiert abdruckte. Jedenfalls beruhte die Gesinnungsbrüderschaft weniger auf Halperins politischen Ansichten, als auf dessen ungezwungenem Gebaren und handwerklicher Redlichkeit: *«Du bist nicht der bornierten Ansicht, man müsse jedes Gedankenfetzlein, das man am Morgen auf seinem Schreibstuhl hokkend mühsam aufs Papier gekleckert hat, aufbewahren für die Unsterblichkeit – du meinst nicht, man müsse alles, was man schreibe, als Heiligstes Gut der Menschheit bewachen, behüten, in Ordner klassieren und für die postérité aufbewahren.»* (Brief vom 22. 9. 1937)

Zu Glausers – auch darin einzigartiger – *«condition littéraire»* gehört nämlich ein prononcierter Abscheu vor schriftstellerischen Posen und Eitelkeiten. Dieser bewahrte ihn leider nicht vor politischer Naivität. Als er sich im Sommer 1937 zu einer Polemik gegen *André Gide* hinreissend liess, der nach einer Russlandreise sowjetische Missstände aufgedeckt und scharf verurteilt hatte, konnte man über Glausers Mäkelei an Gides angeblichen Allüren nicht froh werden. Auch dann nicht, als er später aus opportunistischen Gründen sein linkes Gastspiel beim *«ABC»* als Verirrung abtat und dabei seinem Freund Halperin in den Rücken fiel.

Um so vergnüglicher liest sich dafür ein kleiner Briefwechsel aus dem November/Dezember 1935 mit *R.J.Humm* über dessen eben erschienenen Roman *«Die Inseln»*. Glauser war von den poetischen Qualitäten des Buches sehr angetan und sah sich nun in die merkwürdige Lage versetzt, das Werk gegen seinen Schöpfer zu verteidigen, der auch die theoretischen und politischen Implikationen seines Opus gewürdigt wissen wollte. Solch zimperliche Geltungsansprüche pflegte Glauser mit dem Schmähwort *«Düchten»* zu belegen, wie er etwa andere erlauchte Institutionen als *«Zürcher Tante von Herrn Korrodi»* oder als *«Hosenzirkel Lettingen»* ver-

ulkte. Vor deren Tribunal wollte er nicht bestehen. Ihm kam es darauf an, *«die Leute zu erwischen, die sonst Courths-Mahler lesen oder John Kling und die dann plötzlich begeistert sind, weil man ihnen den ‹Seewolf› oder den ‹Jerry» von London in die Hand drückt, und die dann finden, das sei ‹gerissen›.»* (Brief an M. Ringier vom 2. 3. 1936)

Glauser besass ein untrügliches Gespür für Phrasen, für jederlei auftrumpfendes Gebaren, das existentiell nicht gedeckt war: die Empfindlichkeit des seit seinem 22. Lebensjahr Entmündigten, der *«untendurchmusste»* und sich daher bewusst im *«Souterrain»* (Brief an H. Gretler, 18.11.38) aufhielt. In jenen *«unteren Regionen»*, die *Robert Walsers* alter ego Jakob von Gunten zu seinem Atembereich erkor? So hübsch, so schön beiseit hat sich Glauser dort nie gewähnt, doch was er in seinem angestammten Halbdunkel zu sehen vermochte, hat er unbestechlich, skeptisch, traurig, und dann wieder aufgeräumt, mit bezwingender Menschenfreundlichkeit und Grazie ans Licht gebracht.

Werner Morlang

[1] Friedrich Glauser, Briefe 2, 1935–1938, herausgegeben von Bernhard Echte, Arche Verlag, Zürich 1991.

Die Literatur ist kein Luxus

Über den albanischen Schriftsteller Ismail Kadaré

«Diktatur und wahre Literatur können nur auf eine Art und Weise zusammenleben: indem sie sich Tag und Nacht gegenseitig zerfleischen.» (. . .) «Die dem Schriftsteller beigebrachten Wunden nehmen sich manchmal schrecklich aus, denn sie werden sofort sichtbar. Die Wunden, die der Schriftsteller der Diktatur zufügt, wirken mit Verzögerung, aber sie sind unheilbar.» Diese Sätze finden sich in der Einleitung zu *Ismail Kadarés* Berichten und Briefen, die unter dem Titel *«Albanischer Frühling»* erschienen sind[1]. Von seinem Volk sagt der Verfasser, der 1990 in Frankreich um politisches Asyl nachsuchte, es habe sich als letztes 1912 von der osmanischen Knechtschaft befreit, und es habe es erst 1990 geschafft, den Stalinismus abzuschütteln. Kadaré meint, die Wogen des Weltkriegs hätten den nach 1912 neu geschaffenen Staat verheerend getroffen, doch sei Albanien um 1924 eines der demokratischsten Länder Europas gewesen. Aber 1945 sei es in Jalta unabwendbar jenem Teil der Welt zugeschoben worden, von dem es sich gerade erst mühevoll gelöst hatte: dem Osten. Jetzt aber klopfe diese verwaiste Nation wieder an die Tore Europas, *«seiner Mutter, die Albanien stets kaltherzig geschlagen hat und sich trotz ihrer Christlichkeit dieser Nation gegenüber wenig barmherzig erwies».*

Kadaré hat grosse historische Romane geschrieben, inspiriert von der Geschichte seines Volkes. Sein bisher bedeutendstes Werk ist vermutlich *«Konzert am Ende des Winters»*, zugleich ein Beispiel dafür, wie Literatur die Diktatur zerfleischt[2]. Sie tut es nämlich nicht dadurch, dass sich der Schriftsteller ein-

mischt und Partei ergreift. Zwangsläufig hätte er dann nur die Wahl, als Regimegegner mit den Regimegegnern zu marschieren. Damit hört er in gleicher Weise auf, ein Schriftsteller zu sein, wie diejenigen seiner Kollegen, die zu Apologeten des Regimes werden. Kadaré besteht darauf, dass sich der Schriftsteller nicht zur Geisel seiner Zeit machen darf. Er steht ausserhalb der Zeit und akzeptiert nur ein einziges Gesetz, das Gesetz der Kunst. Wenn die Gesetze der Zeit, in die sein Leben zufällig fällt, nicht mit diesem übereinstimmen, kann er seiner Zeit mühelos den Rücken kehren. Es wäre aber ein grosser Irrtum, in Kadaré wegen dieser Abgrenzung einen Bewohner des elfenbeinernen Turms zu sehen. Eher schon könnte es sein, dass er dieses symbolische Gebäude für eine Erfindung derjenigen hält, die vom Schriftsteller verlangen, dass er sich ändert und aufhört, ein Schriftsteller zu sein, indem er Berichterstatter, Apologet einer Ideologie und Propagandist wird.

Die Berichte und Briefe, die in dem Buch *«Albanischer Frühling»* vereinigt sind, Dokumente eines Versuchs, auf die Staatsführung selbst Einfluss zu nehmen, nicht im Namen einer Opposition oder einer Gruppe, die sich als progressiv versteht, sondern im eigenen Namen und auf eigene Verantwortung, aus Sorge um die gefährdeten Ansätze zur Demokratisierung und – das wohl nicht zuletzt – aus der Sorge , es möchten *«die Gesetze der Zeit nicht mit dem obersten Gesetz der Kunst übereinstimmen»*, dürfen allein unter dem Gesichtspunkt der Literatur gelesen werden. Da wird zuerst von Telephongesprächen mit dem Parteichef *Ramiz Alia* berichtet, auf den Kadaré Einfluss nehmen möchte, und tatsächlich kommt es alsbald auch zu einer Unterredung im Büro des Gewaltigen. Erstaunlicherweise hat der Schriftsteller da nicht nur die Gelegenheit, für die Beachtung der Menschenrechte und für die Freilassung der politischen Gefangenen zu plädieren, es scheint, dass der Staats- und Parteichef ihm zustimme. Und wenn die Rede auf den Hunger und das Elend im Lande kommt, kann Kadaré den Verdacht äussern, es sehe so aus, als halte jemand das Volk absichtlich knapp, erkläre mit der Weltwirtschaftskrise die Knappheit der Lebensmittel, ganz als ob nicht die Not der Bauern damit ein wenig zu lindern wäre, ihnen das Halten von Kühen zu erlauben. Der Schriftsteller greift dabei auf die zeitlosen Balladen aus der Welt der Bergbauern zurück, von denen er sagt, sie seien das beste Gegenmittel gegen stalinistische Dogmen. Und tatsächlich scheint zuerst Erfolg zu haben, was der Schriftsteller dem Präsidenten vorgetragen hat. Nur machen es die konservativen Kräfte sofort wieder zunichte. Schliesslich bleibt dem Schriftsteller keine andere Wahl, als das Land zu verlassen und in Frankreich um Asyl nachzusuchen.

