

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 64 (1984)  
**Heft:** 12

**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:** 01.04.2025

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

Elsbeth Pulver

## «Unser verschüttetes Sterbebewusstsein . . .»

Zu drei Neuerscheinungen dieses Jahres

### I

«*Tod in Bern*» war vor einiger Zeit auf den Plakatwänden der Bundesstadt zu lesen, über einem finsternen Bild, das, schwarz in schwarz, den Schatten eines Sensenmannes zeigte, nicht als Morddrohung, nicht als Anzeige für einen Krimi oder für die Aufführung eines mittelalterlichen Totentanzes, sondern, Einfall eines cleveren Werbemanns, als Blickfang für eine Tageszeitung, die gerade einen «Report» über das Sterben brachte. Etwas genauer: über die näheren Umstände, d. h. noch genauer, über die Örtlichkeiten, an denen in normalen, also sogenannten friedlichen Zeiten, dies Sterben stattfindet: im Spital, im Altersheim, zu Hause, ja, wo sonst? in den Bergen, im Wasser, auf der Strasse, im Flugzeug, am Arbeitsplatz.

Es ist schwierig, hier nicht in einen zynischen Ton zu fallen. Das Sterben als Thema eines Reports, wie die Wirtschaftslage, die Landwirtschaftspolitik und die Einführung des Computers in der Schule – warum eigentlich nicht? Will man damit bekunden, der Tod sei wieder salonfähig geworden, zurückgekehrt aus dem Getto des Spitals und des Krematoriums, ein geschätzter Compagnon in einem Werbebüro, oder ist die Nonchalance eher dem forschen Pfeifen eines einsamen Spaziergängers zu vergleichen, der unversehens bei Dunkelheit in den Wald gerät?

«*Meine Diktate werden nie ein Bestseller*», steht zu lesen in den «*Diktaten über Sterben und Tod*», die der Strafrechtler Peter Noll am 28. Dezember 1981 begann, wenige Tage, nachdem er vernommen hatte, dass er an Krebs in fortgeschrittenem Stadium erkrankt sei<sup>1</sup>. Diese Vermutung wurde offensichtlich später von anderen geteilt, das Buch wäre sonst wohl nicht im kleinen Pendo-Verlag erschienen, der nun für seinen Einsatz belohnt wird. Denn die Diktate sind dennoch ein Bestseller geworden – sie sind eben in vierter Auflage und im sechzigsten Tausend erschienen. Ob

das aus dem Klima der Zeit heraus zu erklären ist, aus der eingangs skizzierten, nicht unfragwürdigen, angstvoll munteren Aufmerksamkeit für alles, was zu Sterben und Tod gehört?

Unwillkürlich erinnert man sich an einen anderen Bestseller, an den vor sieben Jahren erschienenen «*Mars*» von *Fritz Zorn*<sup>2</sup>. Auch dies Werk (offensichtlich ein eigentliches Identifikationsbuch jener Jahre!) ist kein im strengen Sinn literarisches Werk, wenngleich mit weit mehr literarischen Ambitionen geschrieben als die «*Diktate*»; auch es entstand unter der Belastung oder aus dem Impuls einer als unheilbar taxierten Krankheit. Peter Noll nimmt auf «*Mars*» in einer abwehrenden, fast gelangweilten Art Bezug; das Buch betrifft ihn nicht. Man kann sich denn auch kaum einen grösseren Gegensatz vorstellen, bei aller thematischen Verwandtschaft, als zwischen diesen beiden Büchern:

In «*Mars*» ein so aussichtsloser wie heftiger Kampf gegen den Tod, ein wildes Sichaufbäumen des Lebens, des vom Kranken als «*ungelebt*» erfahrenen Lebens, das in die Wirklichkeit hinein will, als es schon zu spät ist, und das auf dem Papier Anklage erhebt gegen die Gesellschaft, speziell das höhere Bürgertum, das seinen Sohn zwar mit allen Annehmlichkeiten ausstattete, aber zugleich – so sieht es der Kranke in bitterem Hass – um seine Lebendigkeit brachte. Bei Noll dagegen die realistische Vernunft, im Akzeptieren des Unabänderlichen, doch nicht in weicher Nachgiebigkeit, sondern im Entschluss, das Leben so selbständig wie möglich zu Ende zu leben, ohne Vereinnahmung durch die Medizin, ohne Operation, solange es geht, als ein autonomes Ich. Der Unterschied ist leicht zu erklären aus dem ungleichen Lebensalter der beiden Autoren: Zorn war 32, als er starb, Noll 57. Doch ist damit nicht alles gesagt, ist vor allem nicht erklärt, warum die Leser und Kritiker sich im Abstand von sieben Jahren von zwei so gegensätzlichen Büchern gleich stark faszinieren liessen, wenn auch gewiss nicht auf dieselbe Art: bei Zorn dürfte vor allem eine sehr emotionale Identifikation im Spiel gewesen sein (die gewiss oft auf einer Illusion beruhte und auf einer Dramatisierung des eigenen Geschicks), bei Noll dagegen Bewunderung für ein Verhalten, das man sich selber nicht so leicht zutraut.

