

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 63 (1983)
Heft: 4

Buchbesprechung: Das Buch

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Ein schweizerischer Weltverbesserer

Zur Neuausgabe der «Sonnenstadt» von Jakob Vetsch

Die von *Charles Linsmayer* herausgegebene Ex-Libris-Reihe «*Frühling der Gegenwart*» umfasst Werke schweizerischer Erzähler aus der Zeit von 1890 bis 1950. Unter mehr als zwei Dutzend Namhaften wie Bosshart, Federer, Inglin, Moeschlin, Schaffner, Walser, Zahn findet sich ein in der Literaturgeschichte unbekannter Autor: *Jakob Vetsch* mit seiner (vom Herausgeber leicht gekürzten) Utopie «*Die Sonnenstadt*»¹. Von den erzählerischen Partien dieses Buches, die in die beschreibenden und argumentierenden eingefügt sind, ist das siebente, autobiographische Kapitel die umfangreichste und interessanteste. Sie und die biographischen Abschnitte von Linsmayers Nachwort können wohl auf die Vexierfrage führen, ob das Leben Vetschs ein tragisches oder ein tragikomisches zu nennen sei.

Der 1879 geborene, in Wald (AR) aufgewachsene Lehrerssohn, der im zweiten Lebensjahr ein Auge verlor, war sicher ein Mensch von ausserordentlicher geistiger Energie und grosser Willenskraft. Nach einigen Jugendwirren erwarb er mit einer Arbeit über die Appenzeller Mundarten den Dokortitel als Germanist, später auch den juristischen, wurde Sekretär des Schweizerischen Bierbrauer-Vereins und heiratete 1918 die Millionärstochter Marguerite Hübscher. Dreieinhalb Jahre danach gab er seine Stelle auf, Anfang 1923 erschien «*Die Son-*

nenstadt». Er liess von dem Buch auf eigene Kosten nacheinander sechs Auflagen, insgesamt vierzigtausend Exemplare, drucken, die er, nebst einer kommentierenden «*Mundistischen Schriftenfolge*», selber vertrieb, das heisst grösstenteils verschenkte. Der enorme Aufwand endete mit dem Konkurs. Noch entstand etwas Autobiographisches, das unveröffentlicht geblieben ist. Seit Januar 1924 hat Vetsch überhaupt nichts mehr publiziert.

Linsmayer, der den Lebensspuren umsichtig nachgegangen ist, erwähnt die möglichen Gründe des Verstummens, ohne zu einem sicheren Schluss zu kommen. Die finanziellen Verhältnisse besserten sich wieder, sehr wahrscheinlich dank dem reichen Schwiegervater, nachdem das Ärgernis der antikapitalistischen «*Sonnenstadt*» abgeklungen war. Einen regulären Beruf hat Vetsch nicht mehr ausgeübt. Die letzten Lebensjahre verbrachte er mit seiner kranken Frau, der ebenfalls kranken Tochter und der Hausangestellten Frieda Honstetter, die er nach dem Hinschied der ersten Frau heiratete, in Oberägeri. Man wählte ihn dort erstaunlicherweise – einen Kirchengegner in katholischem Land – zum Gemeindepräsidenten. Hatte er, wie als Antikapitalist, so auch als Kirchengegner resigniert? Dafür spräche, dass nach seinem Tode, November 1942, ein befreundeter reformierter

Pfarrer die Abdankungsrede hielt, wie er selber gewünscht hatte. Die hinterlassenen Schriften und Dokumente aber wurden auf Betreiben des Stiefbruders und einer Schwester eingestampft.

«Eine Utopie», definiert der Philosoph Wilhelm Kamlah, «ist die literarische Fiktion optimaler, ein glückliches Leben ermöglichender Institutionen eines Gemeinwesens, die faktisch bestehenden Missständen kritisch gegenübergestellt werden.»² Dieser Begriffsbestimmung entspricht genau «Die Sonnenstadt», wobei zu beachten ist, dass Vetsch, im Unterschied zu den meisten älteren Utopisten, sein Gemeinwesen den ganzen Erdball umfassen lässt. Optimale Institutionen sind für ihn solche, die seinem Ideal des Mundismus, der in die Praxis umgesetzten Weltvernunft genügen. Fünf- und zwanzigtausend Sonnengemeinden, als deren Musterbeispiel er das mundistisch umgemodelte Zürich (Soleja) beschreibt, bilden im Jahr 2100 den Sonnen- oder Weltstaat. Dieser ist in fünf, ungefähr mit den Kontinenten zusammenfallende «Länder» unterteilt und wird wahrhaft demokratisch regiert, nämlich aufgrund der Ergebnisse der kommunalen Abstimmungen über weltstaatliche Fragen. Die Durchführung der betreffenden Beschlüsse hat reinen Verwaltungscharakter. Einige elementare Weltrechtssätze sind für alle Sonnengemeinden verbindlich. Bei der im genannten Zeitpunkt erreichten vollständigen Mundisierung der Erde ist jede Kriegsgefahr gebannt, alle Kriegsrüstung unnötig geworden.