Wer die Verhältnisse, die in Albanien bestehen, nicht nur aus den Nachrichten erschliessen möchte, die uns Fernsehen, Radio und Zeitungen übermitteln, sollte zu Ismail Kadarés *«Albanischem Frühling»* greifen. Selbst die Fussnoten, die den Berichten und Briefen angefügt sind, enthalten da aufschlussreiches Material. Als die Kampagne gegen den Autor gestartet wurde, mit dem die Betonköpfe verhindern wollten, dass er noch mehr Einfluss gewinne, veröffentlichte ein Literat namens *Pipa* eine Studie, in welcher der Nachweis versucht wurde, Ismail Kadaré beziehe in seinen Romanen *«Die Festung»*, *«Der grosse Winter»* und *«Chronik in Stein»* Stellung gegen das kommunistische Regime und beson-

ders gegen *Enver Hoxha*. Verfolgung der Intellektuellen, Zuflucht Ausreisewilliger in ausländischen Botschaften, blutige Zusammenstösse mit der Polizei führen zur bitteren Einsicht, dass der Vorstoss zu früh war, die Stunde der Demokratisierung noch nicht gekommen ist.

«Konzert am Ende des Winters», der Roman, der 1988 in Tirana erschien und seit 1991 in einer Übersetzung aus dem Albanischen von *Joachim Röhm* vorliegt, ist ein weiteres Beispiel für Kadarés einzigartige Kunst, Geschichte in Märchenhaftes und Mythisches zu verwandeln, sie auf eine höhere Ebene zu heben, nicht etwa, um sie zu verklären, sondern um an ihr sichtbar zu machen, was allein die Literatur als Kunst erreicht.

Bekanntlich hat Albanien zu einem bestimmten Zeitpunkt mit der Sowjetunion gebrochen und sich an China und Mao Zedong angelehnt (ich übernehme die Schreibweise des Namens wie diejenige von Enver Hoxha der deutschen Übersetzung). Kadaré unternimmt es in seinem grossen zeitgeschichtlichen Roman, den Versuch einer Begegnung zweier einander fremder Kulturen zu erzählen. Sowohl auf privater Ebene, im Leben und in den Sorgen und Ängsten der Menschen in Tirana, die er in ihrem beruflichen Alltag und in ihren privaten Beziehungen beobachtet, als auch auf der Ebene der grossen Politik, der misstrauischen gegenseitigen Beobachtung der Mächte über Satellit und der Konversation auf Botschaftsempfängen, entfaltet er ein figurenreiches Panorama aus Weltgeschehen und Menschenschicksal. Tragik und Burleske halten sich die Waage darin. Wenn Kadaré erzählt, wie der grosse Vorsitzende, zurückgezogen in seiner Höhle in den Bergen, seine Ränke spinnt, seine Gedanken schweifen lässt und das Welttheater im Geiste vorausinszeniert, wird einem die Schrecklichkeit und die Komik dieser Figur bewusst. Die Delegationen der Albaner bei den Chinesen und der Chinesen bei den Albanern haben ihre hochwichtigen Missionen; aber die Absurdität ihrer Beflissenheit springt ebenfalls ins Auge. Was von ihrer Dienstbereitschaft, ihrem Glauben an die Idee, ihrer Verehrung der Staatsoberhäupter bleibt, ist am Ende das Werk eines Dichters. Er erschafft sie, er treibt sie um, er lässt Weltgeschichte geschehen, und er tut es sehr zum Vergnügen seiner Leser, denen er hilft, die Dinge aus jener Distanz zu betrachten, die sie frei macht. Man ertappt sich bei dem Gedanken, diese Welt, in der es Oberhäupter und Untertanen, Minister mit Leibwächtern und Beamten gibt, deren Stolz es ist, einmal bei einem dieser Potentaten zu Tisch geladen zu sein, sei eine grosse menschliche Komödie. Der Miles gloriosus kommt darin ebenso vor wie das Liebespaar, der Dottore und der Padrone.

Was aber die Chinesen betrifft, so erzählt Kadaré in skizzierten Novellen (er nennt diese Texte Synopsen, sinngemäss also knappe Zusammenstellungen, die parallel zueinander erzählt werden) zwei signifikante Vorgänge. Im einen Fall ist es eine spiritistische Sitzung in der Stadt N., im andern die mühsame Kommissionsarbeit zur Erschaffung des Lei Feng. Geht es hier darum, einen Menschen zu gebären, der den Ideen Mao Zedongs in idealer Weise entspricht, so dort um die totale Überwachung der Gesellschaft durch Mikrophone und Wanzen, wobei die Überwacher auf die Spur spiritistischer Umtriebe kommen. Der Musterchinese, den die Kommission zu erfinden beauftragt ist, zählt etwa fünfundzwanzig Jahre, ist

von Beruf Soldat, bäuerlicher Herkunft und Junggeselle ohne Liebes- oder Familienbindung, von der Mutter abgesehen. Stolz, Individualismus und Wohlleben sind ihm fremd. Er ist *«ein Treibriemen der Gedanken Mao Zedongs»*, und er stirbt beim Rettungsversuch für einen Genossen den Unfalltod. Der spiritistischen Séance wären die Schnüffler beinahe nicht auf die Spur gekommen, obgleich sie in die Steppjacke eines der Teilnehmer ein autonomes Mikrophon mit Tonband eingenäht haben. Denn eben dieser Teilnehmer wird von einem Bulldozer überfahren und in seinen Kleidern beigesetzt. Erst viel später, nachdem man die Leiche exhumiert und das kleine Tonband gefunden hat, erklingt seine Stimme im Labor der Geheimpolizei, die Stimme eines Toten, ganz ohne spiritistisches Medium zum Sprechen gebracht.

Das Konzert am Ende des Winters, das dem Roman den Titel gab, findet in Peking statt. Skender Bermema, ein Schriftsteller aus Tirana, der zusammen mit einem Kollegen einer Einladung der chinesischen Freunde gefolgt ist, zugleich der Verfasser der Novellen-Synopsen, besucht den Anlass als Gast der Regierung. Es ist die Nacht, in der Mao Zedong stirbt.

Wie es Kadaré gelingt, so verschiedene Welten wie das Privatleben albanischer Beamter und Offiziere, Staudammbau und Schwerindustrie, Chinesen in Tirana und die Gedankenwelt ihres grossen Vorsitzenden, ja diesen höchstpersönlich sowie die Führungsgestalten, die ihn umgeben, aber auch wiederum den chinesischen Alltag in der Hauptstadt des Grossreichs so gut wie in der Provinz in einen grossen Roman zu verweben, ist bewundernswert. Vergleichbares findet sich in der zeitgenössischen Literatur schwerlich. *«Krieg und Frieden»* müsste vielleicht herangezogen werden, der grosse historische Roman. Die Gattung scheint der Vergangenheit anzugehören; aber wie Kadaré das Individuelle und das Allgemeine hier zu verbinden weiss, rechtfertigt und bestätigt ihre Erneuerung. Das grosse Panorama, das der Autor vor uns entfaltet, hat innerhalb der Gesamtkonzeption Platz für unterschiedliche Darstellungsstile. Da spricht ein allwissender Erzähler, doch da wechselt auch die Perspektive und spricht oder phantasiert Mao Zedong. Wir nehmen als Leser teil an den Ängsten und an den bangen Hoffnungen der Menschen, und alsbald legt uns der Schriftsteller als Romanfigur, Skender Bermema, in welchem sich Kadaré vielleicht selbst in die Handlung einfügt, Entwürfe und Skizzen aus seiner Schreibwerkstatt vor, satirische Novellen oder auch Dialoge.

Wenn nach dem mysteriösen Flugunfall des Marschalls *Lin Biao* Gerüchte über ein Mordkomplott aufkommen, das Mao selbst ausgeheckt habe, um dem Attentat des Marschalls auf ihn selbst zuvorzukommen, erwägt Bermema eine ganze Reihe von Motiven und Tathergängen, die er verschiedenen, mit Initialen von A bis I benannten Sprechern in den Mund legt. Und daran schliesst sich eine neue Version des Dramas an unter dem Titel *«Der letzte Winter des Macbeth»*, in der Kadare/Bermema Macbeth seine blutige Tat in einem inneren Monolog reflektieren lässt. Der Mörder weiss, dass über ihn eine Tragödie geschrieben worden ist. Sein Monolog schliesst mit Worten, die Ismail Kadarés literarisches Engagement und seine Überzeugung von der Unheilbarkeit der Wunden, die der Schriftsteller der Diktatur zufügt, am Beispiel des Königsmörders auf dem Thron bestätigen.

Wenn dieses Theaterstück oder auch nur die mündliche Überlieferung davon im Bewusstsein der Menschen ist, gibt es für den Usurpator keine Rettung. *«Ich müsste ein Idiot sein»*, sagt er, *«um nicht zu begreifen, dass es meine Macht bei weitem übersteigen würde, ihm dann noch Einhalt zu gebieten. Wenn das menschliche Gemunkel auf einem Drama über mich beharrt, kann keine Kraft der Welt, und am wenigsten ich, etwas dagegen unternehmen.»*

Anton Krättli

[1] Ismail Kadaré, Albanischer Frühling. Berichte, Briefe, Betrachtungen. Aus dem Französischen von Miriam Magall. Neuer Malik Verlag, Kiel 1991. – [2] Ismail Kadaré, Konzert am Ende des Winters. Roman. Aus dem Albanischen von Joachim Röhm. Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1991 .