Könnte man – ein Gedankenspiel – annehmen, es seien die gleichen Leser gewesen, die zuerst zum einen und sieben Jahre später zum anderen Buch griffen, bildlich gesprochen: die gleiche überdimensionierte, kollektive Leserpersönlichkeit, dann hätte diese sich also im Verlauf weniger Jahre radikal geändert: Zurückgegangen wäre die Anklage gegen die Familie und die Gesellschaft, die Delegation von Schuld und Verantwortung auf die Umgebung (sie ging bei Zorn bis zu jenem fürchterlichen Satz: «*Meine Eltern sind schuld an meinem Krebs*»); gewachsen wäre dagegen

die Einsicht, das *«ungelebte Leben»* sei nicht einfach eine Realität, sondern eine liebgewordene Illusion; zugenommen hätte der Wunsch, dem Tod als ein selbständiger Mensch gegenüberzutreten, sich nicht *«zum Einbaum aushöhlen zu lassen, in dem niemand mehr weiterschwimmt»* (eines der geglückten, eindrucklichen Bilder Nolls).

Das einzige, was an diesem Buch falsch oder irreführend ist, ist sein Titel. Wer darin Auskunft über das Sterben sucht, aus erster Hand gleichsam, wird sich enttäuscht sehen. Als das Sterben einsetzt, verstummen die Diktate; ihr Thema ist das Leben in unmittelbarer, hochbewusster Todesnähe; sie beweisen, dass ein *«Leben vor dem Tod»* möglich ist, und zwar in der Gegenwart, nicht in der Flucht in die Vergangenheit. Weder rekapituliert Noll seine Biographie, noch korrigiert er sie; er klagt weder über Verpasstes noch über Versäumtes; überhaupt erhält sein Privatleben nur eine Nebenrolle zugeteilt. Was den Kranken interessiert, sind einerseits Glaubensfragen, andererseits sein Leben und Denken im öffentlichen Bereich; der Jurist und *homo politicus* kommt ungleich mehr zu Wort als der Privatmann. Und wenn das Buch auch dem Wiederlesen nach einigen Monaten standhält (bei einem Buch mit Sensationserfolg keine Selbstverständlichkeit!), so beruht das vor allem auf dem unerschrockenen Denken, das hier nicht begonnen, sondern fortgesetzt und vielleicht unter dem Eindruck des Todes rückhaltloser, zugleich (da es ja nicht um eine wissenschaftliche Arbeit ging) allgemeinverständlich und klar formuliert wird. Dass es nötig sei, rückhaltloser, ja rücksichtsloser zu leben und zu denken, ist eine Einsicht, die Noll in seiner Totenfeier verlesen haben will:

*«Niemand kann uns mehr nehmen als das Leben, und dieses wird uns ohnehin genommen. Dieser Gedanke gibt Freiheit, gibt geradezu frische Luft. Die Zwänge der vermeintlichen Bedürfnisse, die Karriere, die Statussymbole, sie werden mehr und mehr gleichgültig, und wir können zum Beispiel einfach sagen, was wir denken, rücksichtslos gegenüber den Konventionen oder Mächten, die es uns verbieten wollen.»*

Das sind Sätze, die – so einfach sie sind, so wenig Neues sie enthalten mögen – beeindrucken, die um so mehr beeindrucken, als sie von einem Manne stammen, der nicht als Anpasser gelebt hat. Man stellt sich, sie lesend, unwillkürlich das Ausmass an Anpassung vor, das er in seinem Leben festgestellt hat, den sanften Druck, der verführerisch ausgeübt und dem nachgelebt wird, nicht um den Kopf zu retten, sondern um der Karriere oder auch nur der Bequemlichkeit und des lieben Friedens willen. Unwillkürlich kommen einem Verse eines anderen Todkranken in den Sinn, einer literarischen Figur; eher rhetorische als poetische, dennoch unvergessliche Verse; C. F. Meyer lässt sie seinen Hutten sagen:



*«Mich reut – ich beicht es mit zerknirschem Sinn –  
Dass ich nicht Hutten stets gewesen bin!»*

Da meldet sich nicht das ungeliebte Leben, wie es Fritz Zorn beklagte, zu Wort, vielmehr wird ein Defizit an Mut und Konsequenz festgestellt, das in Todesnähe deutlicher auffällt; ein Ich, ein immer noch autonomes Ich rechtet mit sich selbst.

Er habe immer eine Abneigung gegen die Macht gehabt, sagt Noll früh im Buch – und schlägt damit ein Thema an, das mindestens ebenso wichtig ist wie die Todesnähe. Manche Leser mögen stutzen, wenn ihnen in diesen vermeintlich nur persönlichen Aufzeichnungen zugemutet wird, langen, anspruchsvollen, wenn auch äusserst klaren Ausführungen über Macht und Recht zu folgen. Doch handelt es sich dabei nicht um Abschweifungen, die man leichthin überschlagen kann. Da denkt einer die Grundgedanken eines Lebens und eines Berufes weiter, und zwar so, dass sie aus dem Fachlichen heraustreten, nicht nur die Kollegen angehen. Kernsätze dieser Ausführungen sind etwa folgende:

*«Die Ungerechtigkeiten bestehen nicht in erster Linie darin, dass jemand Eigentum, Name und Nationalität geerbt hat, darin natürlich auch, vielmehr darin, dass der Kampf um die Macht mehr einbringt als jede Leistung.»*

und:

