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

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 74 (1994)

Heft: 1

Artikel: Katzenjammer oder des Pudels Kern? : Zeitempfinden und Krisenerfahrung in Hürlimanns Novelle "Das Gartenhaus" und Simeons Roman "Le chat"

Autor: Wirth, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-165272

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: 15.07.2025

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

MICHAEL WIRTH, geboren 1957, studierte nach der Ausbildung zum Bankkaufmann Germanistik, Romanistik und Geschichte an den Universitäten Bonn und Lausanne. 1986 folgte eine vierjährige Assistenz an der «section d'allemand» der Universität Lausanne, die er mit einer Dissertation über Heinrich von Kleist abschloss. Mitarbeiter des österreichischen Kunstmagazins PARNASS. Von 1991 bis 1993 Pressearbeit für die Nationalen Forschungsprogramme (NFP) und die Schwerpunktprogramme (SPP) des Schweizerischen Nationalfonds. Seit Januar 1994 ist er Kulturredaktor der Schweizer Monatshefte.

KATZENJAMMER – ODER DES PUDELS KERN?

Zeitempfinden und Krisenerfahrung in Hürlimanns Novelle «Das Gartenhaus» und Simenons Roman «Le chat»

Vergangenes auf Dauer gestellt: Hürlimann und Simenon schreiben über Strategien der Krisenbewältigung. Eine Gratwanderung, für die es des Gleichgewichtsinns einer Katze bedarf. Ein Bericht über die literarische Allegorie.

Die Erfolgsnovelle «Das Gartenhaus» von *Thomas Hürlimann* aus dem Jahr 1989 erschien bereits 1992 in der Übersetzung («Le pavillon du jardin») beim renommierten Pariser Verlag Gallimard. Das französischsprachige Publikum kannte das Motiv der zugelaufenen Katze, um die ein Ehestreit entbrennt, aus *Georges Simenons* Roman «Le chat», der 1966 im waadtländischen Epalinges entstanden war. Emile Bouin, ein pensionierter Maurerpolier, Simenons Protagonist, vergisst in der täglichen Sorge für eine Katze, die ihm nach dem Tod seiner ersten Frau Angèle zugelaufen war, die Enttäuschung über seine zweite, eher zufällig geschlossene Zweckehe mit Marguerite. Die eifersüchtige Marguerite tötet eines Tages die Katze und löst mit dieser Tat ein undurchdringliches, erst mit Marguerites Tod endendes Schweigen zwischen den Eheleuten aus. Versteckt hinter dem Grabstein seines unlängst verstorbenen Sohnes füttert in Hürlimanns Novelle ein im Ruhestand lebender Oberst der schweizerischen Armee eine zugelaufene Katze, während seine Frau das Grab pflegt. Als die verzweifelte Lucienne erkennt, was sich hinter dem Stein abspielt, beschliesst sie, das Tier zu töten. Der Schlaganfall, der den alten Offizier ereilt, vereitelt die Tat. Der körperliche und geistige Verfall des Oberst führt schliesslich die Versöhnung des altes Paares herbei.

Kein Zweifel: Katzen haben in Zeiten ideologischer Umbrüche und wirtschaftlich-sozialer Krisen Konjunktur, in Kunst und Literatur. Kaum ein Tier hat die Kulturgeschichte mit einem so ausgeprägten Sinn für Verwandlungen durchstreift wie sie. Göttlich war die Katze in Ägypten, die Inkarnation des Teufels noch bis ins 17. Jahrhundert in Europa; *Montaigne* pries ihre Menschenähnlichkeit, gestiefelt und gespornt präsentieren sie *Perrault* und die *Grimms,* gelehrt *E. T. A. Hoffmann* seinen «Kater Murr». *Baudelaire* lässt sie in seinem berühmten Gedicht «Les Chats» als androgyne Wesen erscheinen. Ewig schlecht gelaunt kam Fritz the Cat in den siebziger Jahren daher, im süssen Rosa der *Walt-Disney*-Traumwelt die Aristocats. Die Katze hat ihren Überlegenheitsanspruch im Wagnis zum Ausdruck gebracht, sich jedes Misstrauens bar vor den Füssen der Dichter schnurrend zusammenzurollen.