«Schau den Schatten den Schatten beschatten»

Zum Roman «Requiem» von Peer Hultberg

1985 ist in Dänemark ein Buch herausgekommen, das in der literarischen Welt einiges Aufsehen erregte und die Kritiker aufhorchen liess. Im Sommer 1991 war es so weit, dass dieses Werk von *Peer Hultberg*[1], mit dem Titel *«Requiem»*, in der Übersetzung von *Ursula Schmalbruch* in deutscher Sprache erscheinen konnte. In 537 monologischen Prosatexten, formal aus je einem einzigen Satz bestehend, erhellt der Autor Schicksale von Menschen in der Weise, dass er ihre verborgensten Gedanken und Gefühle schonungslos offenlegt.

Das Buch handelt allgemein von der Gefangenschaft und Verletzlichkeit des modernen Menschen in seiner seelischen Einsamkeit. Nicht zufällig hat Hultberg seinem Œuvre zwei Mottos vorangestellt, die im wirklichen und übertragenen Sinne von Gefangenschaft berichten. Das eine stammt aus den *«Aufzeichnungen aus einem Totenhause»* von *Dostojewski*, das andere aus *«The Waste Land»* von *T. S. Eliot*. An letzteres knüpft er in seiner «Einleitung» unmittelbar an: *«Sie kommen bei Nebel, bei Hagel, bei Sonne, bei Schneematsch, sie gehen und gehen (...).»* Dieser Satz, der im «Abschluss» leitmotivisch, aber variiert, wieder am Anfang steht, mag den Leser an gewisse Skulpturen von *Alberto Giacometti* erinnern. Giacomettis Figuren verkörpern insofern Isoliertheit und Anonymität, als der Künstler ihnen keine individuellen Züge verleiht, sondern sie in der von ihm konzipierten abstrakten Form darstellt. Hultberg dagegen isoliert und verfremdet seine Gestalten, indem er sie auf namenlose Stimmen reduziert. Stimmen jedoch, die sich nirgends zum befreienden Dialog zusammenfinden, sondern zu monologischer Einsamkeit verurteilt sind.

In aufgestauten Aggressionen werden Vorurteile gegen Kinder, Eltern, Ehepartner, Freunde, Vorgesetzte usw. gehegt: Da gibt es Missverständnisse, Anschuldigungen, Unterstellungen, Vorwände, Ausflüchte, klischeehafte Leitideen, rechthaberische Bil-

dungsphilisterei, äussere und innere Versklavung durch den Alltag, Triebverfallenheit und vor allem verletzte Gefühle, mit denen der einzelne sich selbst überlassen bleibt.

Hultbergs Gestalten, sozial gesehen vielleicht dem Mittelstand zuzuordnen, sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Alltagsmenschen mit ihren gewöhnlichen Gedanken, Sorgen, Nöten und Gefühlen. Ihre zufälligen Ansichten gleichen dem Wind, der bald aus dieser, bald aus jener Richtung weht. Mit sturer Hartnäckigkeit verfechten sie Meinungen (das Stilmittel der Redundanz setzt der Autor dabei mit grosser Könnerschaft ein), die sie schliesslich doch wieder umstossen oder in ihr Gegenteil verdrehen. So lesen wir eingangs des Textes 464: *«Denn sie pubertierte bloss, das war nichts, man brauchte sie nicht ernst zu nehmen (...).»* Bis dabei, nach mancherlei Präzisierungen und Modifikationen, schliesslich herauskommt: *«(...) ihre Rebellion war nicht nur das, wofür sie es hielten, denn es war sie, sie an sich, und sie als sie selbst an sich, sie sollten sie noch zu spüren bekommen (...).»*

Auch zeigt sich immer wieder, wie der Wortschwall oft spitzfindiger Scheinargumente, mit denen die Menschen sich selbst und andere belügen, die Wahrheit erstickt. Die Tatsache etwa, dass, wie in Text 228, die Mutter *«königlich gesinnt»* war, der Vater jedoch *«kein richtiges Gefühl für königliche Häuser»* hatte, ist als Scheidungsgrund, wie er dem Kinde präsentiert wird, ja wohl kaum stichhaltig. Mitunter führt die Unaufrichtigkeit sich selbst gegenüber zur Flucht ins Pathos oder in die heroische Pose und verrät dadurch nur allzu deutlich die erbärmliche Hilflosigkeit des Sprechenden:

(...) wenn ein Mann ein Mann ist, dann ist ein Mann ein Mann, und das war er, ein richtiges Mannsbild und nicht einer dieser zimperlichen Plumeaububis, die den Strohtod sterben würden, er war ein Mann, denn der Geist der Wikinger lebte noch in ihm, und wenn er starb, dann würde er kämpfend und stehend sterben, und auch nach seinem Tod würde man an ihn zurückdenken (...) (Text 375).

Die Ebene des Banalen erscheint durch diese Beispiele genügend illustriert. Gewissermassen lupenhaft vergrössert, repetiert es sich in jener aufdringlichen Art, die darin besteht, dass eine an sich plumpe Aussage in den verschiedensten Variationen eine ganze Textstelle überzieht, und die ein stilistisches Grundelement des ganzen Buches bildet. Dahinter gähnt beängstigend das grosse Nichts, dem die Stimmen mit ihrer Beredsamkeit vergeblich zu entfliehen suchen. Der Satz *«Unsere Krankheit ist grenzenlose Langeweile»*, aus *Georg Heyms* Prosastück *«Eine Fratze»*, kommt einem dabei unwillkürlich in den Sinn.

Eine Gesellschaft, deren Träger sich fortwährend belügen, vermag auch Alter und Tod nicht zu akzeptieren: Die Aussage *«Jedes Alter hat ja seinen Reiz»* (Text 389) scheint sich über die Tatsache des Älterwerdens eher beschönigend hinwegzusetzen, als dass sie von einer ernsthaften inneren Auseinandersetzung mit den unerbittlichen Abläufen des Lebens zeugte.

Peer Hultberg ist ein Meister der Parodie. Anspielungen auf die Bibel durchziehen sein ganzes Werk, Zitate, die er in die verschiedensten neuartigen Zusammenhänge bringt. Bisweilen bildet er mit Bibelversen längere Reihungen, in denen seine ganze sprachliche Virtuosität zum Tragen kommt. In Text 162 fordert ein Sprecher dazu auf, das Leben etwas positiver zu sehen, und ergeht sich dabei in der Tirade:

(...) sieh den Sperling auf dem Feld und die Vögel unter dem Himmel und das Unkraut unter dem Weizen, und wer krümmt ein Haar auf wessen Kopf, wenn du nicht anfängst, Balken statt Splitter zu sehen, und stimmt da vielleicht etwas nicht, denn wenn du den Splitter im Auge der Natur siehst, wirst du nie den Balken in deinem eigenen entdecken, du Distelherz, du Splitterherz, du Balkenherz (...).

Wie aber die Bibel im Dienst der autoritären Erziehung steht, die ohne Begründungen auszukommen glaubt, das zeigt uns Text 477, der die zehn Gebote um ein elftes erweitert. Dieses lautet: *«(...) du sollst nie Zitronen in den Kühlschrank legen, ob es den Zitronen oder dem Kühlschrank schadet, ist gleichgültig, denn in erster Linie schadet es mir, denn deine Mutter, der Herr, ist ein mächtiger Herr, und sie erlaubt nicht, dass jemals Zitronen in den Kühlschrank kommen (...)».* Der Wechsel der grammatikalischen Person – im vorliegenden Fall von der zweiten in die erste Person und wieder zurück zur zweiten – ist ein für Hultberg charakteristisches Stilmerkmal, genauso wie jenes, das die Personen durcheinandersprechen lässt. Es sind dies zusätzliche Verfremdungsmittel, die jegliche Identifikation des Lesers mit den Stimmen verunmöglichen.

Aber nicht bloss die Bibel, auch Märchen, Zitate aus *Goethes «Faust»*, Sprichwörter, Redensarten, Kinderreime usw. erfahren Umbildungen, welche in ihrer Schlagkraft denen eines *Günter Grass* kaum nachstehen. Dadurch, dass Hultberg altes, im Laufe der Zeit vielfach missverstandenes und missbrauchtes Sprach- und Gedankengut parodiert, schafft er die Voraussetzungen, dieses zu neuem, fruchtbarem Leben zu erwekken.

Es lässt sich kaum übersehen, dass Hultberg seinem dichterischen Schaffen kompositorische Prinzipien aus der Musik zugrunde legt. (Bereits der Titel *«Requiem»* tönt dies an.) *Arthur Honegger* in seiner *«Cantate de Noël»* etwa parodiert altbekannte Weihnachtslieder und verhilft ihnen gerade hiermit zu neuem Glanz. Ähnlich wie Honegger die Lieder miteinander verquickt und auf diese Weise etwas Eigenständiges schafft, so bildet Hultberg aus alten Textstellen und Zitaten seine erstaunlichen Kompositionen.