Auf die Einzelheiten der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Einrichtungen hat Vetsch beträchtlichen

Scharfsinn verwendet. Das meiste kann als einleuchtend vernünftig, der allgemeinen Wohlfahrt dienlich gelten. Dies und jenes erregt Bedenken, so die Erhebung des Italienischen zur Weltsprache oder die Todesstrafe für Mörder. Diese wird damit begründet, dass im Sonnenstaat die den «Verhältnissen» anzulastenden Ursachen von Gewaltverbrechen nicht mehr bestehen. In weniger wichtigen Fragen tut der Verfasser des Guten bisweilen zu viel. Nicht nur beschreibt und zeichnet er Uhren mit einheitlicher Weltzeit oder den Grundriss eines dreistöckigen städtischen Einheitshauses, sondern macht auch detaillierte Angaben über Zählapparate, die bei Abstimmungen zu verwenden sind, über die Abzeichen von Behördemitgliedern und Ähnliches. Solcher Kleinkram verleiht der Schilderung ein gewisses Kolorit, stört aber die grosse Linie des utopischen Entwurfs.

Hochgemut imaginiert Vetsch das sich aus der mundistischen Erziehung ergebende glückhafte Zusammenleben. Die Bürger des Sonnenstaates haben unter zwischenmenschlichen Konflikten bloss noch in geringem Masse zu leiden. Sie werden sogar auf die bei uns so verbreiteten kleinen Notlügen verzichten können. Die Beziehung der Geschlechter ist unter Voraussetzung sozialen Verantwortungsbewusstseins eine sehr freiheitliche, elastische. Zum Beispiel wird der Partnerin einer bereits mit Kindern gesegneten «Liebesfreundschaft» zugetraut, dass sie den Mann sozusagen ohne Wimperzucken zugunsten einer anderen Frau freigebe.

Die nach Kamlah zur Utopie gehörende Kritik gesellschaftlicher Missstände ist in Form eines Rückblicks

auf vorsonnenstaatliche Zeiten hauptsächlich im achten Kapitel enthalten. Hier, in der Kritik der Geldwirtschaft, erhebt sich die sonst meist etwas trockene Sprache zu zornmütigem Pathos. Vetsch nennt das Geld den «*grossen Seelentöter*». Es vergifte das Erleben der Dinge durch das Interesse für ihren Geldwert. Im Kapitalismus herrsche Ausbeutung bei vorgetäuschter Freiheitlichkeit, chaotische Produktion und blinde Arbeitsverschwendung. Im geldlosen Sonnenstaat gibt es keine unnütze Produktion, die Technik ist umweltfreundlich, die Arbeitszeit auf fünfmal fünf Stunden in der Woche beschränkt, die unangenehme Arbeit möglichst auf alle verteilt, das Eigentumsrecht durch blosses Benützungsgrecht ersetzt. Den unleugbaren Leistungen des kapitalistischen Systems stellt Vetsch die von ihm zuversichtlich antizipierten grösseren der sonnenstaatlichen Wirtschaft entgegen. Nach seiner Überzeugung wird die mundistische Erziehung allen Menschen ein so starkes soziales Ethos einpflanzen, dass sie ohne den Antrieb des Profitstrebens das wirtschaftlich Erforderliche leisten. Alle werden daneben reichlich Zeit haben für freies kreatives Schaffen und zuträgliches Geniessen.

Darin, dass Vetsch im Geld das Grundübel sieht, zeigt sich seine Überschätzung der Einrichtungen und in der Art, wie er es beseitigen will, sein Hang zum institutionellen Perfektionismus. Menschengerechter wäre wohl eine allgemeine vernunftmässige Erziehung, bei der das Institutionelle zunächst weitgehend offen bliebe. Die Wirtschaftsordnung wäre dann vielleicht eher reformerisch als revolutionär zu ändern.

Verwunderlich optimistisch erzählt der Verfasser, wiederum aus dem Jahr 2100 zurückblickend, die hundertfünfzigjährige Geschichte des Mundismus. Ohne Kampforganisation, ohne Geheimbündelei, durch das bloss vernunftmässige Überzeugungsvermögen gründen die Pioniere schon um 1950 die ersten Sonnengemeinden. Ebenso friedlich erobern ihre Nachfolger die ganze Welt. Vetsch unterschätzt den zu erwartenden staatlichen und noch mehr den kirchlichen Widerstand. Zwar polemisiert er nur beiläufig gegen die Kirchen, verwirft aber – unbeschadet seiner Verehrung für die Person Jesu – sowohl den Gottes- wie den Jenseitsglauben und schleudert einen förmlichen Fluch wider das Christentum, weil dessen pessimistische Ansicht vom sündhaften Menschen den Willen zur Verbesserung der Gesellschaft gelähmt habe. Dies und dazu die freiheitliche Sexualmoral machen es begreiflich, dass die konfessionelle Presse besonders gehässig auf «*Die Sonnenstadt*» reagierte. Zu leicht stellt sich Vetsch auch die Mundisation des bolschewistischen Russland, der islamischen und hinduistischen Völker vor.