*«Die Juristen, die über das richtige Recht philosophieren, kommen mir vor wie Anatomen am toten Objekt. Das lebendige Objekt wäre die Macht, doch dieser sind sie selber unterworfen.»*

Die Todesnähe lässt offensichtlich deutlicher hervortreten, was schon im Leben wichtig war (so gesehen ist auch dies Todesbuch ein Lebensbuch); doch ist es wohl kein Zufall, dass die Gedanken Nolls gerade jetzt immer wieder um die Macht kreisen – in einer Lebensphase, in der das Ich sich zunehmend als einer unbekanntem, überlegenen Macht ausgesetzt erfährt. Um so begreiflicher wird seine Abwehr, sich zusätzlich einer anderen Macht zu unterwerfen: der eines Berufsstandes, der einer medizinischen Apparatur. So gesehen ist die Art, wie Noll das letzte Jahr seines Lebens zubrachte, eine im Leben verwirklichte Konsequenz eines lebenslangen Denkens.

## II

Dass Peter Noll fast von Anfang seiner Krankheit an seine eigene Totenfeier, zelebriert im Grossmünster, als festen Bestandteil seines Sterbens

plante, mag zunächst als ein hybrides Unterfangen wirken; es erweist sich aber, näher betrachtet, als richtig gerade im Sinne des realistischen Umgangs mit dem Tod, der voraussetzt, dass man sich die Welt vorstellen kann ohne die eigene Person, was nicht heisst – auch dies ist realistisch – ohne die Erinnerung anderer an diese eigene Person. Der Tod eines Menschen betrifft ja immer auch die anderen, am meisten die Nächsten, betrifft sie direkt als Verlust, indirekt als ein – mehr oder weniger verdrängtes – *memento mori*.

Einen kleinen satirischen Text über die in den Himmel wachsenden Versicherungsgebäude unserer Städte beendet *Marie Luise Kaschnitz* mit dem Satz: «... es versteht sich von selbst, dass ich nicht nur gegen Unfälle auf dem Weg, sondern auch gegen die Sonntagsschwermut, die Einsamkeit und das Vermissen der Toten versichert bin.»<sup>3</sup> Das ist nicht nur eine geistreiche Arabeske. Denn vielleicht noch radikaler als das Sterben hat unsere Zeit die Toten, damit auch den Ausdruck der Trauer verdrängt. Dass die Toten, obgleich verleugnet, weiterleben, bekunden nach wie vor unsere Träume, bekundet nach wie vor die Kunst, die ohne ihre Präsenz nicht vorstellbar wäre (es gäbe sonst weder Familiengeschichten noch Erinnerungen!).

Allerdings: die «*Totenklage*» (so der Titel des neuen Buches von *Werner Helwig*) dürfte eine der schwierigsten, delikatesten literarischen Formen sein<sup>4</sup>. Nirgends sonst registriert man als Leser ein Zuviel an Wörtern, ein Zuviel an Gefühl in den Wörtern so peinlich genau, fast schmerzlich, wie hier, wo sie sich der Lebensgrenze entlang bewegen, sogar darüber hinauslangen; nirgends sonst ist Indiskretion so peinlich; das einseitige Lob wirkt unecht, das Aufdecken alter Konflikte steht, umgekehrt, armselig da angesichts der schweigenden Toten – und nicht selten führt die grosse – und so begreifliche – Erschütterung dazu, dass Texte veröffentlicht und als literarisch ausgegeben werden, die, als Dokument einer privaten Trauer, in der Schublade ihren Sinn hätten.

*Werner Helwig* vermeidet in seiner «*Totenklage*» auf eine fast schlafwandlerische Weise die aufgezählten, die scheinbar unvermeidlichen Gefahren; er führt in diesem leisen, verhaltenen Buch, in kurzen, tagebuchähnlichen Abschnitten die alte Klage um den Verlust des Ehepartners, mit dem man ein Leben geteilt – ein Verlust, der härter trifft als jeder andere, zeigt er sich doch ganz im Konkreten, also hautnah, in der Leere der Wohnung, den nutzlos gewordenen Gegenständen: das Vermissen der Toten spielt sich im Alltag ab. Das von vielen Menschen Erfahrene und doch von jedem neu, in der Ichform zu Erfahrende wird still, ohne jedes Pathos aufgezeichnet. Da ist das Erschrecken über den Tod, die quälende Frage, wie man ihn hätte vermeiden oder erleichtern können; dann die plötzliche Präsenz der Toten, das Angerührtwerden von irgendwoher, ihr

Weiterleben in den Träumen, als müssten sie wieder Wohnung nehmen in der Welt; die Schwierigkeit des Trauernden, mit anderen umzugehen, während die Gedanken nicht nur anderswo, sondern in einer anderen Welt weilen; die versteckte Schizophrenie, in die man gerät, wenn man anfängt, den andern «*einen Menschen vorzuspielen, der sich patent, burschikos, fast lebensvergnügt gibt, während die innere Wirklichkeit ganz anders ist. Man spielt sich eine Figur vor, die mit dem eigentlich Menschlichen in uns nichts mehr zu tun hat. Man spielt diese Figur auch für den Mitmenschen, um letzte Kontakte nicht preiszugeben*».