Die Katze — eine Allegorie

Alte und neue Kunst und Literatur widerspiegeln heute in der Katze den Verfall des Zeitempfindens und die Suche nach dem Ursprung. Die Katze als Krisentier? Ursprungs- und ziellos umherstreunend, mal anschmiegsam, mal flüchtig, mal treu, öffnet die Katze Verweisungsgefüge, die sich ihrerseits beständig verflüchtigen. Die

Eigenschaften der Katze übersetzen *par excellence* die Qualität der Postmoderne, in einem durch die entlegensten Pole bestimmten Ganzen ein sinnvolles Nebeneinander von unauflösbaren Gegensätzen zu zulassen.

Dieses Verständnis von Form ist auch für das 17. Jahrhundert zentral. Es findet seine künstlerische Darstellung in der Allegorie. In der barocken Literatur vereinigt die Allegorie Kräfte und Gegenkräfte in einem Bild analytischer und historischer Natur, um Krisenerfahrungen und deren Überwindung Ausdruck zu verleihen. Das Bild des Labyrinths etwa war im Barock nicht nur Darstellung problematisch gewordener räumlicher, gesellschaftlicher und religiöser Lebensausrichtung, sondern machte auch klar, dass der Lebensweg zwar nicht geradlinig, aber auch nicht als blosser Irrweg aufgefasst werden sollte. So steht im Labyrinth auch irdische, vergängliche Lust, die zum Untergang des Menschen führt, dem asketischen, zum ewigen Heil führenden Lustverzicht gegenüber. *Andreas Gryphius* verkoppelt in seiner Ode «Überschrift an dem Tempel der Sterblichkeit» den Topos des Labyrinthes mit dem Vergänglichkeits-(=Vanitas)Komplex.

Die Antithetik vermittelt der Katze heute ein allegorisches Darstellungspotential und erneuert in ihr die Allegorie als ästhetische Figur. Für die künstlerische und literarische Rekonstruktion von Krisen- und Zeitbewusstsein ist sie am Ende des 20. Jahrhunderts unentbehrlich geworden. Es stellt sich jedoch heraus, dass der *«Einsicht ins Vergängliche der Dinge»* in der Allegorie heute nicht mehr die Sorge korrespondiert, *«sie ins ewige zu retten»*, wie *Walter Benjamin* es noch für den Barock nachweisen konnte. Die Allegorie beschränkt sich, so scheint es, auf die Enthüllung des Verhängnisses von Zeitlichkeit, sie zeigt nicht mehr den Weg zu dessen Überwindung. *«Gott schuf die Katze, um dem Menschen das Gefühl zu geben, einen Tiger zu streicheln»*, sagte *Joseph Méry* einmal von *Victor Hugos* Katze. Das archaisch-mythische Tier, dessen Morphologie und Bewegung sich seit über 3000 Jahren nicht geändert haben und das von jeher mit der Erinnerung an die wild lebenden Verwandten faszinierte, verdankt heute, im raschen Wandel der Zeiten, das Interesse, das ihr die Künstler entgegenbringen, dem Gegensätzlichen, das es vermittelt: der Hoffnung auf das Immerwährende und zugleich der unbestimmten Angst vor den grossen und kleinen Brüchen.

Die Eigenschaften der Katze übersetzen par excellence die Qualität der Postmoderne, in einem durch die entlegensten Pole bestimmten Ganzen ein sinnvolles Nebeneinander von unauflösbaren Gegensätzen zuzulassen.