Vermutlich hat er an den geschilderten Siegeszug selber nicht recht geglaubt, sondern damit vorab eine anspornende Suggestion ausüben wollen. Sonst aber ist an seinem Ernstmeinen nicht zu zweifeln. Im Schlusswort in die Gegenwart zurückkehrend, ruft er zur «*grossen Aktion*», zur Verwirklichung des Weltstaates auf. Werden wir dem Ruf Folge leisten? Die Möglichkeit einer zunehmenden Herrschaft der Vernunft dürfen wir nicht verneinen, denn die Alternative wäre der Nihilismus. Anfechtbar ist die These

«*Der Mensch ist gut*» und was der Verfasser daraus für den gesellschaftlichen Glückszustand folgert. Wohl spricht er vom fortbestehenden Leiden, einmal sogar von der «*tiefen Tragik allen Seins*». Den Vorrang haben indessen die optimistischen Ideen einer allgemein befriedigenden Sinngebung durch Wissenschaft und Kunst. Die Spannung zwischen Vernunft und irrationalen Naturgrund des Lebens, zumal auch die schon vom Christentum vernachlässigte Problematik des Verhältnisses zum Tier, wird zu wenig bedacht.

Der Herausgeber bietet im Nachwort einen vergleichenden Abriss der Geschichte des Utopismus, unter Voranstellung von *Tommaso Campanellas* «*Sonnenstaat*» (1602), an den Vetsch nicht bloss mit dem Titel seines Werkes erinnert. Blickt man von all der Geistes- und Liebesmühe der Utopisten auf den heutigen Weltzustand, so kann einem ob so viel Vergeblichkeit grauen. Den Lehren vom vernünftigen Zusammenleben fehlt offenbar jenes Fascinosum, das fast jedem von einem Schwärmer, Fanatiker oder Scharlatan gepredigten Wahn innewohnt. Rekordhalter in der Erfolglosigkeit ist wahrscheinlich der aus der Art geschlagene Sohn unserer realistischen Mutter Helvetia, Jakob Vetsch.

Nach den Ermittlungen Linsmayers hatte er keinen einzigen Jünger und fand, von ein paar ephemeren Rezensionen abgesehen, nirgends entschiedene Zustimmung. Vom Ersten Weltkrieg erschüttert, wollte er mit seinem Buch jeden weiteren Krieg verhindern – und sah sich dazu verurteilt, Mussolini (den er anfänglich bewunderte), Hitler, Stalin und drei Jahre des Zweiten Weltkriegs zu erleben.

Einen verspäteten Mundisationsprozess wird die Neuausgabe der «*Sonnenstadt*» schwerlich auslösen. Ehren wir das Andenken des Verfassers wenigstens durch Beherzigung der Worte, die *Walter Robert Corti*, der ihm einst in Oberägeri begegnet ist, seinen Mitteilungen an den Herausgeber beigefügt hat: «*Ein Volk ohne Kuriose gleicht einer Suppe ohne Salz, sie leiden mehr als die Normalen, aber aus ihren Visionen ist immer zu lernen.*»

Robert Mächler

¹ Jakob Vetsch, *Die Sonnenstadt*. Ein Roman aus der Zukunft für die Gegenwart. Mit einem Nachwort von Charles Linsmayer. Buchklub Ex Libris, Zürich 1982. – ² Wilhelm Kamlah, *Utopie, Eschatologie, Geschichtesteleologie*. Bibliographisches Institut Mannheim 1969, S. 17.

Betrogen von einem Bild

Zu Maja Beutlers Roman «*Die Wortfalle*»¹

Maja Beutler, der mit ihrem Roman «*Fuss fassen*» (Zytglogge-Verlag, Bern 1980) der eigentliche literarische Durchbruch geglückt ist, hat sich in

ihrem neuen Buch völlig vom Thema des vorangegangenen abgekehrt. Nicht mehr die Krankheit – die eigene Krankheit – liefert den bedrängenden

Stoff, dessen Bearbeitung Maja Beutler sofort in eine Reihe mit Fritz Zorn, Claudia Storz und anderen Autoren gestellt hat, die in jüngster Zeit Wut und Entsetzen über eine zerstörerische Krankheit formuliert haben. Wie würde Maja Beutler nach diesem Buch weiterfahren, würde sie von ihrem Thema loskommen? Die Berner Schriftstellerin (*1936) hat an einem anderen Punkt ihres Stoffbereiches angesetzt und zugleich Unspektakuläres gewagt: nämlich ein Buch über eine Ehe in heutiger Zeit zu schreiben. Deren Porträt beansprucht nicht Allgemeingültigkeit, und trotzdem dürfte sich mancher Leser darin erkennen.