Die Trauer deckt zunächst alles zu, was in einer jahrzehntelangen Beziehung dunkel, verworren war; Worte werden nur eingesetzt, um zu verstehen und zu erfassen, was an der Beziehung kostbar und also unersetzlich war: «*eine Lebenshaut, die uns beide barg*», heisst der wohl schönste Ausdruck, den Helwig findet. Dann aber drängt sich auch das Ungeklärte, Quälende in die Erinnerung (anders wäre ein Buch dieser Art wohl unecht): das Schuldgefühl des Mannes, der die Erwartungen der Frau nie erfüllen konnte. In schärfster Formulierung heisst das: «*achtunddreissig Jahre gebraucht, um sie kaputt zu machen*». Aber gegen solche Schuld-erfahrung steht auch die Erkenntnis, selber in der Ehe die Heiterkeit verloren zu haben durch den allzugrossen Erwartungsdruck: «*selber achtunddreissig Jahre in Fesseln gelegen*».

Man befürchtet bisweilen, solche Einsichten könnten die Verbundenheit auflösen, die Ehe im Rückblick als Gefängnis und den Tod als Befreiung erscheinen lassen. Doch geschieht das nicht. Das Buch wahrt eine eigenartige, nie ernsthaft gefährdete Balance zwischen dem Verbindenden und dem Trennenden. Vielleicht ist es nur in der seltsamen Nachbarschaft mit dem Tode, in die der Überlebende unversehens gerät, überhaupt möglich, eine solche Balance zu wahren; vielleicht können wir nur in deren dünner, kühler Luft die Verstrickungen lösen, durch die man im Leben vom Leben zurückgehalten wird.

Diese und andere Erfahrungen werden in «*Totenklage*» so knapp und luzid dargestellt, dass sie, obgleich nie aus der einmaligen Biographie gelöst, nicht nur nachvollziehbar, sondern exemplarisch werden.

### III

Was für ein Unterschied zwischen diesem stillen Text und dem neuen Buch von Mariella Mehr: «*Das Licht der Frau*»<sup>5</sup>. Ein wilder, ungebärdiger und ungezügelter Text; bildhaft, lyrisch, aggressiv: Gedichte, tagebuchähnliche Aufzeichnungen, Briefe, wenig mehr als hundert Seiten, zusammen-

geschnitten aus fünfhundert, also nicht einfach ein ungeformtes, nicht einfach ein spontanes Buch, aber so geformt, dass das Eruptive, Fragmentarische, die Risse und Sprünge der Erfahrung noch merkbar sind.

Verwirrung, Befremden. Das Thema ist im Raume Mitteleuropa alles andere als gewöhnlich: Mariella Mehr reiste, zum Teil zusammen mit einer Filmerin (das Filmprojekt zerschlägt sich aber), nach Spanien zu zwei Stierkämpferinnen (eine davon eine Schweizerin), begleitet sie, lebt mit ihnen – vom Thema magisch angezogen. Vom Thema angezogen – was sage ich: es ist eine Hassliebe, ein Getriebenwerden, eine Obsession.

Ein Frauenbuch (als solches wurde es von Gisela Elsner in «*Spiegel*» abgekanzelt, wobei der Verriss mit dem Buch nur in den zitierten Sätzen überhaupt Berührungspunkte hatte!)? Das ist nicht abzustreiten – doch beizufügen: ein Frauenbuch besonderer Art. Mariella Mehr lebt in Mythen und Bildern, nimmt schreibend darauf Bezug, als ob sie allgemein bekannt und gesichert wären. Das mag in wissenschaftlicher Hinsicht fragwürdig sein, doch legitimiert gerade der selbstverständliche, irrationale Bezug, den Mariella Mehr zum Mythischen hat, ihren Umgang damit, hebt ihn ab vom heute fast modischen.

Der Stier, als ein altes Fruchtbarkeitssymbol der Mondgöttin zugehörig; in matriarchalischen Systemen von Priesterinnen in Kampfspielen (in unblutigen Kampfspielen) gebraucht – also ursprünglich und nach seiner symbolischen Bedeutung der Frau eigen, die, wenn sie in die Arena tritt, ihre alten Rechte wieder antritt –, dass solche und ähnliche Vorstellungen die Stierkämpferinnen antreiben und ihrem Tun einen quasi feministischen Impuls geben, kann vermutet werden. Sicher lebt Mariella Mehr in solchen Vorstellungen. Doch kommt sie zunehmend und immer entschiedener zu ganz anderen Folgerungen, fragt, eindringlich und suggestiv, was die Frauen überhaupt in diesem zum «Feierabendplausch» verkommenen Tötungsritual zu suchen haben – wenn nicht das eine: das Leben gegen den Tod, das alte Leben gegen den neuen Tod zu setzen.

Doch ist die Mythologie nicht der einzige Aspekt des Buches. Sie mag in den poetischen Stellen lebendig werden, in den Gedichten vor allem zu einer fast überreichen, expressionistischen Sprache führen – in unserem Zusammenhang ist etwas anderes wichtiger: das Todesthema, hier in der aggressiven Form des Tötens. Auch als Frauenbuch, im Rahmen des Feminismus, gewinnt das Werk unter diesem Aspekt ein besonderes Interesse.