Literarische Krisenarchäologie

«Das Gartenhaus» und «Le chat» sind parallel zu den grossen politischen und sozialen Brüchen der letzten 25 Jahre erschienen, ohne sie freilich unmittelbar zum Thema zu haben. Dieser im Jahr des Falls der Berliner Mauer, da menschenverachtendem Totalitarismus eine Periode kollektiver Positionierungsversuche folgt, jener in der Mitte der sechziger Jahre, da Paris sein urbanistisches Gesicht in einem Masse änderte, das viele Menschen ihren gewohnten Lebensraum verlieren liess. 1989 und die sechziger Jahre haben im konkreten und übertragenen Sinne des Wortes Ruinen hinterlassen. Sie nehmen damals wie heute gesellschaftliche Gestalt an in Morosität und Melancholie. Hürlimann und Simenon betreiben Krisenarchäologie: was sich am Ende als gesellschaftliches Phänomen präsentiert, hat seinen Ursprung in der Sicht des einzelnen auf seine Lebensgeschichte. Beide Texte suchen dem Blick in die Geschichte eine individuelle Perzeption von Zeit und Krisis abzugewinnen. Dabei zeichnen sie die Paradigmen der melancholischen Suche Emile Bouins und des Oberst nach dem Selbst nach. Deren auf die Katze bezogenes Handeln zielt zweifellos darauf ab, das *«Vergängliche ins ewige zu retten»*. Spätestens der körperliche Verfall beider lässt aber erkennen, dass sich die Allegorie-Funktion der Katze auf den Befund der Unausweichlichkeit des Zeitlichen reduziert.

Emile Bouin – ein Ich im zeitlosen Raum

In Simenons «Le Chat» weiss Emile Bouin eigentlich gar nicht, warum er noch eine zweite Ehe im Rentneralter eingeht. Der ehemalige Maurerpolier fühlt sich angezogen von dem verblichenen Glanz der Kleinunternehmerfamilie, aus der Marguerite stammt, doch will er sich das nicht so recht eingestehen. Geld habe er genau

so viel, redet er sich ein, ohne davon überzeugt zu sein. Die Entscheidung, Marguerite zu heiraten, mutet in der Gleichgültigkeit, mit der Bouin sie trifft, wie eine der vielen kleinen Entscheidungen an, die täglich anstehen. Beinahe willig führt er die ihm von Marguerite zugedachte Rolle fort, in der er sie kennengelernt hat: die eines Bediensteten, der einer Nachbarin eine undichte Wasserleitung repariert. Emile begründet dies sich selbst gegenüber mit einem permanenten Schuldgefühl, das ihn seit seiner Kindheit nicht mehr loslässt – als seine erste Frau Angèle stirbt, ist er nicht an ihrer Seite, weil er mit einem Kollegen noch eben schnell ein Glas trinkt – und ihn als beständiges, Herz und Lunge abdrückendes Gefühl auf der Brust morgens zum frühzeitigen Aufstehen zwingt. Er denkt zwar darüber nach, dass er doch mit der sinnlichen Angèle glücklicher war, doch ist er nicht ganz sicher.

«Etait-ce de l'amour qu'il avait eu pour Angèle, sa première femme?» – so lautet die widersprüchliche, beunruhigende Frage des Melancholikers, auf die er sich keine Antwort geben will, weil ein Ja oder Nein ein anderes Licht auf seine Ehe mit Marguerite werfen würde. Vor einer neuen Erkenntnis hat er Angst, ohne diese als solche benennen zu können. Die Angst verschwindet, sobald er Abend für Abend die Wärme seiner Katze auf seinen Beinen verspürt. Sie macht ihn gleichgültig gegen Marguerites Anfechtungen. Bouins Ich hat sich ausserhalb der Wahrnehmung des Einflusses von Geschichte auf seine Identität gebildet – ein Ich in zeitlosem Raum. Das macht es ihm unmöglich, früher getroffene Entscheidungen zu überdenken und sich neu in Raum und Zeit zu positionieren.