Dramatische Zuspitzungen, menschliche Grenzsituationen, wie sie der Roman *«Fuss fassen»* als Erschütterungen immer wieder herbeigeführt hat, fehlen in diesem neuen Roman, der sich fast immer die Alltäglichkeit der Handlungsmuster als Prinzip erwählt hat. Es mag dies der Grund sein, warum sich der Leser in Geduld einlesen muss. Denn was die Autorin scharf beobachtend hier aufzeigt, erläutert sich in den kleinen Gesten und Worten des Alltags, in Reaktionen, denen man keinen Wert zumisst, die aber in Wirklichkeit oft den wunden Punkt eines gestörten Verhältnisses aufdecken. Dass darüber hinaus Maja Beutler den Leser während längerer Zeit mit einem raffinierten Kunsttrick narret, der sich am Schluss des Romans als dessen Pointe und zugleich als Schlüssel des Problems herausstellt, verrät nicht nur die Dramatikerin in Maja Beutler (*«Das blaue Gesetz»*, UA in Solothurn 1979), nicht nur ihr kompositorisches Talent, sondern verleitet auch den Leser dazu, sich das Buch ein zweites Mal vorzunehmen

und jetzt erst dem Gang der Ereignisse mit ihren zahlreichen Bezügen und motivischen Verflechtungen auf die Schliche zu kommen.

Denn Maja Beutler hat die Strukturen ihres Buches ebenso kunstvoll wie vertrackt angelegt. Der Roman, hauptsächlich aus der Perspektive des Mannes erzählt, führt drei Hauptpersonen ins Blickfeld: Dr. Pierre Gandolfi, den arrivierten Psychiater mit eigener Praxis in einer Schweizer Stadt, dessen Gattin Otti – eigentlich Ottilie, so benannt von einem beflissenen Vater, der den Autor der *«Wahlverwandtschaften»* verehrt hat – und Monique Kretz. Diese wird Gandolfi von der Praxishilfe als neue Patientin gemeldet, deren Anonymität es unbedingt zu wahren gelte, weshalb die Therapiegespräche in zwei aneinandergrenzenden Räumen, bei geöffneter Tür und verhängtem Spiegel, über einige Zeit hinweg stattfinden. Gandolfi akzeptiert nach einigem Zögern diese Bedingungen seiner neuen Patientin, der er flugs in seiner Kartei *«einen Hang zur Selbstinszenierung»* zuschreibt; in der Dame selbst vermutet er die Gattin seines Kollegen und Rivalen Kretz.

Die Therapiegespräche mit dieser Patientin, die mit westschweizerischem Akzent spricht, füllen zahlreiche Kapitel dieses Romans, denen im Wechsel eine Szene aus dem familiären Umkreis Gandolfis gegenübergestellt wird. Hier agieren die Gattin Otti sowie die zwei halbwüchsigen Kinder Claudia und Lorenz, die den Gandolfi-Haushalt mit pubertärem Ungestüm beleben. Für den Leser gerät Otti zusehends in eine Vergleichsreihe mit der Patientin Monique Kretz, der Frau K. – in Analogie zu Kafkas Figuren hat sie diese Bezeichnung gewünscht,

weil sie um Gandolfis Beschäftigung mit diesem Autor im Rahmen seiner Habilitationsschrift weiss –, und die Konfrontation fällt für Gandolfi immer mehr zuungunsten Ottis aus. Auf der einen Seite bahnt sich eine Vertraulichkeit des Psychiaters mit seiner Patientin an, die von Identifikation mit ihren Problemen wie von einer Sympathie für ihr kluges Wesen genährt wird. Auf der anderen Seite taxiert Gandolfi mit zunehmend unbarmherzigerem Blick «*seine Otti*» als «*lieben Kerl*», der aber in die Jahre gekommen und mit dem Staub der Gewohnheit behaftet ist. Otti ist zwar ausgestattet mit kumpelhaftem Ulk und treffsicherer Ironie, ebenso auch mit einem ausgesprochenen Realitäts-sinn; aber sie irritiert den Gatten auch durch ihre Kindlichkeit, ihr «*görenhaftes*» Getue im Beisein der Freundin Erika, durch ihre «*Zurück-zur-Natur*»-Allüren. Der Charme, die Exotik, die der durch eine Wand von Gandolfi abgetrennten Frau K. anhaftet, geht der langjährigen Gattin zweifelsfrei ab. Monique Kretz rückt in der Gefühlswelt des Psychiaters beinahe zum Idol auf, Otti dagegen bleibt fast nichts als der gute Kamerad. Die ferne Geliebte reizt mehr als die vertraute Gefährtin, und es müsste eigentlich die Distanz in der Nähe erlernt werden, um die eingefahrene Ehe neu zu erschaffen.