Das ursprünglich aus der Tonkunst stammende Leitmotiv ordnet den Roman trotz seiner Modernität einer literarischen Tradition zu, als deren Begründer in neuerer Zeit, von *Wagner* beeinflusst, vielleicht *Thomas Mann* gelten mag. Bei Hultberg verbinden leitmotivische Strukturen nicht nur «Einleitung» und «Abschluss» miteinander, sondern sie schaffen auch zwischen den einzelnen numerierten Texten geheime Verbindungen. Von der Musik her bestimmt ist ferner die Art und Weise, wie der Autor mit den in den einzelnen Stücken dominierenden Schlüsselwörtern variierend spielt. Insgesamt mutet das Werk wie ein *tema con variazioni* an: Fast ist man geneigt, dieses mit den (im Buch übrigens erwähnten!) Goldberg-Variationen zu assoziieren, wenn man gedanklich «Einleitung» und «Abschluss» des Romans durch die am Anfang und am Ende von *Bachs* Opus erklingende *aria* ersetzt.

Die Sprache Hultbergs gleicht einem Kaleidoskop, welches mit den einzelnen Elementen stets neue Verbindungen bildet. Sie ist so etwas wie eine aktive Materie, die nie zur Ruhe kommt, weil sie ununterbrochen chemischen Reaktionen ausgesetzt bleibt. Dabei geht der Autor so weit, dass er Wörter und Wendungen einflicht, die ausserhalb von Grammatik und Sprachgebrauch liegen

und mit denen er bewusst den Rahmen des Konventionellen sprengt. Dazu gehören etwa Ausdrücke wie *«Luftbraten»* (Text 203), *«Windfrikadellen»* (ebenda), *«koffeingehärtet»* (Text 392) oder *«nikotinstahlfest»* (ebenda). In Text 132 erfahren wir über die neue Hose, die der Besitzer wegen ihrer Unversehrtheit nicht anzuziehen wagt: *«(...) und weil sie neu und zum Brauchen nicht übers Herz gebracht war, war sie alt geworden (...).»* Als von sehr aktueller Brisanz mutet uns schliesslich das versartige Wortspiel an: *«Schau den Schatten den Schatten beschatten»* (Text 412).

Solche Kombinationen, sprachliche Formen des Expressionismus weiterführend, mögen zeigen, dass trotz dem tragischen Grundtenor des Buchs auch die Komik nicht fehlt, eine Wortkomik, die allerdings schwarzen Humor verrät. Und doch endet dieses Riesenwerk voller Labyrinthe und Fesseln mit der Aussicht auf Freiheit, ähnlich wie bei Bach die in den Moll-Tonarten stehenden Fugen von Band I des *Wohltemperierten Klaviers* sich im Schlussakkord (fast ausnahmslos) in Dur auflösen. In Anlehnung an das Eingangsmotto aus Dostojewski lautet der letzte Satz:

«Da kommen sie. Tag für Tag. Gehen und gehen. Schweigend durch die Stadt. Durch die Stadt gehen sie. Gehen zeitlos. In die Freiheit. In das neue Leben. Welch herrlicher Augenblick. In den Frieden.»

Liegt in der Vision, die den Roman beschliesst, vielleicht der Hoffnungsfunke, der den Glauben an eine freiere und klügere Menschheit trotz den düsteren Tönen noch wachhält? Ist Gnade am Ende der Hölle also möglich?

In seiner Vielschichtigkeit liefert *«Requiem»* eine scharfsinnige Diagnose unserer kranken Gesellschaft. Was die literarischen Einflüsse angeht, so dürften *Dostojewski, Proust, Kafka, Günter Grass* und insbesondere *James Joyce* dem Werk Pate gestanden haben, um nur einige zu nennen. Wie Joyce, bewegt sich Hultberg vorwiegend im kleinbürgerlichen Milieu mit seinem trivial-modernen Hintergrund und lässt Durchschnittsmenschen zu Wort kommen. Was die beiden Autoren ferner miteinander verbindet, ist die Leitmotivik des Gewöhnlichen, die Schilderung verborgenster Gedanken und Wünsche als erlebte Rede oder innerer Monolog sowie die – bei Joyce zumindest stellenweise vorzufindende – Erzähltechnik mittels langer Satzperioden mit spärlicher oder gar fehlender Interpunktion. Wenn aber Joyce noch Menschen mit Namen den Gang des Geschehens leiten lässt, vernehmen wir von Hultbergs namenlosen Gestalten nur die Stimmen. Erstaunlicherweise sind es solche, unter denen der Leser bisweilen seine eigene wiedererkennen mag.

So gesehen, geht von dem Buch eine kathartische Wirkung aus. *«Requiem»*, ein sprachliches Meisterwerk über die Tragödie des modernen Menschen, im Umfang monumental, vermag dem Leser, der sich eingehend damit befasst, eine beinahe grenzenlose Fülle von Stoffen und Ideen zu vermitteln. Sein Platz unter den literarischen Schöpfungen von bleibender Aktualität dürfte ihm daher gewiss sein.

Walter Gorgé

[1] Peer Hultberg: Requiem. Aus dem Dänischen von Ursula Schmalbruch, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1991. (Originalausgabe: Gyldendal Redaktion Arena, Kopenhagen 1985.)

Musik im Abendland

Ein Buch über «Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart» von Hans Heinrich Eggebrecht[1]

Gegen Ende des Vorworts steht der herausfordernde Satz von Hans Heinrich Eggebrecht, dem 1919 in Thüringen geborenen prominenten Musikwissenschafter: *«Vielleicht aber lässt Wissenschaft es sich gefallen, dass mal einer kommt, der der sogenannten Objektivität als einer der obersten Maximen entgegentritt.»*

Eggebrecht war von 1961 bis 1988 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg im Breisgau. Weder in seiner Neigung noch in seiner Ausbildung liegen die charakteristischen Anlagen für einen Rebellen oder Phantasten. Sein erstes Werk, das ihn international bekannt machte, war sein *«Handwörterbuch der musikalischen Terminologie»*. Auch wenn seine terminologischen Vorschläge nicht überall durchgedrungen sind: Dieses Wörterbuch ist zur Grundlage des Sachbands des am meisten benützten Musiklexikons der Gegenwart im deutschen Sprachbereich, des *Riemann-Lexikons*, geworden und hat von dort aus in die Breite gewirkt. Eggebrechts terminologische Klärungen waren um so wichtiger, als in den Fächern der Musikwissenschaft besonders hartnäckig unbesehen übernommene Begriffe aus anderen Disziplinen herumgeisterten. Dass sie das zum Teil heute noch tun, ist nicht Eggebrechts Schuld.

Indessen fragt sich Eggebrecht in seinem 838seitigen Buch erneut: Was heisst «Barock» (darüber gibt es sechs Seiten Begriffsgeschichte). Bevor er sich im folgenden Buchteil darüber entscheidet, ob er für die Übergangszeit von etwa 1720 bis etwa 1760 Namen wie «Frühklassik» oder «Rokoko» (alle schon in Anspruch genommen) verwenden soll, schreibt er fünfzehn Seiten über die Frage «Musikalische Klassik – was heisst das?», und entscheidet sich dann für eine «Vorklassik», die sich fünffach unterteilen lässt: 1) Stichwörter, 2) Die Mannheimer Schule, 3) Berlin, 4) Carl Philipp Emanuel Bach und 5) Wien (Kleinmeister und Joseph Haydn in seiner Frühzeit).

In dieser «Aera mobilitatis», wie Eggebrecht sie nennt, sind nicht gesichtslose Merkmale des Aufklärungszeitalters zum Vorschein gekommen, sondern konkrete Anforderungen an die Musik als Darbietungskunst: «Öffentlichkeit» (Entstehung des allgemeinen Publikums), «Verständlichkeit» (Ideal der vom gesellschaftlichen Status unabhängigen Zugänglichkeit) und, als Resultat der um 1740 heraufgekommenen Idee des eigenschöpferischen Individuums, «Individualisierung».

Kennzeichnend für den jetzigen Eggebrecht, der sich relativ spät der Sozialgeschichte zugewandt hat, sind seine gelegentlichen Verweise auf populärwissenschaftliche Schriften, die nicht auf der Höhe seiner eigenen Argumentation stehen, so in diesem Fall das Taschenbuch von *Peter Schleuning: «Das 18. Jahrhundert. Der Bürger erhebt sich»* von 1984. Solche Verweise kann man als Hieb gegen die «sogenannte Objektivität» verstehen, welche die Musikwissenschaft «als eine der obersten Maximen» beachten soll. Indessen fällt bei Eggebrecht der polemische Ton von Schleu-

ning fort. Auch da, wo sich der Freiburger Gelehrte im Umkreis der Französischen Revolution bewegt, bleibt er immer vorsichtig in der Beschreibung von Ursache und Wirkung und gemässigt in der Berücksichtigung gesellschaftlicher Umwälzungen als stilgeschichtliche Impulse.