Bouin hat sein Leben als Serie verschiedener Abschnitte erfahren, *«chacune avait été marquée par un rythme déterminé qu'il évitait de rompre. C'était l'heure, à présent, comme s'il se préparait à aller sur un chantier, du vin rouge, du gros pain et du saucisson.»* Glück und Unglück sind schon immer für ihn ein Spiel des Zufalls gewesen. So ist seine Enttäuschung dann auch nicht gross, als Marguerite ihm einen ungewohnten Lebensstil aufzwingt, ihn massregelt und sich ihm auch sexuell verweigert. Bouin wird von den Lebensumständen getrieben, ohne sie zu beeinflussen. Zuletzt ist auch der Trost, den er in der Katze findet, ein zufälliger. Denn, woher das Tier kommt, weiss er nicht.

Die Angst verschwindet, sobald er Abend für Abend die Wärme seiner Katze auf seinen Beinen verspürt.

Ohne Einfluss auf die Dinge, die ihn umgeben, sucht Bouin im Lebendighalten der Erinnerung an seine Katze in der Person Marguerites eine allegorische Wahlverwandtschaft mit dem Nicht-Ich.

Im Abschied erstarrt – tout était faux

Jäh fällt Bouin aus der Simulation in die Realität zurück, als Marguerite die Katze tötet. Erst jetzt zieht er die Bilanz seiner Ehe: *«Du moment que Marguerite avait empoisonné son chat»*, geht es ihm durch den Kopf, *«tout était faux, comme il l'avait déjà soupçonné, sans vouloir y croire. Il revoyait des images, se souvenait de bouts de phrases, de certains coups d'œil.»* In Marguerites Tat verwirklicht sich ihr sozialer Überlegenheitsanspruch. Sie ist die Konsequenz, die die Frau aus ihren Erinnerungen an ihre eigene Familie, Keksfabrikanten, und ihren ersten Mann, einen Orchestermusiker, zieht. Glanzvolle Erinnerungen, mit denen sie Emile auf eine untergeordnete Funktion in ihrem Leben hinweist. Marguerites Tat ist somit paradoxerweise Bouins Entscheidung, sie zu heiraten, weil er sich von ihrem vermeintlichen Glanz angezogen fühlt, inhärent. Er hat sich jedoch nie mit seiner Entscheidung identifiziert; sie bleibt ihm äusserlich. Eins geworden ist er vielmehr mit der Katze, die, von Marguerite immer schon gehasst, der Heirat kontrapunktisch gegenüberstand.

Nach dem Tod der Katze erstarrt Bouin in der Geste des Abschieds, sprachlich und körperlich. Unfähig, sich neuen Dingen zuzuwenden, bestimmt fortan der Schatten des verlorenen Tiers sein Ich, dessen Leere die Leere in der Welt reflektiert. Bouin rächt sich an Marguerites Papagei und akzeptiert uneingeschränkt die Kommunikationssperre, die Marguerite errichtet. Auf einander von Zeit zu Zeit zugeworfenen Zetteln sagt man sich nicht einmal das Nötigste mehr. Beide beschränken sich darauf, sich nur noch gegenseitig an das Verlorene zu erinnern: *«Die Katze»* und… *«Der Papagei»* ist auf den Zetteln zu lesen.

Vollzug der Mimesis an dem toten Tier

Das Einerlei des Rentneralltags besteht aus den kleinen, früher auch für seine Katze bestimmten Mahlzeiten, die Bouin sich selbst zubereitet, aus einsamen ziello-

Das Gesicht des Jahres

Ist es eine Ehre,
im Medienblitzlicht
zum «Gesicht des Jahres»
proklamiert zu werden?
Oder ist es eher
eine Entehrung?

Sie werden es nie begreifen:
Lächeln lässt sich
nicht auf ein Jahr verpflichten,
es ist eine Gnade des Augenblicks.
Will man es festhalten,
stirbt es.

HANS DERENDINGER

sen Spaziergängen – auch darin ist er seiner Katze ähnlich geworden – durch das Strassenlabyrinth der Pariser Stadtviertel, in denen alte Gebäude abgerissen und neue errichtet werden. Das Vergehen und Werden lassen in ihm bruchstückhafte, diffuse Erinnerungen entstehen. Was er in diesem Labyrinth wahrnimmt, sind die beunruhigenden Unwägbarkeiten seines eigenen Lebens.