Diese Entwicklungen manifestieren sich hauptsächlich in ausgiebigen Gesprächen der Romanfiguren. Es gibt wenige Bücher – vor allem von Schweizer Autoren –, die sich in den letzten Jahren derart dem Dialog als eigentlichem Erzählmittel innerhalb des Romans zugewandt haben wie jenes von Maja Beutler. Sie findet dabei

zu einer reichen Palette von Stilebenen, auf denen sich ihre Auseinandersetzungen abspielen: ganz im jugendlichen Jargon der frühen achtziger Jahre sprechen die beiden jungen Gandolfi, spritzig und schlagfertig fechten die Ehepartner miteinander, und distinguiert klingt es in der Praxis des Psychiaters, welcher sich – gemäss den therapeutischen Erkenntnissen der siebziger Jahre – das Reden und Ausreden zum Lebenselement erkoren hat. Dass sich allerdings eine Empfindung, gerade jene der Zuneigung, durch solch hemmungslose Verbalisierung verlieren kann, dass das Wort darüber zur Falle wird, spürt Gandolfi selbst wie nicht weniger seine Frau. Frau K. drückt es an ihrer Stelle aus: «*Wissen Sie, wie ich mir vorkomme? Wie Papier, auf das andauernd etwas gedruckt wird. Wie lernt man zeigen, dass man lebt, hinter den Worten?*» Und auf einen zentralen Punkt tippt die Patientin, wenn sie sagt: «*Träume. Das ist es doch, was er mir schuldig geblieben ist, und ich ihm. Das müssten Sie uns beibringen, beiden, wie man träumen kann miteinander, oder nein: voneinander . . .*»

«*Ich bin betrogen, von einem Bild.*» Dies ist der erste Satz, mit dem Frau K. ihre Ehe charakterisiert. Als Bild lebt sie neben ihrem Gatten, ohne von ihm in ihrer Identität erkannt worden zu sein. Die therapeutischen Gespräche weisen ausser dieser ehelichen Entfremdung auch auf eine Vaterfixation hin, auf ein ungünstiges Mutterbild, so dass sich ein recht repräsentatives zeitgenössisches Psychogramm zusammenfügt. Immer mehr aber wird Gandolfi durch die Aussagen von Frau K. auf die eigene eheliche Situation verwiesen; er erkennt erschrek-

kende Parallelen. *«Wissen Sie, wie mir unsere Ehe manchmal vorkommt? Wie das perfekte Gegenstück zum elektrischen Stuhl: der bringt den Tod blitzschnell. Und die Ehe ungeheuer langsam, schleichend, so schleichend, dass man es gar nicht recht wahrnimmt . . .»*, gesteht Frau K. Und was Gandolfi der Patientin rät, suggeriert er in leichter Variation, nicht ohne die patriarchalische Überheblichkeit des kleinen Demiurgen, daheim auch Otti: *«Ich würde dir so sehr wünschen, dass auch du etwas hättest in deinem Leben, das nicht auf und davon wächst, etwas, das du selbst machst, nur du. Verstehst du, was ich anstrebe, für dich?»* Noch kommt er dem Rätsel nicht auf die Spur, selbst dann nicht, als Frau K. einen Ausspruch Martin Bubers erwähnt – *«Hingezogene Erwartung macht das Herz krank, aber ein Lebensbaum ist's, wenn's kommt, was man erwartet»* –, den einige Zeit zuvor Otti ihm mitgeteilt hat. Der Irrtum entdeckt sich ihm erst, als es beinahe schon zu spät ist und die eigene Ehe weit mehr einem Trümmerhaufen als einer Oase der Geborgenheit gleicht. *«Seine Otti»*, der *«gute Kerl»*, hat mit ihm ein Spiel getrieben und damit beider Entlarvung in einem Ausmass gefördert, das den von der Gattin so dringend gewünschten Neuanfang der Beziehung ernstlich gefährdet.

Was Max Frisch in der neueren Romanliteratur der Schweiz initiiert hat – dass einer sich abkehrt vom Bildnis,

das über ihn vorliegt und ihn wie eine Fessel einengt –, greift Maja Beutler zwanzig, dreissig Jahre später wieder souverän in veränderter Form auf. Das Thema hat nichts an Aktualität für die Ehwirklichkeit, die Realität menschlicher Beziehungen insgesamt, eingebüsst. Christa Wolf hat daran gerührt, wenn sie in ihrer Erzählung *«Unter den Linden»* (1969) den Satz formuliert: *«Furchtbar bedroht ist die Liebe, nicht nur durch den Nebenbuhler, auch durch den Liebenden selbst»* – jenen Liebenden nämlich, der über sein liebendes Gegenüber ein Bildnis stülpt, wie auch durch diesen Partner selbst, der sich solches gefallen lässt und nicht aus dem Rahmen aussteigt. Und die Erzählung Christa Wolfs klingt mit der Erkenntnis aus: *« . . . denn höher als alles schätzen wir die Lust, gekannt zu sein.»* Diese Lust ist auch die Sehnsucht der Frau K. alias Otilie Gandolfi. So treten auch *«Die Wahlverwandtschaften»* wieder in ihr Recht, wenn in der Liebe diese unverstellte Erkenntnis voneinander glückt: *«Von diesem Augenblick an war die Welt für Eduarden umgewendet. Er war nicht mehr, was er gewesen, die Welt nicht mehr, was sie gewesen . . .»*