Gerade hier, wo zahllose heute im Buchhandel angebotene Musikgeschichten eine Erleichterung erkennen lassen, dass sie den vielfach sich durchkreuzenden musikgeschichtlichen Vorgängen der früheren Jahrhunderte entronnen sind und lineare Fortschreitungen suggerieren können – gerade hier warnt Eggebrecht: *«. . . es ist nur sehr bedingt angebracht, in dieser gärenden Aufbruchszeit Entwicklungslinien aufzeigen zu wollen, die die Punkte, an denen das Neue besonders deutlich greifbar ist, im Sinne einer sukzessiven ‹Entfaltung des einen aus dem andern›, einer linearen Vorgänger- und Nachfolgerschaft, miteinander zu verbinden.»* In der hohen Beweglichkeit und im Polyzentrismus dieser Zeit lägen, so Eggebrecht, jene Voraussetzungen, die dann die *«klassische Musik»* hervorbrachten, welche *«im Werk der Wiener Trias (Haydn, Mozart und Beethoven) triumphierte».*

Ein Widerspruchsgeist bleibt Eggebrecht auch in der Behandlung jener drei Komponisten, auf die seine Vorklassik hinführt. Im Œuvre Joseph Haydns – Michael Haydn wird ausser acht gelassen – hebt Eggebrecht den «Geschichtswert» deutlich über den (nicht klein angesetzten) «Kunstwert». Beethoven verteilt er mit dem Aufgebot seines ganzen terminologischen Scharfsinns auf die Klassik und das 19. Jahrhundert. Vor die relativ wenigen Seiten über Mozart schiebt Eggebrecht die «Reflexion X»: *«Was ist das, was an der Musik so schön ist?»* (Das Wörtchen «so» verrät eine Spitze gegen die Neigungen des grossen Konzertpublikums, musikalische «Klassik» als Ebenmass, ja als Glätte zu missverstehen.) Die knapp acht Seiten, die Eggebrecht der Musik Mozarts widmet, versuchen anhand eines einzelnen Beispiels zu zeigen, wie der Komponist diesen «Erwartungshorizont» erfüllt (dass dieser Erwartungshorizont zu Mozarts Lebzeiten noch nicht bestand, wird nicht ausgeführt). Die Wahl des d-moll-Klavierkonzerts KV 466, als Objekt der Demonstration, ist hintergründig angriffig: Es ist dies das einzige Klavierkonzert Mozarts, das durch Beethovens Vermittlung zum Eigenbesitz der Romantik wurde. So wird der Leser, sicher absichtlich, nicht mit dem Kern von Mozarts Musik, sondern mit deren Abglanz konfrontiert. Allerdings wird man in den letzten Sätzen der Reflexion gewarnt: *«(Es wird) hier zugleich versucht, in exemplarischer Weise die ästhetische Frage nach dem musikalisch Schönen überhaupt und die geschichtliche Frage nach dem Erkennen des konkret Schönen einer Musik miteinander zu verbinden.»* Die musikphilosophische Fragestellung hat Mozarts Œuvre verdrängt.

*

Eggebrechts Vorwort könnte den Verdacht erwecken, den Musikwissenschaftern sei die Fragwürdigkeit des Begriffs der «Objektivität» gegenüber der Kunst insgesamt unbekannt. Dem ist ganz und gar nicht so. Im Gegenteil: Wissenschafter, welche ihre eigene «Objektivität» gegenüber Kunstwerken in Frage stellen, sind heute in der Mehrheit. Der Grossteil der akademischen Lehrer lässt Studenten einen weiten Radius für ästhetische Urteile, insistiert hingegen auf verlässlicher Quellenkun-

de und damit auf der Fähigkeit, musikalische Quellen aller Zeiten selber lesen und in ihren Kontext stellen zu können.

In der Biographik allerdings, die auf grössere Leserschichten zielt, haben sich Musikhistoriker und Musikliebhaber immer wieder Ausflüge in die *«biographie romancée»* erlaubt. Dabei ist es mehrmals zu harten Auseinandersetzungen mit Musikwissenschaftern gekommen, welche die Quellenkunde vorantreiben und sich selber jede Ausschmückung verbieten. In vielen Fällen sind sie die Herausgeber der Gesamtausgaben der Œuvres, ohne die neuere Gebrauchsausgaben nicht möglich wären. Eggebrecht schätzt die geschichtsbildende Kraft der Gesamtausgaben gering ein. An der Spitze seines Interesses steht der durch die jeweilige Musik betroffene, im besten Sinn «aufgeklärte» Mensch.

Hier haken denn auch Eggebrechts fünfzehn über das Buch verteilte «Reflexionen» ein. Sie wollen, so das Vorwort, *«den Leser gleichsam bei der Hand nehmen»*. Denn: *«Sie besinnen sich darauf, warum überhaupt wir Musikgeschichte schreiben und lesen, wissen wollen und betreiben. Sie führen den Leser in die Werkstatt des Denkens und Schreibens. Sie erörtern mit ihm zusammen die hier angewandten Verfahrensweisen der Musikgeschichtsschreibung und die Methoden des Ansprechens von Musik. Sie weisen auf dasjenige, was im Wechsel der Erscheinungen die abendländische Musik kennzeichnet.»*

Reflexion I, «Abendländische Musik», rechtfertig zugleich den Buchtitel und seine Abgrenzung gegenüber dem, was heute als Musik der Ethnographien oder Ethnologien, also nicht mehr nur «vergleichend» mit dem Westen, behandelt wird. Indem, wie es bereits das Vorwort meldet, *«das Erleben der Musikgeschichte die konzeptionelle Maxime dieses Buches»* bildet, bindet Eggebrecht sein kühnes Unternehmen von vornherein an das vorangetriebene Geschichtsbewusstsein des Europäers. Die Reflexion I definiert dann als heraustretende Idee abendländischer Musik die «Rationalität» wobei jener «Überlegenheitsanspruch» abgelehnt wird, der die frühere Beschäftigung mit ausserwestlichen Kulturen mit sich brachte.

Reflexion II, «Warum Musikgeschichte des Mittelalters?», bringt insofern eine Überraschung, als Eggebrecht jene geschichtlich ferne Musik nicht als Ausdruck der mittelalterlich-christlichen Geisteswelt erkennen kann oder will. Er stipuliert eine unbewusste epochenübergreifende Tradition – ohne jeden Bezug auf die Traditionsstränge des Christentums. Sowohl von Bach wie von Beethoven meint der Autor: *«Sie wussten nicht, wie die Musik ihrer Zeit und ihr eigenes Komponieren auch durch das Mittelalter hindurch ‹geworden› waren, aber sie verstanden ‹das Gewordene› maximal.»* Der Begriff des «Verstehens» appelliert hier an jenen Schicksalszusammenhang, dessen geschichtliche Rekonstruktion erlaubt, sich nicht «an die Geschichte als Gewesenheit» zu verlieren.

Reflexion III, «Geschichte schreiben», führt aus, wie der Stoff der Geschichte *«auf das Ich, den Autor, den Erzähler»* angewiesen sei. Die hohe Funktion des tätigen Subjekts unterstreicht auch Reflexion IV, welche dessen Verfügungsgewalt auch auf «Die Gliederung der Musikgeschichte» ausdehnt.

Mit der Reflexion V hat man die «Terminologie» des 14. Jahrhunderts erreicht, und damit Musik, welche dem allgemeinen Musikfreund in geschickten Analysen rational zugänglich ist –

davon handelt auch Reflexion VI. Hier, und stärker noch gegenüber der «Frühneuzeitlichen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts», trifft der Leser auf einen Autor, der zwar nicht sein Desinteresse, aber die Distanz seines Ichs von dem zu bewältigenden Stoff zugibt, ein bei Kunstwissenschaftern seltenes Eingeständnis. Schon Eggebrechts Benennung der beiden Jahrhunderte der Renaissance als «Zwischenzeit» verrät einen Wechsel der Einstellung. Er glaubt, man staune, in ihrer Musik die Gleichförmigkeit einer ausebnenden «Objektivität» zu hören, und fühlt sich vorerst versucht, die «Musik des Abendlandes» ohne Renaissance-Kapitel zu beschreiben.

«Jedenfalls ist es mir bisher so ergangen, dass ich geneigt war, um die Zeit zwischen Dufay und Monteverdi gleichsam einen Bogen zu machen (mit wenigen Ausnahmen, bei denen Josquin Desprez und Martin Luther im Mittelpunkt stehen). Denn einerseits deprimierten mich die verwirrende Fülle und das verbreitet Gleichförmige, weithin stilistisch Durchschnittliche und streckenweise geschichtlich wenig Beredte der Stoffmassen, und andererseits hatte diese Zwischenzeit, das heisst die Zeit zwischen dem Mittelalter, an dem mich die Ferne fasziniert, und der Musik von Monteverdi und Schütz, an der mich das Nahsein fesselt, für mich stets den etwas laulichen Charakter des «nicht mehr» und «noch nicht»: nicht mehr weit genug weg und noch nicht nahe genug.»