Bouin verbringt seine Zeit mit kurzen Aufenthalten bei Nelly, die ihn auch einmal bei sich für einige Tage aufnimmt, nachdem Marguerite ihn vor einer Freundin erniedrigt hat. Der Episode mit Nelly kann Emile jedoch auch nicht mehr abgewinnen als fahle Erinnerungen. Seine Rückkehr zu Marguerite entspringt dem Bedürfnis nach dem fortwährend Unverwechselbaren ihrer Feindschaft und nach der Bestätigung, dass er nur in Anwesenheit Marguerites die Erinnerung an die Katze aufrechterhalten kann. Der Sache musste ein Ende gesetzt werden, sagt er sich lapidar. Der Trennung von Marguerite oder dem Leben mit ihr? Simenon spielt mit der Offenheit der Formulierung – und gibt zu erkennen, dass Bouin einmal mehr eine Entscheidung der Hoffnung und zugleich auch der Befürchtung opfert, dass alles gleich bleiben möge: *«Il savait, comment tout finirait. Alors, pourquoi ne pas en finir dès maintenant?»*

Mit seiner Rückkehr zu Marguerite schirmt sich Bouin ein weiteres Mal von der Aussenwelt ab. Auf ihr entstelltes Abbild projiziert er imaginäre Gebilde, mit denen er die entseelte Welt, sich selbst mithin, füllt. Ohne Einfluss auf die Dinge, die ihn umgeben, sucht Bouin im Lebendighalten der Erinnerung an seine Katze in der Person Marguerites eine allegorische Wahlverwandtschaft mit dem Nicht-Ich. Er vollzieht gleichsam eine Mimesis an dem toten Tier und verwandelt sich einem Leben an, das ihn dem toten ähnlich macht. Am Schluss des Textes lässt Simenon diesen Vorgang realmetaphorisch zur Darstellung kommen. Emile bricht unmittelbar nach Marguerites plötzlichem Tod selbst zusammen, und als er im Spital nach einer Notoperation aufwacht, spürt er, zwischen Leben und Tod schwebend, wie ihm gerade die Bestätigung des Arztes, dass Marguerite zwar tot sei, er aber leben werde, die Lebenskräfte raubt: *«Il était... C'était difficile de penser... Le sourire du docteur... Il était... Il cherchait le mot... Il ne trouvait pas... Il n'était plus rien...»*

Hürlimanns «Gartenhaus»: Die Essenz der Existenz

Pierre d'achoppement in Hürlimanns «Gartenhaus» ist der riesige Grabstein, den Lucienne auf dem Grab des Sohnes aufstellen lässt. Ihr Mann, der Oberst, ist mit seinem Wunsch, einen Rosenstrauch zu pflanzen, unterlegen. Die Niederlage weiss der erfahrene Militär jedoch in einen Sieg zu verwandeln. Die Grösse des Steins erlaubt es ihm, im Beisein Luciennes, die das Grab pflegt, ohne dass sie es merkt, Fleischbrocken zu vergraben, die für eine streunende Wildkatze bestimmt sind.

Die Fütterung entwickelt schnell ihre eigene Dynamik: mit unzähligen Listen, alle dem Lehrbuch des Nachschuboffiziers entnommen, mit Lug und Trug, die Licht auf einen Entfremdungsprozess zwischen den Eheleuten werfen, der schon zu Lebzeiten des Sohnes begonnen haben muss, sucht der Oberst seine Fleischlager im Hause und schliesslich auch das Verbuddeln des Fleisches in der Friedhofserde hinter dem Grabstein zu verbergen.