Beatrice Eichmann-Leutenegger

¹ Maja Beutler, *Die Wortfalle*. Roman. – Benziger Verlag, Zürich und Köln 1983.

Wachtangows Vermächtnisse

Eine Dokumentation aus dem sowjetischen «Theateroktober»

Ein gutes Jahrzehnt nur hat Jewgeni B. Wachtangow am Theater gewirkt. Mit neununddreissig Jahren ist er 1922 an Magenkrebs gestorben. Er war einer der drei grossen Anreger des modernen Welttheaters, wie es nach Stanislawski von Meyerhold, Tairow und eben Wachtangow ausgegangen ist. Sein Ideal war das Stegreifspiel nach dem Vorbild der Commedia dell'Arte. Sein Name verbindet sich mit dem «Theateroktober», mit der grossen Revolution des Theaters, und aus ihrem Geiste auch sind Aussprüche Wachtangows wie der zu verstehen: «Wir müssen den Geist des Volkes spielen, in allen Akten spielt nur die Masse.» Sein Theater war ihm das «Weltlied der Freiheit». Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen Inszenierungen wie «Hochzeit» von Tschechow (1920), zuletzt «Prinzessin Turandot» von Gozzi (1922).

Wachtangow ist in Wladikawkas, heute Ordshonikidse in Armenien geboren. Vielleicht hat ihn sein früher Tod davor bewahrt, in Ungnade zu fallen oder doch in der Wertschätzung so sehr abzusinken, wie es Tairow und Meyerhold geschah. Zu Wachtangows hundertstem Geburtstag sind in Ostberlin nun Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle und Notate des Theatermannes erschienen, die einen bewegenden Einblick geben in die hektische, vielleicht von der Ahnung seines frühen Todes angetriebene Tätigkeit des Schauspielers und Regisseurs¹. Das Buch umfasst über vierhundert Seiten. Die Texte sind chronologisch

gegliedert. Es beginnt mit Aufzeichnungen aus den Jahren 1911 bis 1913, erste Versuche mit dem Stanislawski-System betreffend. Dann folgt eine Dokumentation über Wachtangows Studentisches Studio und über die Tage der Oktoberrevolution. Bedeutenden Raum nehmen Äusserungen Wachtangows über das Volkstheater ein. Tagebuchnotizen und Briefe über sein Wirken am Dritten Studio des Moskauer Künstlerischen Theaters und über seine letzten Inszenierungen beschliessen den Teil der authentischen Dokumente aus der Feder des Theaterlehrers und Künstlers. Die Edition, die Dieter Wardetzky betreut hat, bringt dann Protokolle und Mitschriften von Vorlesungen Wachtangows im Studentischen Dramatischen Studio, und schliesslich wird die Theaterarbeit Wachtangows in einer grossangelegten Untersuchung von Boris Sachawa dargestellt.

Nun muss man nicht etwa annehmen, Jewgeni B. Wachtangow sei an der Oktober-Revolution irgendwie beteiligt gewesen. Er hat die Kämpfe in Moskau eher als Unterbruch seiner Tätigkeit mit ungewissem Ausgang erlebt. Es gibt Aufzeichnungen, in denen er registriert, dass das Telephon nicht mehr funktioniert, dass er mit seinen Schauspielern abgeschnitten ist, dass man Gewehr- und Kanonenschüsse hört. Er war in dieser Zeit, wie Boris Sachawa schreibt, «von den Ereignissen und Fragen des gesellschaftlichen Lebens entfernt», nämlich tief in Theaterarbeit versunken, der Kunst