Solche exorbitante Subjektivität hat ihre Konsequenzen. Für die Musik der Renaissance nähert sich Eggebrechts Text, in seltsamer Entsprechung zu seiner negativen Sicht des geschichtlichen Objekts, «durchschnittlichen» Musikgeschichten – einschliesslich jener für den Schulgebrauch. Das Resultat spricht indessen nicht gegen sie: Zwar erfahren die überragenden Künstler der Renaissance keine ihrer Grösse entsprechende Würdigung, aber ihre Einbettung in den geschichtlichen Strom fällt um so natürlicher aus.

Bedingtheiten durch Glauben und Konfession unterspielt Eggebrecht auch im Jahrhundert der Reformationen; eine *«Blickrichtung auf den Menschen»* erkennt er erst da, wo der christliche Glauben am Eingang in die Neuzeit vom schöpferischen Subjektivismus verdrängt wird. Ob tatsächlich mit Josquin Desprez (etwa 1440–1521) der «autonome Mensch» geboren wurde, das stellt sich als fragwürdiger heraus denn der ohnehin fragwürdige Anspruch auf «Objektivität».

Unversehens findet man dann aber Eggebrecht, dessen Virtuosität des Schreibens über etliche veraltete Annahmen (etwa über *«musica reservata»*) hinweghilft, in einer Haltung, die man als pietistisch bezeichnen kann. Im Kapitel über Johann Sebastian Bach beschreibt er die Gegenpositionen von lutherischer Orthodoxie und Pietismus. Die Bekehrung zu einem «innerlichen Herzens-Wort» der Pietisten erhält ihre Entsprechung in der Reflexion VIII da, wo Eggebrecht fordert, dass man von Geschriebenem *«innerlich Besitz ergreift»*. Wie sehr dieser Appell an die moralische und ästhetische Instanz des Ich sich aus seinem eigenen Leben herleitet, erfährt man aus der letzten Reflexion über die Frage: «Wer bin ich?». Hier wird die Bezogenheit des Textes auf den Autor zugespitzt bis zum Versuch, das Geschriebene vollständig mit der Persönlichkeitsstruktur Eggebrechts in Übereinstimmung zu bringen. Ganz und gar ungewöhnlich sei dieser Passus, meint Eggebrecht, innerhalb

einer wissenschaftsorientierten Musikgeschichtsschreibung.

Als Leser möchte man eine Unterscheidung treffen: Dass Lebenserfahrungen und eigene geistige Voraussetzungen in Darstellungen von geschichtlichen Zusammenhängen sichtbar werden, ist gerade bei bedeutenden Historikern keine Seltenheit. Ungewöhnlich allerdings nimmt sich Eggebrechts intensive Beschäftigung mit der eigenen Person aus, auch wenn man seine Herkunft aus einem evangelischen Pfarrhaus kennt. Es ist, als ob seine fünf Jahre Kriegsdienst, jener *«Zurückwurf des Menschen in das nackt Existentielle»*, ihn stärker getroffen hätten als er selbst, bei aller Introspektion, wahrhaben will. Ob man *«Musik im Abendland»* um des Dargestellten oder um der Reflexionen willen lesen will: Es ist eine das heutige Denken über Musik (nicht das heutige Wissen von Musik) markierende Veröffentlichung.

Andres Briner

[1] Hans Heinrich Eggebrecht, Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Piper-Verlag, München 1991.

Die Edda

«Die Edda, Götter- und Heldenlieder der Germanen» – unter diesem Titel erschienen 1987 im Manesse-Verlag die Übertragungen aus dem Altnordischen von *Arthur Häny*. Seit Herbst 1991 liegt der schmalere Band der Prosa-Edda vor, die anfangs des 13. Jahrhunderts von *Snorri Sturluson* aufgezeichneten altisländischen Göttergeschichten. Beide Ausgaben sind mit knappen Anmerkungen, kurzen Einführungen zu den einzelnen Kapiteln und einem Nachwort des Übersetzers versehen. Der reichhaltige Kommentar erleichtert auch einem mit der germanischen Mythologie wenig vertrauten Leser das Verständnis und steigert das Interesse am Stoff und an seiner Darstellung.

Den altisländischen Göttergeschichten stellt Arthur Häny ein Zitat aus dem *Codex Upsaliensis* (Anfang 14. Jh.) voran: *«Dieses Buch heisst Edda. Zusammengestellt hat es Snorri Sturluson in der Weise, wie sie hier angeordnet ist. Es handelt zuerst von den Asen und Ymir, darauf folgen ‹Die Sprache der Dichtkunst› und die poetischen Umschreibungen mancher Begriffe, zuletzt das ‹Strophen-Verzeichnis›, das Snorri auf König Hakon und Herzog Skuli gedichtet hat.»* – Warum das Buch *«Edda»* heisst, ist ungeklärt, denn «Edda» bedeutet *«Urgrossmutter»*. *«Edda»* würde eigentlich bloss für die Texte in Prosa gelten und nicht für jene in gebundener Form. Doch das Wort hat sich als Obertitel über die altnordische Dichtung schon längst eingebürgert.

Die beiden Manesse-Bändchen regen zu vergleichender Lektüre an, da der Stoff teilweise derselbe ist. Das älteste Lied stammt von einem anonymen Dichter, der ums Jahr 1000 gelebt hat, und Snorri, der Erzähler, wurde im Jahre 1179 in Island geboren und starb 1241 durch Mörderhand. Häny bezieht die Nachworte in Band I und II voraus- bzw. rückweisend aufeinander. Übersetzt hat

er stets nach dem gleichen Prinzip, nämlich «so treu als möglich, so deutsch als möglich» und die Lieder «so rhythmisch als möglich». Einer klaren, heutigen Sprache zuliebe sind da und dort Ergänzungen, gelegentlich sogar ein Modernismus nötig. Häny verfolgt mit seiner Übertragung ein Ziel, das jenem des isländischen Dichters im weitesten Sinne ähnlich ist. Snorri Sturluson möchte im dreizehnten Jahrhundert, in einer Epoche, die von christlicher Kultur geprägt ist, die altgermanische Tradition vor dem Vergessen bewahren.

Snorri war Dichter, Historiker und Staatsmann. Im Thing, der Volksversammlung, bekleidetete er das hohe Amt des «Gesetzessprechers». Während eines zweijährigen Aufenthaltes in Norwegen befreundete er sich mit König Hakon. Aus politischen Gründen wird er später in Island, auf Geheiss des Königs, ermordet. Mit grösster Wahrscheinlichkeit ist Snorri der Verfasser einer umfangreichen Geschichte der norwegischen Könige von den mythischen Anfängen bis ins letzte Viertel des zwölften Jahrhunderts. Er gilt auch als Autor der *«Egilsaga»*, in der sich die Bindungen zwischen Island und Norwegen zeigen. In der *«Prosa-Edda»* verarbeitet der Dichter den mythischen Stoff, der ihm aus den alten Gesängen vertraut war. In der Liedersammlung finden sich etliche, die dialogisch gebaut sind, sie wirken lebendig und ziehen überraschenderweise auch den heutigen Leser ins Gespräch.

Snorri komponiert das zentrale Stück der Edda ebenfalls in der Frage-Antwort-Form. Im *Gylfaginning – «Wie Gylfi getäuscht wurde»* – möchte König Gylfi von den Göttern Auskunft erhalten über Anfang und Ende der Welt. Drei Gestalten, genannt Hoch, Gleichhoch und Der Dritte, beantworten seine Fragen. Am Schluss der Geschichte erweisen sie sich als ein und derselbe, nämlich als Odin, der Allvater. Die Drei klären den Sterblichen auf über die Hierarchie unter den Göttern, über ihre Händel auch, die ein Spiegelbild der menschlichen sind. Sie erläutern den Kosmos, sie schildern den Himmel, die Erde und die Totenwelt; sie wissen Bescheid über alle Elemente. Die Frage nach der Herkunft des Windes etwa beantworten sie so: Am Himmelsrand hockt ein Riese in Adlergestalt. Wenn er die Flügel zum Flug ausbreitet, flattern unter seinen Schwingen die Winde hervor.

Gylfis Neugierde reicht in manchen Bereich. Es nimmt ihn wunder, warum Odin mehr als fünfzig Namen trägt. Einer der Drei gibt ihm zu verstehen, dass jedes der vielen Völker auf der Welt meine, Odins Namen in seine Sprache übersetzen zu müssen. Anschaulich und lebhaft fliessen dergleichen Gespräche dahin. Der Ton wird ernst, dramatisch sogar, wenn vom Schicksal der Götter und der Menschen die Rede ist. Weder diese noch jene können ihrem vorausbestimmten Geschick entgehen. Die alten Germanen ertragen das Dasein fatalistisch, es erscheint ihnen tragisch. Der prophezeite Weltuntergang, die Götterdämmerung, bringt den Menschen und den Asen, ebenso den Riesen, Zwergen und allen tiergestaltigen Gottheiten wie Wölfen, Vögeln, Drachen und Schlangen den Tod.