Er darf wieder der Nachschuboffizier sein, als der er aus der Armee verabschiedet wurde. Ist er zur Trauer unfähig? Lucienne, die für alles die passende Beschreibung hat, denn *«on a du style»*, vermutet es. Bei ihr manifestiert sich Trauer nicht nur in den alltäglichen, institutionalisierten Friedhofsbesuchen, in den Familientreffen zu Allerseelen, Trauer ist *«ein eigentümliches Erleben»*, gleichsam *«die Essenz der Existenz. Da zischt alles durcheinander. Da ist Schmerz und Glück dasselbe – für meinen Gatten war es ein glühender Nebel. Nacht. Verwirrung.»*

Beide instrumentalisieren den Tod des Sohnes, beschwören die Vergangenheit: *«Ihn führte die Pflicht ans Grab»* – nicht der tote Sohn, sie hegt die Hoffnung, dass der Tod des Sohnes das Ehepaar zueinander zurückfinden lassen würde.

Leben wie eine Katze

Die Simulation militärischer Lebensweise bestimmt auch nach dem Abschied aus der Armee noch den Alltag des Oberst. Aus dem Wunsch nach der Fortsetzung der Militärkarriere durch den Sohn ist für ihn bereits Realität geworden – bis der Tod den Lebensplan als Simulation entlarvt. Der Übungstod im Als-ob, der seine Tagträume beherrscht, wird durch den Tod in der Realität ersetzt, und der trifft einen unvorbereiteten Vater.

Gegen den Einsturz seines in militärischen Exerzitien gefügten Weltbildes, das er nun auf den Sohn nicht mehr übertragen kann, setzt der Oberst die prekäre Kontinuität der Sorge um ein zugelaufenes, fast verhungertes Tier. Im Bemühen, es wieder aufzupäppeln, reproduziert er in serieller Karikatur und Bildlichkeit nicht nur seine Karriere als Nachschuboffizier, sondern auch seinen Aufstieg vom gesellschaftlichen Nobody in höchste bürgerliche Sphären. Im archaischen Bild der Katze und in der Regelmässigkeit ihres Erscheinens am Grab erfährt der Glauben des Oberst an ein Zeitkontinuum und die Kausalität allen Tuns, der durch den Tod des Sohnes erschüttert wurde, eine Erneuerung. Wie die Herkunft der Katze ist auch die des Oberst, in bezug auf die geltenden gesellschaftlichen Normen, unbekannt: als talentierter, aber mittelloser junger Mann hat auch er sich fördern, gleichsam hochfüttern lassen müssen und war abhängig von der Gunst fremder Menschen. Mit Gespür und Vorsicht, der Katze ähnlich, schleicht sich der Oberst an seine Lebensziele und schliesslich auch an seine Frau aus gutem Hause an. Die harten Lebensregeln des sich hochkämpfenden Kindes vom Lande sind ihm buchstäblich in Fleisch und Blut übergegangen. Der Kampf ums physische Überleben ist auch noch seine Lebensmaxime, als er es längst nicht mehr nötig hat. An der Katze exerziert er sie: *«Seine Katze wollte leben, nur revieren und fressen. Das war des Pudels Kern, da lag der Hund begraben, alles andere war unwichtig.»*

Im archaischen Bild der Katze und in der Regelmässigkeit ihres Erscheinens am Grab erfährt der Glaube des Oberst an ein Zeitkontinuum und die Kausalität allen Tuns, der durch den Tod des Sohnes erschüttert wurde, eine Erneuerung.

Wider die Entleerung des Selbst

Die Trauer des Oberst geht zu Herzen. Es fällt schwer, sie kühler Analyse zu unterziehen – zu eindeutig ist der Verweis auf den Tod von Hürlimanns Bruder –, doch gerade die groteske Gestalt, welche die Trauer in der Versorgung der Katze annimmt, der satirisch-ironische Unterton, den Hürlimann selbst anschlägt, wenn er die Marotten des Oberst beschreibt, drängen zur Suche nach den anderen Wurzeln, die sie hat.