zugewandt, der Lösung künstlerischer Probleme. Aber als er dann auf die Strasse gegangen sei, habe er schlagartig erkannt, dass jetzt der Arbeiter den Staat in Besitz nehmen werde, dass er der Hausherr von allem werde und wiederherstelle, was in Trümmern liege. Fortan widmete sich Wachtangow in seiner Theaterarbeit der neuen Zeit. Und folgerichtig entwickelte er die Idee des Volkstheaters. Die Kapitel über Wachtangows Studio sind eine Auswahl der aus dem schon 1930 erschienenen Buch von Boris Sachawa. Manches liest sich da wie Legendenbildung, etwa die Ausführungen über die friedensstiftenden Talente des Studioleiters, über die Erziehung der Mitglieder zum Kollektiv, über die Hinwendung zum Romantischen. Entscheidend jedoch ist jene Wende weg von einer *«Kunst zum persönlichen Vergnügen»* und hin zu einem Theater, das nicht nur *«für das Volk»*, sondern *«mit dem Volk»* lebt. Gequält von seiner Krankheit, unter Schmerzen, vom Aufenthalt in einer Heilstätte keineswegs gekräftigt oder gar geheilt nahm er seine Arbeit auf, setzte sich mit den Spannungen auseinander, die während seiner Abwesenheit im Studio aufgekommen waren. Wie seinen eigenen Körper sah er sein Kollektiv zerfallen. Man kann in den Protokollen und Notizen, in den Briefen verfolgen, was hier vorging: Machtkämpfe innerhalb einer Gruppe, Vorgänge, wie sie namentlich im Theater der Mitbestimmung zu beobachten sind bis in die allerjüngste Vergangenheit.

Wachtangow war ein Schüler Stanislawskis, und wenn er auch in seinen Arbeiten sich immer weiter von den Lehren des Meisters entfernt hat, so

blieb er ihm dennoch loyal verbunden. Phantasie und Kreativität bestimmten seine Arbeit, also auch Befreiung von Zwängen des Realismus. Niwinskis Bühnenbilder zu *«Prinzessin Turandot»*, der letzten Arbeit Wachtangows, zeigen eine vollkommen befreite *«Welt des Theaters»*, und so auch wollte Wachtangow seine Schauspieler agieren sehen. Vielleicht lebt etwas von seiner Regiekunst fort in der Arbeit Giorgio Strehlers. Man wüsste gern mehr über die Nachwirkungen und die Ausstrahlung eines Theatergenies, dessen Spuren in dem Band, der seine gesammelten Schriften enthält, nunmehr gesichert sind. Von Wachtangow gehen starke Impulse zur Arbeit des Theaters Habima in Tel Aviv. Ob das nach seinem Namen benannte Theater in Moskau heute noch oder wieder in seinem Geiste arbeite, wäre von Interesse. Auch hätte man gerne eine nicht zu knappe Dokumentation der kritischen Rezeption vor Augen. Theater lebt fort entweder in denen, die durch die Arbeit eines grossen Anregers geprägt sind, oder aber in den Berichten inspirierter Zuschauer. Es gab und gibt Theaterkritiker, auf die diese Bezeichnung zutrifft. Es sind indes Berichte von Beteiligten, die Wachtangows letzte grosse Regiearbeit beschreiben. Stanislawski selber äusserte sich begeistert. Von grossem Wert sind die Aufzeichnungen, die *Nikolai Gortschakow* zur *«Prinzessin Turandot»* hinterlassen hat, eine Art Arbeitsprotokoll. Daraus geht hervor, dass die Inszenierung etwas gebracht hat, was den alten Naturalismus des künstlerischen Theaters weit hinter sich liess: die Selbstdarstellung der Schauspieler, die Geburt der Bühnenfigur, die ihre eigene Realität hat. Maxim Gorki war

es ja, der seinerzeit Stanislawski auf Capri, wohin er ihn eingeladen hatte, die Idee einer Bühne der Improvisation erläuterte, inspiriert durch die italienische Commedia. Erst bei Wachtangow jedoch scheinen Gorkis Ideen auf wirklich fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Und es ist bewegend zu sehen, dass der todkranke Mann in der düsteren Zeit nach der Revolution, als Hunger und Kälte und der Kriegskommunismus herrschten und das Getreide auf den Dörfern mit Waffengewalt requiriert wurde, seine heiterste und funkelndste Inszenierung schuf. Mit Fieber und Schmerzen sass er im ungeheizten Parkett und gab seine Anweisungen. An der Generalprobe und an der Premiere konnte er nicht mehr teilnehmen. Aber sein Erfolg war unbestritten. Man hat gesagt, Stanislawski habe das Bürgertum gewonnen, Tairow die linke Intelligenz und Meyerhold die Parteikader. Wachtangow aber eroberte mit seiner letzten Inszenierung alle zusammen und dazu erst noch die Anerkennung des grossen Altmeisters. Was über «*Turandot*» aus den überlieferten Berichten noch zu erfahren ist, läuft darauf hinaus, dass es eine Aufführung der Schönheit, des Glücks, der spielerischen

Freiheit war, «*ein reizvolles Ineinander von Chinoiserie und Commedia dell'Arte, von Märchen und Stegreifspiel, von tänzerischer Musikalität und marionettenhafter Burleske, von Anmut, Ironie und heimlicher Romantik, von Traum und Leben*». Damit aber erreichte Wachtangow, was eher überrascht: die Entrückung des Zuschauers aus dem Alltag, indem er nämlich das Theater als Spiel der eher tristen Wirklichkeit gegenüberstellte.