Snorri greift für die Darstellung der Untergangsvision auf das altnordische ums Jahr tausend entstandene Genesis-Gedicht der *«Völuspa» – «Die Weissagung der Seherin»* zurück. Er zitiert daraus die Verse: *«Brüder schlagen dann, / morden einander, / Schwestersöhne / verderben Verwandtschaft; / schlimm steht's bei den Menschen, / Hurerei herrscht, / Beilzeit, Schwertzeit, /*

zerschlagene Schilde, / Windzeit, Wolfszeit, / bis einstürzt die Welt.» In der *«Völuspa»* folgen weitere zwölf höchst eindrückliche Strophen. Snorri transponiert sie in Prosa. Die in Versen evozierten Bilder folgen sich gleichsam Schlag auf Schlag. In der epischen Form sind die Übergänge gleitender. In der *«Völuspa»* stehen Untergang und Neubeginn unvermittelt nacheinander. Snorri hingegen führt nach der geschilderten Katastrophe das Gespräch zwischen Gylfi und den Dreien weiter. Er malt die veränderte Szene aus, in der Himmel und Erde verbrannt sind, jetzt da der Wolf die Sonnne verschlungen hat und die Sterne verschwunden sind. Danach erinnert er sich an die *«Weissagung der Seherin»*, wo es heisst: *«Aufstehen seh' ich / zum zweiten Male / aus Fluten die Erde, / die neu sich begrünt,. . .»*

Der wissbegierige König Gylfi stellt weitere Fragen. Die Drei geben nur noch kurzen Bescheid: Die Götter kommen aus dem Hel herauf, setzen sich zusammen und plaudern von dem, was vormals geschehen war. – Das erste Menschenpaar, Lif (Leben) und Lifthrasir (der Leben Begehrende) mit Namen, zeugt Nachkommen, und die ganze Erde bevölkert sich von neuem. Dann die Zusammenfassung: *«In der Ewigkeit gibt es viele Welten.»* Hernach die Aufforderung an den Neugierigen, er möge sich zunutze machen, was er bis jetzt vernommen habe. Es folgt ein lautes Getöse, Gylfi erwacht aus seinem Traum.

Auch der zweite, kürzere Teil der Prosa-Edda hängt thematisch mit der Lieder-Edda zusammen. Häny verfügt frei über die Anordnung der Texte; er setzt beispielsweise Snorris Prolog an den Schluss. In unserem Band folgt auf *«Gylfaginning» – «Wie Gylfi getäuscht wurde»* der Traktat über die Sprache der Dichtung. Snorri erläutert darin viele der zahllosen Umschreibungen, die ein Charakteristikum der Skaldenlieder sind. In der altnordischen Dichtung sind schlichte Sachverhalte oft durch mythische oder historische Anspielungen verhüllt. Snorri, bewandert in der literarischen Überlieferung, erzählt zu jeder Metapher die dahinterliegenden Ereignisse oder Vorstellungen. Seine Dichtungstheorie, das «Skáldskaparmál», ist eine Sammlung von Götter- und Heldengeschichten, von Episoden aus verschiedenen Sagenkreisen, u.a. aus dem Nibelungenlied. Snorri wählt als Rahmenstruktur ebenfalls den Dialog: Der Meerriese Aegir bittet Bragi, den Gott der Dichtung, um die Deutung der uneigentlichen Formulierungen. Für *«Gold»* zum Beispiel gibt es eine Reihe sogenannter *«Kenningar»*, etwa dieses ausnahmsweise kurze: *«Das Gold heisst auch ‹Laub Glasirs›, weil in Asgard, vor den Toren Walhallas ein Hain steht mit Namen Glasir, und all sein Laub ist aus rotem Gold . . . Das ist bei Göttern und Menschen der schönste Wald.»*

In den Anmerkungen verweist Häny auf einen wichtigen Passus in Snorris theoretischen Erörterungen, nämlich: *«Man darf diese Erzählungen nicht vergessen oder gar verachten, . . .Doch sollen Christen auch nicht anders an die Heidengötter und an die Wahrheit dieser Geschichten glauben als so, wie es im Prolog dieses Buches erwähnt ist.»* Im Prolog nimmt Snorri als Christ Distanz zum Heidentum; als Historiker versteht er die vorchristlichen Mythen als eine Leistung seiner Vorfahren, die sich eine Deutung der Welt geschaffen haben. Die Ahnen erfassten die Dinge nur in einem irdischen Sinne, das Christentum erst zeuge von einem geistigen Verständnis; auf solchen Argumenten basiert Snorris Vorwort. Dank Arthur

Hänys beziehungsreichem Kommentar lesen wir die Prosa des humanistisch gesinnten Dichters aus dem dreizehnten Jahrhundert und ebenfalls die früheren Texte anonymer Verfasser als literarische Kunstwerke, in denen sich eine Epoche unserer eigenen fernen Vergangenheit spiegelt.

Elise Guignard

[1] Snorri Sturluson: Prosa-Edda, altisländische Göttergeschichten. Aus dem Altisländischen übertragen, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Arthur Häny. Manesse Verlag, Zürich 1991. Früher erschienen: Die Edda, Götter- und Heldenlieder der Germanen. Aus dem Altnordischen übertragen, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Arthur Häny. Manesse Verlag, Zürich 1987, 3. Auflage 1989.

«Geld und Natur»

Zum neuen Sammelband von Hans Christoph Binswanger

Das neueste Werk des bekannten, an der Hochschule St. Gallen lehrenden «Grün-Ökonomen» und unorthodoxen Denkers *Hans Christoph Binswanger* bietet eine thematisch wohl gerundete Sammlung von teilweise anderswo bereits veröffentlichten bzw. erstmals hier präsentierten Abhandlungen zu einem zweifellos brennenden Thema [1]. Es fügt sich inhaltlich in das Spektrum vorausgegangener einschlägiger Veröffentlichungen des Autors, wie u. a. etwa *«Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft»* (1985) oder der schon etwas zurückliegende, jedoch vielbeachtete und von Binswanger mitherausgebrachte *«NAWU-Report: Wege aus der Wohlstandsfalle»* (1978).

Programmatisch heisst es eingangs zu diesem Band («Vorwort». 9 f.), dass Geld – insbesondere im Verhältnis zur Natur betrachtet – *«das einzige Gut ist, das der Mensch selbst, sozusagen aus dem Nichts, schaffen kann (. . .)»*. Die Hybris dessen im Rahmen moderner *«Geldwirtschaft»* bedinge zugleich auch eine gefährliche *«Übernutzung der Natur»* und führe somit zur *«ökologischen Krise»*. *«Nur mit einem neuen Bewusstsein seiner Macht und Ohnmacht als Geld-Schöpfer und der Verantwortung, die ihm dadurch zukommt, kann der Mensch wieder die Bescheidenheit zurückgewinnen . . . die Natur als Partner im wirtschaftlichen Prozess anzuerkennen. Ohne eine solche Bescheidung ist eine Überwindung der ökologischen Krise nicht möglich.»*

Mit diesem Credo öffnet sich dem Leser der Pfad hin zum spezifischeren Gehalt des Buches. Es beginnt mit einer Art parabelhaften Schilderung tradierter Lebensweise eigenständiger Stammesgemeinschaften (der Ewenken und Burjaten) in Sibirien, deren gewachsenes Gefüge durch die Einführung von Geld bzw. Geldwirtschaft materiell wie auch qualitativ in lebensstilmässiger Hinsicht «ärmer» wurde, indem der Zusammenhang mit der *«unmittelbaren Wirklichkeit der Natur»* (18) verlorenging.

Im ersten «allgemeinen» Teil des Bandes (*«Geld und Natur – Neue Perspektiven der Wirtschaftstheorie»*, 25 ff.) geht der Autor mit dem sogenannten *«mainstream»* herkömmlicher ökonomischer Doktrin ins Gericht: in deren

Ausprägung vor allem einer mechanistisch fortschrittsorientierten – und als solche von moderner Geldwirtschaft weiter noch dynamisierten – Wachstumsgläubigkeit unter demzufolge zwanghaftem *«Raubbau»* bzw. *«Verbrauch von Natur»*, der Binswanger konkrete *«Möglichkeiten eines qualitativen Wachstums, das auf die Natur vermehrt Rücksicht nimmt»*, gegenüberstellt.

Einen Ausweg aus dem heutigen Dilemma: *«Wachstum der Wirtschaft und Schrumpfung der Natur oder Bewahrung der Natur und Schrumpfung der Wirtschaft»*, könne es letztlich nur in dem Masse geben, *«wie das in den Kapitalwerten vorweggenommene zukünftige Wachstum unabhängig vom Naturverbrauch realisiert werden kann»;* d. h. durch bewussten *«Einbezug der Natur in das Preissystem und die dadurch bewirkte technologische Umorientierung»* (108).