«*Die Frau mit der Waffe in der Hand*» heisst – man erinnert sich – ein Thema des wichtigen literarhistorischen Buches «*Aussenseiter*» von Hans Mayer (1975): als eine Variante des Aussenseiterischen, als eine der drei Randgruppen (neben den Homosexuellen und den Juden), die in der Literatur immer wieder auftauchen. Die Frau, die für sich beansprucht, was



von alters her als männliche Angelegenheit, männliches Privileg (?) galt – ein Skandalon ersten Ranges!

«*Die Frau mit der Waffe in der Hand*» ist, in zugespitzter Form, auch ein Thema, ja, äusserlich gesehen, die Hauptfigur bei Mariella Mehr. In zugespitzter Form: da in der Arena «*Töten als Kunst*» nicht nur geübt, sondern zelebriert wird. Oder müsste man, Mariella Mehr folgend, sagen, es finde eine Machtdemonstration statt, des Mannes (der Frau) über das Tier, sogar, vorläufig und scheinbar, über den Tod?

Mariella Mehr geht das Thema so direkt wie möglich an. «*Ich bin ein gewalttätiger Mensch*», sagt sie in einem Interview – und anders wäre die Faszination nicht zu erklären, der sie erliegt – oder der sie eben *nicht* erliegt, die umschlägt in Abwehr und Distanz und ihr schliesslich erlaubt, eine eigene Position zu finden und zu begründen. Und so eruptiv, ungebärdig das Buch ist – so intelligent ist die Argumentation, auch wenn sie sich häufig in Bildern ausdrückt und weiterbewegt.

«*Wenn ich Dir sage*», schreibt die Autorin in einem der Briefe an ihren Freund, «*dass die beiden Frauen keine dramatische Pointe ergeben, aus denen dramatische Bücher zu leben haben, tönt das arrogant, entspricht aber meinen Gefühlen. Der Gedanke, dass ich, die ich eigentlich Chronistin eines rituellen Ereignisses sein wollte, jener tieferen Verquickung von Stier und Frau, selbst zur dramatischen Pointe dieses Buches werden könnte, mag lächerlich erscheinen, entspricht jedoch ebenso meinen Gefühlen. Die Arbeit wird zu einem Suchen nach meinem Stier, wenn Du so willst, und die Dramatik besteht darin, dass ich den lebenden Stier suche in einer Umgebung, die nur den toten Stier will.*»

Das ist eine Schlüsselstelle des Buches. In ihr, spätestens, endet das, was ein «Report» über das Töten hätte sein können, und beginnt das, was man «Recherche» nennen mag: die Suche nach einer Erkenntnis, die sich nur finden lässt, wenn das eigene Ich ins Spiel kommt. Und die «*Suche nach dem lebenden Stier*» findet ja nicht nur in der Arena statt: sondern in unserer Welt, in unserer unmittelbaren Umgebung. Wie von selbst löst sich auch die feministische Fragestellung, das heisst sie wird von der Autorin mit Entschiedenheit und wiederholt beantwortet: «*Gleiches Recht der Frau kann dort nicht gelten, wo das Recht nur darin besteht, zu töten.*»

Was Mariella Mehr in ihren dichten, starken Bildern beschreibt: das Ambiente Spaniens, das Leben in der Arena, die Bars, die schizophrene Lebensweise der Frauen (die, Töterinnen in der Arena, zu Hause wie brave Hausfrauen und kleine Mädchen sind), die entwürdigenden Neben-umstände ihres Versuchs, heroisch zu leben – diese intensiv beschriebene Welt lässt immer wieder Durchblicke offen, Einsichten, die weit über diese Sonderform und Abart weiblicher Emanzipation hinausgehen. So der Hin-

weis, dass man nicht zu töten brauchte, die heroische Pose nicht nötig hätte, wenn man zu sterben verstünde. Auch dies eine Schlüsselstelle – sie verbindet das scheinbar exotische Buch mit den beiden anderen, den so viel massvolleren: *«Es wären der Heldenträume weniger zu träumen, lebten wir in einer Welt, die Leben und Tod zu achten versteht. So aber leben wir in der Arena – und einer stirbt den Tod, der uns genommen wurde ... Unser verschüttetes Sterbebewusstsein, längst von der Wissenschaft geknechtet, in Sauerstoffzelte verpackt, oder mit gut geschliffenen chirurgischen Messern zerstückelt, zwingt uns, den Tod dem andern zuzufügen. Es bleibt die leise Ahnung, dass einmal anders, besser gestorben wurde.»*

<sup>1</sup> Peter Noll, Diktate über Sterben und Tod. Pendo-Verlag, Zürich 1984. – <sup>2</sup> Fritz Zorn, Mars. Kindler, München und Zürich 1977. – <sup>3</sup> Marie Luise Kaschnitz, Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 407, Insel Ver-

lag, Frankfurt am Main 1982. – <sup>4</sup> Werner Helwig, Totenklage, Insel, Frankfurt 1984. – <sup>5</sup> Mariella Mehr, Das Licht der Frau, Zytglogge, Bern 1984.