Die Trauer geht über den Tod des Sohnes hinaus und bezieht sich auf die Trümmer der Sukzession, die zugleich auch diejenigen Ruinen sind, die dem Vater von seinem eigenen Leben bleiben. Im unbestimmten, aber auch an Konsequenzen reicher werdenden Bezug verwandelt sich Trauer, diesen Unterschied macht *Sigmund Freud*, in Melancholie. Die vage Vordergründigkeit, mit der Lucienne ihre Erkenntnisse über Leben, Tod und Trauer abgibt und den Platz auf dem Grabstein bereits für sich selbst und ihren Mann einteilt, ist in den Augen des Oberst eines Militärs nicht würdig. Mit dem Bemühen

um die Katze will er, Bouin ähnlich, seinen Zustand vergessen und seine Identität gleichsam ausserhalb der Geschichtlichkeit aller Wahrnehmungen errichten. Darin hat das Verhängnis, nach dessen Entstehung Hürlimann mit Nachdruck fragt, seinen Ursprung. Der Leere seines Selbst will der Oberst begegnen, indem er das Vermächtnis eines Sohnes einzulösen sucht, das bezeichnenderweise aus seinem eigenem Munde stammt:

«Mein Sohn wird den Tod überhauen», hatte er vor Jahren gesagt, als der Säugling nach der Geburt zwischen Leben und Tod schwebte, und er spürt diesen Satz wieder in sich hochsteigen, als er die Röntgenaufnahmen sieht, die das Todesurteil des Sohnes bedeuten. Die Unermesslichkeit des Verlustes verliert in der grotesken Sorge um die Katze die Erhabenheit. Doch zugleich korrespondiert dieser Unermesslichkeit auch die Einzigartigkeit des Grotesken, das als alleiniger angemessener Ausdruck des Abschieds erscheint. In der Entwertung und zugleich Erhöhung seiner Welt gibt sich der Melancholiker zu erkennen. Er markiert darin die Unmöglichkeit, sich im Geschehen um ihn herum zurechtzufinden.

Dem melancholischen Blick Bouins und des Oberst bleibt die Erkenntnisfähigkeit verschlossen. Er fixiert einen Zustand, der gleichsam die Erfahrung einer in der Zukunft angesiedelten Vergänglichkeit vorwegnimmt. Die Zuversicht, dass Erkenntnis zum Guten angewandt werden kann, fehlt dem Melancholiker. Im Ablauf der Zeit kann er nicht mit sich selbst identisch sein und eine kontinuierliche Entwicklung durchlaufen. Wahnwitzig, *«bei lebendigem Leib»* verlassen von seinen Sinnen, lässt Aegidius Albertinus in *Walter Benjamins* Buch «Ursprung des deutschen Trauerspiels» den Melancholiker enden. Thomas Hürlimann ist da menschlicher: er schenkt dem Oberst die Versöhnung mit seiner Frau im Gartenhaus des Sohnes. Voraussetzung ist jedoch ein Kunstgriff. Der Oberst muss erst Opfer eines Schlaganfalls werden und das Leben verlassen... bei lebendigem Leib. ✦

MICHAEL WIRTH

SPLITTER

Als historischen Grundzug bezeichnen wir das, was durch die Zeit hindurch gleich bleibt oder sich in eine Richtung entwickelt oder sich grundlegend wandelt und neu konstant bleibt.

PETER GEIGER, *in: Kleinstaat, Liechtenstein Publikationen, Band 16, S. 323*

Es liegt nicht in der Macht der Regierungsgewalt, je nach ihrem Wunsch und ihrer Laune die Völker einzuschläfern oder aufzurütteln. Das Leben ist nicht eine Sache, die man abwechselnd nimmt und zurückgibt. (...)
Vor allem ist das Aufrechterhalten einer völlig künstlichen Bewegung schwer. Ist jeder frei, so interessiert und freut sich jeder an dem, was er tut, sagt, schreibt; ist aber die grosse Masse eines Volkes zur Rolle erzwungenen stummen Zuschauens verurteilt, so müssen die Leiter des Schaustücks, sollen die Zuschauer Beifall spenden oder auch nur hinblicken, deren Neugierde durch Theatereffekte und Szenenwechsel erregen.

BENJAMIN CONSTANT, *Über Gewalt (1814), 13. Kapitel*