Im zweiten, inhaltlich besonders aufschlussreichen und anregenden «historischen» Teil *(«Was haben uns frühere Ökonomen zum Verhältnis von Geld und Natur zu sagen?»*, 111 ff.), richtet der Verfasser den Blick aus dogmenhistorischer Sicht zunächst auf die aristotelisch-antiken Wurzeln des Verständnisses von Ökonomie mit der grundlegenden Unterscheidung zwischen Versorgungs- und Erwerbswirtschaft, als sozusagen «natürliche» Auffassung vom Wesen der Wirtschaft und des Wirtschaftens, lange bevor es zur neuzeitlichen Vereinseitigung im individualistischen Sinne durch Klassik und Neoklassik (von *John Locke* über *Adam Smith* bis zur marktmechanistisch rigiden Abstraktion eines *Léon Walras*) kam, und damit zur de facto Ausklammerung der Natur als «Unwert» aus den Produktionsfunktionen ökonomischer Betrachtungsweise.

Indem so aus dogmenkritischer Perspektive die nicht übersehbare Mitverantwortung der «modernen» ökonomischen Theorie mit ihren Konsequenzen und Ausprägungsformen an den heutigen Umweltproblemen aufgezeigt und angeprangert wird, weist Binswanger am Beispiel von *J. G. Schlosser*, dem Schwager *Goethes*, auf Klassik wie Neoklassik bereits begleitende alternative Ansätze ökonomischer Betrachtung hin. Mit seiner «Theorie der imaginären Bedürfnisse» (dargelegt in der, nach Art eines platonischen Dialogs abgefassten Schrift *«Xenokrates oder über die Abgaben»*, 1777) fügt sich *Schlosser* in den Reigen weiterer bemerkenswerter Geister des 18. und 19. Jahrhunderts, die dem Denkmuster der «Klassik» schon früh in ähnlich kritischer Weise begegneten: so u. a. *Justus Möser, Johann A. Schletterwein, Johann G. Fichte, J. Sartorius von Waltershausen*; und nicht zuletzt *Adam H. Müller* mit seiner Lehre von der *«idealischen Produktion»* (bis hin, wie vom Standpunkte dieses Rezensenten anzumerken, zur leistungstheoretisch fundierten und im gegebenen Hinblick ungemein einschlägigen *«Ganzheitslehre»* eines *Othmar Spann*, dem Wiederentdecker Adam Müllers in dessen Relevanz insbesondere für eine nicht-mechanistische ökonomische Betrachtungsweise).

In bewusster Besinnung hiebei auf das *«Immaterielle»* (oder das *«Idealische»)* in der Sicht des Wirtschaftens bzw. der Bedürfnisse, wird die Verengung und Dürre in den *«Gesetzmässigkeiten»* klassischer Produktionsfaktorenlehre kritisch überhöht und so zugleich der qualitative Aspekt von Produktion und Wachstum wieder hervorgekehrt, ohne dass man *«die Bedeutung*

der Natur (. . .) aus den Augen verliert» (218 ff.).

Ein Anhangteil (219 ff.) mit erläuternden Anmerkungen sowie Literaturhinweisen zu den jeweiligen Kapiteln, ein Personenregister sowie bibliographische Verweise zu den einzelnen Beiträgen beschliessen diesen insgesamt mit Gewinn zu lesenden wie auch in seiner äusseren Aufmachung sehr handlich und ansprechend gestalteten Band.

J. Hanns Pichler

[1] Hans Christoph Binswanger: Geld und Natur. Das wirtschaftliche Wachstum im Spannungsfeld zwischen Ökonomie und Ökologie. Edition Weitbrecht, K. Thienemanns Verlag, Stuttgart, Wien 1991.

Hinweise

Frühstück mit Marlowe

Friedrich Glauser wird im Motto zitiert: *«Die meisten Schriftsteller können nichts, weil sie die Rudimente der Kochkunst nicht verstehen.» Frank Göhre,* der nicht nur seinen Glauser, sondern ebenso die Krimis der Chandler, Ellroy, Hammett, Hitchcock und vieler anderer kennt, weiss, dass Kochen in den Kriminalromanen eine bedeutende Rolle spielt, nicht nur darum, weil manchmal, ja sogar oft, in Töpfen und Pfannen nach Spuren gesucht wird, wenn irgendwo ein mysteriöser Todesfall eingetreten ist. Zwischen Essen, zwischen genüsslichem Verzehr und aufzuklärenden Mordfällen besteht für ihn ein Zusammenhang. Folgerichtig hat er ein Lesebuch zusammengestellt, das er einen «Streifzug durch die internationale Krimiszene mit 180 Rezeptideen» nennt, verbunden mit sachdienlichen Hinweisen auf die genannten Meister ihres literarischen Fachs. *Hendrik Dorgathen* hat zu dem Band suggestive Illustrationen beigesteuert. Der Leser kann, während er etwa das «Frühstück der fetten Schwestern», daumendicke gebackene Scheiben gekochten Schinkens mit Mais und Okra vor sich hat, Wissenswertes über Grave Digger und Coffin Ed Johnson erfahren, Spezialitäten aus Harlem eben. Wenn gar Hardcare und andere Profis zu Tische bitten, gibt es ein «KillerFrühstück», eigentlich nur besonders reichlich garnierte Spiegeleier mit Speck und Cocktailwürstchen. Aber es wird schon zutreffen: In der Tat kann man keinem Menschen trauen, der dem Essen gegenüber gleichgültig ist *(Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1991).*

Spectaculum 52: Modeme Theaterstücke

Die Reihe ist eingebürgert, sie umfasst eine respektable und in gewisser Hinsicht zweifellos repräsentative Bibliothek zeitgenössischer Dramatik. Dennoch melden sich gerade auch anlässlich dieses 52. Bandes Fragen und selbst Zweifel über die Auswahlkriterien. Ist denn die «Erzählung der Magd Zerline» von Hermann Broch ein modernes Theaterstück? Broch ist 1886 geboren und 1951 gestorben, der Text eine Erzählung, freilich in Form eines Mono-

logs, aber kaum für die Bühne geschrieben. Der Umstand, dass diese Prosa im Juni 83 am Wiener Akademietheater uraufgeführt wurde, macht aus der Erzählung noch kein modernes Theaterstück. Max Frischs Dialog zwischen Jonas und seinem Veteran ist sein Beitrag zum Abstimmungskampf über eine Schweiz ohne Armee in szenischer Form, dramaturgisch oder stilistisch aber konventionell. Von Ulrich Plenzdorf enthält *«Spectaculum 52»* «kein runter fein fern», von Georg Seidel «Villa Jugend» und von Botho Strauss «Die Zeit und das Zimmer», von Marlene Streeruwitz «Waikiki-Beach», von Peter Weiss schliesslich «Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird». Soll man aus dieser Kollektion etwa gar schliessen, es sei mit der modernen Dramatik nicht mehr weit her? Die Texte, die hier versammelt sind, repräsentieren nicht gerade die Avantgarde der Stückeschreiber. Die gibt es allerdings auch gar nicht. Aber «moderne Theaterstücke», denke ich, sehen trotzdem anders aus als das, was in diesem Band vereinigt ist *(Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991).*

Tschechische und slowakische Erzählungen

Der Titel des Bandes, den *Paul Krontorad* in Zusammenarbeit mit *Milan Jungmann* und *Josef Bzoch* herausgegeben hat, kündigt «Geschichten aus zwanzig Jahren Finsternis» an. Gemeint sind tschechische und slowakische Literatur aus den zwei Jahrzehnten von 1970 bis 1990. Die Auswahl ist nicht in erster Linie repräsentativ gemeint, sondern will einfach jenen Autoren die Stimme zurückgeben, die in der Zeit der «Normalisierung» offiziell nicht publizieren durften. Dass ihre Werke dennoch nicht ganz unbekannt waren, danken sie der «Spaltung der Literatur» in eine über und in eine unter der Oberfläche. «Samisdat»-Literatur ist es vor allem, was der Band jetzt ans Licht hebt *(Deuticke Verlag, Wien 1991).*

Freude am Schreibenlernen

Als Anleitung für Eltern und Erzieher schuf *Cornelia Fabricius* ein kleines, illustriertes Buch, das auf natürliche Weise den Bewegungsorganismus entwickeln und den Bewegungssinn des kleinen Kindes stärken lehrt. Die Pädagogin weiss, dass es nicht so selten ist, dass ein Kind bei Schulantritt die «Schreibreife» noch nicht erlangt hat. In Fällen dieser Art soll ihr methodisch aufgebautes Buch mit seinen Geschichten und Zeichnungen helfen. Das Ziel dabei ist die «graphomotorische Entwicklung» des Kindes. Einer theoretischen Einleitung, in welcher die Methode begründet wird, folgen dann Geschichten und Übungen, wobei selbst einfache Notenbeispiele und Lieder eingesetzt sind, weil Schreiben eine rhythmische Bewegung sein soll. Wenn auch einige Beispiele etwas gesucht anmuten, so ist doch die Grundidee dieser «Anleitung zur Graphomotorik» sicher richtig. Es handelt sich allerdings nicht um ein Buch in der Hand der Kinder, sondern um ein Lehrmittel, mit dessen Hilfe Erzieher und Eltern Kindern mit Schreibschwierigkeiten behilflich sein können *(Novalis Verlag, Schaffhausen 1990).*