Das Buch mit seinen Aufzeichnungen, Briefen und anderen Dokumenten ist eine umfassende Bestandsaufnahme einer Arbeit, die allzubald nach dem Tod Wachtangows in ihrer Blüte geknickt wurde. Seine Schüler, so zum Beispiel der Schauspieler Stschukin und der Regisseur Sachawa, sahen sich gezwungen, im Zeichen des «Sozialistischen Realismus» zurückzunehmen, was sie gelernt hatten und weiter entwickeln wollten.

Anton Krättli

¹ Jewgeni B. Wachtangow, Schriften, Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle, Notate. Herausgegeben von Dieter Wardetzky. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin (Ost) 1982.

Hinweise

Felix Valloton – Leben und Werk

Bildbände sind zum Anschauen da. Man möchte zwischen zwei Buchdeckeln farbig und schwarz-weiss greifbar haben, was in Museen weit verstreut oder in Privatsammlungen normaler-

weise nicht zugänglich ist. Der Band über Leben und Werk von Felix Valloton, der in der *Edition Scheidegger im Verlag Huber, Frauenfeld*, erschienen ist, erfüllt diesen Wunsch: das Werk des Malers und des Graphikers Valloton ist in diesem Buch recht um-

fassend dokumentiert, in hervorragenden Farbproduktionen und in Schwarz-Weiss dem Freund des Künstlers verfügbar. Bildbände müssen natürlich auch Text haben. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, dazu zu kommen. Am besten wäre natürlich, man fände einen Kunsthistoriker oder einen Schriftsteller, der aus persönlicher Sicht, aus besonderer Zuneigung zu dem Künstler, dessen Werk vorgestellt wird, seinen Kommentar, seine Erfahrungen, seine Empfindungen zu Papier brächte. Im vorliegenden Fall nennt das Titelblatt als Verfasser der «Texte» Günter Busch, Bernard Dorival und Doris Jakubec. Neue Informationen darf man von ihnen nicht erwarten. Bernard Dorival schreibt über «Das Rätsel Valloton», Doris Jakubec porträtiert den Künstler in einem biographischen Essay und steuert ausserdem einen Aufsatz über Valloton, den Schriftsteller bei. Günter Busch wendet sich dem graphischen Werk zu, aber auch sein Beitrag geht auf das Gesamtwerk und auf die besonderen Lebensumstände Vallotons ein. Schliesslich ist dem Band auch noch eine Dokumentation über eine zeitgenössische Kontroverse beigegeben, eine Art Kritik und Antikritik, die durch einen kritischen Kommentar in der «Neuen Zürcher Zeitung» ausgelöst wurde. Der Eindruck bleibt, es sei auf den Textteil nicht ganz so grosse Sorgfalt verwendet worden wie auf den Bildteil. Sprachliche Unbeholfenheiten und ein oder zwei Fehler, die nicht als Druckfehler bezeichnet werden können, wirken in einem Buch über Felix Valloton, den exakten Meister, besonders störend. Denn jedes seiner Werke, wie sie hier nun reproduziert sind, zeugt von der Besessenheit, mit der er

dem Vollkommenen nacheiferte. Selbst noch seine kühnsten Versuche, in denen er jeden trockenen Realismus hinter sich lässt, sind mit einer Akkuratess durchgeföhrt, die bewunderswert ist. Bildbände sind zum Betrachten da.

«Der Schatten Robespierres»

Eine subjektive Geschichte der Französischen Revolution liege hier vor, bedeutet uns der Autor *Pierre Gascar* im Untertitel zu einem Geschichtsbuch, das für einmal nicht aus der Sicht der herausragenden historischen Gestalten entstanden ist, sondern seinen Reiz den bisher eher verborgenen oder weniger beachteten Quellen verdankt. Gascar stützt sich auf den Briefwechsel zwischen Robespierres Sekretär, Marc-Antoine Jullien, und dessen Mutter. Jullien de Paris, wie der hochbegabte junge Feuerkopf auch genannt wurde, war gewissermassen das «Wunderkind der Revolution», ein Künstler und Agitator, der schon im Alter von siebzehn Jahren mit seinen Manifesten auffiel, vor den Jakobinern sprach, zum Kriegskommissar und zum persönlichen Agenten Robespierres aufstieg, ein Jüngling mit gewaltigem Einfluss. Indem Gascar den Briefwechsel dieses Mannes mit seiner Mutter zu seiner Hauptquelle macht, gelingt ihm eine Darstellung der Revolution «von innen», eine vielleicht ins Belletristische hinüberspielende Geschichtsschreibung, jedenfalls eine spannende und faszinierende Lektüre. Rita Hörner hat sie übersetzt (*Claassen Verlag, Düsseldorf 1982*).