## Im Sternbild des Kindes

### Zu Erika Burkarts neuen Gedichten<sup>1</sup>

In diesen Gedichten, in denen Zonen des äussersten Schmerzes aufgebrochen werden, ist viel vom Sprechen und Schweigen die Rede: *«Unsre Muttersprache das Schweigen.»* Normalerweise ist die Muttersprache jenes Idiom, in dem sich Empfindungen am genauesten fassen lassen. Also das Gewebe unter den Wörtern, die Sprache der Ängste und Schmerzen. Hinzu kommt das Gedenken an die verstorbene Mutter, es ist ihre Sprache. Reden und Schweigen sind durch eine Scheidewand getrennt und verbunden, so dass es zur Osmose kommt. Muschelgehäusen gleich fassen die Wörter immer wieder das Meer. Erika Burkart verbreitet keinen poetologischen Pessimismus. Es ist gut, dass es

eine Sprache gibt, die noch tiefer reicht als das Gerede.

Aus ihr nährt sich das poetische Sprechen. Es kann die eigens für den Moment erfundene Sprache des Entzückens sein wie in *«Genius loci»* nach dem verdampfenden Gewitter. Ein Wesen ist plötzlich da, mit dem sich Worte aus dieser Muttersprache wechseln lassen. Der Geist des Ortes tritt körperhaft hervor. Die Vögel finden ihre Stimmen wieder. Es gehört zum Talent des Dichters, dass er wandlungsfähig bleibt und alles sieht und erfährt, als wäre es das erste Mal. So kann der fusskleine Lichtfleck auf der Treppe denselben Zauber ausüben wie vor fünfzig Jahren. Das Kind umgeht die



geheime Stelle, während im Fenster die Sonne sinkt. Auf diese Weise ist der Antagonismus von Dauer und Wechsel sichtbar gemacht. In der vergehenden Zeit, in der sinkenden Schwermut behält das Lichtauge seine Bannkraft.

Oft streifen Erika Burkarts Gedichte solche Nebensächlichkeiten in einem Zug. «Vorübergang» ist ein bezeichnender Titel. Der Blick streift die «Herrlichkeit eines Feuers», doch die erste Strophe fasst auch die Flugasche vom Schüttelrost. Die Aufmerksamkeit gilt dem Verrotten und Altern von Dingen. Immer bescheidener werden die Motive, immer stärker ist die Kraft, die sich überträgt. Der grosse Verzauberer ist nicht der Mai – Frühlingsgedichte sind eher selten –, sondern der Winter:

*«Flocke um Flocke empfangend,  
strahlt sich ein Baum in die  
Dämmerung aus.  
Erläutert von fügsamem Flaum  
lesen sich neu  
die Dunkelzeilen der Zweige.»*

Einmal gibt der Schnee dem Baum seinen wahren Kontur. Dies erinnert an den Anfang des Romans «Moräne», wo es heisst: «Urbildlich ragten Bäume, wurzelten Häuser, weideten Tiere, standen, knieten, sasssen Menschen, jeder sein eigenes Ideogramm . . .» Der Ausdruck «Ideogramm» steht für die Zeichen einer Begriffsschrift, welche in der Logistik Begriffszusammenhänge darstellt.

Im Stamm einer Eiche sieht Erika Burkart das Gerippe einer Kathedrale: «Zeit als Form». Im kleinen Gedicht «Die Mücke» treten die Dinge hinter ihr «Inbild». Das Ideogramm oder Inbild stammt aus dieser Muttersprache

des Schweigens. Da wurzelt das Urbildliche, weil die äusseren Erscheinungen nach Novalis im «Weltinnenraum des Gemüts», in der «Rundstube Welt», wie die Autorin einmal sagt, verwandelt werden. Da wird es dann möglich, die reine Signatur der Dinge zu erkennen, die Schrift eines Vogelzugs oder einer Hasenspur, die Dunkelzeilen der Bäume. Der Umsetzungsprozess führt von der Signatur zur Zeichensprache des Gedichts.

Immer wieder werden die beiden Ebenen angetönt. Im fünftaktigen Zyklus «Das Gewicht eines Vogels»:

*«Etwas tat sich auf,  
heimlich, und wuchs wieder zu  
unter der Rinde.*

*Frühe Ringe. Sie wollen  
immer wieder sich schliessen.»*

Einmal sagt die Autorin: Zählt meine Jahresringe erst, wenn ich tot bin. Signatur der Natur, Figur der Sprache, Inbild, Zeichen der Existenz. In «Lebensteppich» ist das curriculum vitae erkennbar am «verwirkten Geweb». Auf einem Beiblatt werden Wörter versammelt, in denen sich die «Kehrseite ausschweigt». Anstelle des Lebensmusters, des Wasserzeichens ein verwirktes Gewebe. Und dennoch leuchten die buntesten Muster darauf.

In diesem Zusammenhang mag das Zitat von Germaine de Staël erhellend sein: «Man muss nach einem grossen Unglück sich von neuem mit allem, was uns umgibt, vertraut machen, sich an . . . die täglichen Beschäftigungen, die man vornehmen soll, von neuem gewöhnen.» Auch der Schmerz macht hell-sichtig, sorgt dafür, dass uns die Augen aufgehen für die kleinen Dinge, deren die lyrische Inspiration bedarf.

Für einen früheren Gedichtband hat Erika Burkart den Titel gewählt: «*Die Transparenz der Scherben*». Auch die Bruchstücke haben die Leuchtkraft des Ganzen.

Dies gilt besonders für den 52teiligen Zyklus «*Das Gewicht eines Vogels*» in der japanischen Tanka-Form. Die Strophen bestehen aus einer reimlosen Terzine (5/7/5 Silben) und einer Doppelzeile (7/7). «*Sprechen gleich Weinen, / da schon ein einziges Wort / die Fassung zerbricht.*» Da ist sie wieder, die Muttersprache des Schweigens. Einmal ein lautloser Schrei, der die Dinge unverrückt an ihrem Ort lässt. Es sind lyrische Momentaufnahmen eines Ichs, das erwachend sich nicht zurechtfindet in den Jahren, das nicht weiss, wie man Wurzeln schlägt im Tag. Auch da leuchtet das Einzelne, ein Fenster voll Schnee, die Schneekathedrale der Bäume. Traumsequenzen mischen sich mit Poetologischem – «*Gedichte schreiben? / Ich kann dir nicht erklären, / warum und wozu.*» – und Reflexionen. Es ist, als hätte jemand über 52 Tage hinweg die geheimsten Träume notiert, auf eine kurze Formel gebracht: die Vernichtungsmomente der Kindheit und des Erwachsenseins. Die Summierung zum Zyklus ergibt das menschliche Gewicht, das im Kontrast steht zum Gewicht eines Vogels.

Eines der schönsten Gedichte Erika Burkarts ist das Titelgedicht «*Sternbild des Kindes*»:

*«Er kam von weit  
und sagte, er sah  
Männer reden mit Bäumen.*

*Zu beiden Seiten des Stroms  
gingen die Wälder tagreiselang  
ins verschneite Land,*

*und es zeigt sich abends  
der heimische Gott im Gewölk.*

*Nicht fremd war den Menschen  
die Stimme vom anderen Ufer,  
allerorts galt der Glaube,  
dass im Sternbild des Kinds  
eine neue Erde beginne.*

*Blumenwälder verwachsen zu  
Grenzen,  
von Wurzeln verklammert  
heilte der Abgrund.*

*„Dieses Sternbild aber“,  
sagte der Mann,  
„dieses Sternbild gibt es noch nicht.“*

Im Gedicht «*Flocke um Flocke*» («*Die Transparenz der Scherben*») ist es der sechste Sinn, der sich an der hexagonalen Flocke, am Signum ihres Gesetzes freut und sie in Beziehung zum Stern bringt: «*wir lieben es, einen Stern zu sehen.*» Lilith im Roman «*Moräne*» ist ein fünfzackiger Stern, ihr Dachraum blickt mit dem Grossauge eines Bogenfensters nach Osten und umfasst Sternbilder. Das Sternbild des Kindes wäre eine utopische Verheissung, überbracht von einem rätselhaften Mann, in dem man den Hirten der grossen Schafzüge sehen könnte, die bei Erika Burkart eine so grosse Rolle spielen. Das Land, aus dem er kommt, ist aber auch das Märchenland, wohin die Kinderphantasie durch Gösta Berlings Schlitten entführt wird. Ein Land vor allem, wo die Wurzeln nicht abgerissen werden, wo der Abgrund heilt.

Zum Formalen ist zu sagen, dass Erika Burkarts Gedichte sparsamer geworden sind. Die mehrgliedrigen Komposita aus den letzten Bänden wie «*Winterwundstellen*», «*Hungerwildland*», «*Herzschlagschritte*» fehlen fast

ganz. Beispielhaft für den neuen Stil ist eben der Zyklus «*Das Gewicht eines Vogels*», wo man staunt, wie ausgedichtet die kargen Terzinen und Doppelzeilen sind. Wo die Muttersprache das Schweigen ist, wo die «*Geometrie der Schwermut*» dominiert, können sich keine Balladen oder melodische Langzeilen entfalten. Fast wäre man versucht, bei dieser Sammlung von einem Notvorrat von Gedichten zu sprechen. Sie stammen von einer Autorin, die Schweres erlitten und gelernt hat, sich auf das Mindeste zu beschränken. «*Unwillig / den Tag*

*erklimmend / sehe ich das Ungeheure, / höre ich das Unerhörte.*» Und doch sind es Gedichte voll utopischer Hoffnung, die auf den «*genius loci*» vertrauen, den Ort, an dem Erika Burkart aufgewachsen ist und wo sie arbeitet. Am Rande des Zerbrechens, im «*Treibsand der Worte*» behauptet sich ihr unverwechselbares Gedicht stärker denn je.

Hermann Burger

<sup>1</sup> Erika Burkart, *Sternbild des Kindes*, Artemis Verlag 1984.

## Religionskritische Wirrsale

Zu Heinrich Wiesners Buch «*Welcher Gott denn ist tot*»

Auf die Frage seines Buchtitels, «*Welcher Gott denn ist tot*»<sup>1</sup>, antwortet Heinrich Wiesner: der abendländische, «*der institutionalisierte, durch Dogmen und Ideologien erstarrte Gott*»<sup>2</sup>. Müsste man hierüber in Anbetracht eines Kirchenwesens, dem immer noch eine riesige Mehrheit der Bevölkerung angehört, nicht differenzierter urteilen? (Vom toten Gott statt vom toten Glauben zu reden, ist übrigens Unfug.) Wiesner selber glaubt allerdings nicht mehr an den christlichen Gott, er sucht einen andern. Oder hat er ihn schon gefunden? Dogmenfreie Religiosität<sup>3</sup>, *ahnendes Denken von Gott*<sup>4</sup> ist seine Sache. Ich würde ihn dazu beglückwünschen, wenn sein ahnendes Denken nicht so oft mit dem logischen in Widerstreit geriete. Er könne, bezeugt er, «*nur immer davon reden, wie mein*

*Gottesverständnis nicht ist*»<sup>5</sup>. Doch dann weiss er sehr positiv, dass Gott «*alles in allem*» ist<sup>6</sup>, womit er nicht etwa wie der Apostel Paulus (1. Kor. 15, 28) eine zukünftige übernatürliche Gotteswelt, sondern das jederzeitige Weltganze, die Gottnatur, meint. So verstanden, ist «*alles in allem*» zweifellos eine pantheistische Formel. Aber Wiesner will nicht Pantheist genannt sein. Die verschiedenen Pantheismen der Geistesgeschichte – mystischer, ontologischer, ethischer, evolutionistischer usw. – sind ihm «*Wortmachereien*»<sup>7</sup>.

Aus der erwähnten Grundformel zieht er, wiederum sehr positiv, die Konsequenz, dass Gott gut *und* böse sei<sup>8</sup>. Auf die weitere Konsequenz, dass dann alle Scheusslichkeiten in Natur und Geschichte göttlich sanktioniert

sind, kommt er wohlweislich nicht zu sprechen. Trotz Ablehnung eines personalen Gottes<sup>9</sup> stimmt er mit der Bibel darin überein, dass «*das Wort Gott, und Gott das Wort ist*»<sup>10</sup>. Lässt sich denn «das Wort» ohne personalen Wortträger denken? Aber Wiesner wird noch kühner: «*Wenn Karl Barth erklärt, in der Bibel erscheine das Wort Gottes als Menschenwort, habe ich dem nichts hinzuzufügen.*»<sup>11</sup> Der entschiedene Antidogmatiker bekennt sich somit zu einem systemtragenden Kernsatz des grössten kirchlichen Dogmatikers des zwanzigsten Jahrhunderts. Wieder fundamental anti-barthianisch schreibt er an anderer Stelle: «*Wer oder was Gott ist, bestimmt mein Inneres.*»<sup>12</sup> Damit verflüchtigt sich Gott zum illusionären Erzeugnis der Subjektivität. Und wieder an anderer Stelle liest man: «*Gott ist die kosmische Energie in uns . . .*»<sup>13</sup> Kombiniert man dies mit der vorigen These, so ergibt sich, dass die kosmische Energie durch unser Inneres bestimmt wird. Der Mensch als Beherrscher des Kosmos? Gelegentlich ist Wiesners Gott aber auch das «*Ganz Andere*»<sup>14</sup> – also doch nicht vom eigenen Innern bestimmt?

Intolerant möchte Wiesner auf keinen Fall sein. Dem siebzehnjährigen Seminaristen hat einst die Ringparabel in Lessings «*Nathan der Weise*» richtunggebenden Eindruck gemacht<sup>15</sup>. An ihr orientiert sich Wiesner noch heute: «*Ich anerkenne jeden Glauben, der praktische Humanität zur Folge hat.*»<sup>16</sup> Nun hat er Verschiedenes von Karlheinz Deschner, dem kritischen Kirchenhistoriker, gelesen und müsste sich dadurch zu der Frage gedrängt fühlen, die zur Zeit Lessings noch keine öffentliche sein durfte: ob eine

Offenbarungsreligion, die mit ihrem Absolutheitsanspruch so viel geschichtliches Unheil angerichtet hat, jemals eine wahre Humanität hervorbringen könne? Er tröstet sich mit der Hoffnung, dass sich das Böse christlicher Gewaltherrschaft und das in vielen einzelnen Christen zutage getretene Gute die Waage halten<sup>17</sup>. Der gutböse Gott, heisst das, sollte denn doch ein quasi humaner, ein ungefähr gleichmässig guter und böser sein. Hoffentlich hat er dafür gesorgt, dass die Millionen von Ketzer-, Juden- und Hexenverbrennungen durch gleichzeitige christliche Wohltätigkeit aufgewogen wurden!

Ein andermal freilich erscheint dem Verfasser das Christentum «*alles in allem als Religion gegen den Menschen*»<sup>18</sup>, ohne dass er deswegen am Optimismus der Ringparabel irre würde. Er will ja, tolerant wie er ist, die Kirche nicht zu Fall bringen, sondern ihr eine neue Chance geben: «*Warum nicht Immanenz statt Transzendenz*», ruft er ihr zu, «*warum nicht einfach Entwicklungshilfe und Sozialreform . . .?*»<sup>19</sup> So einfach ist das! Aber die Kirche wäre nicht mehr Kirche, wenn sie ihrem wesenseigenen Anliegen, der Verkündigung des (wahren oder vermeintlichen) Transzendenten, Übernatürlichen, Absoluten, untreu würde.

Die Gottheit Jesu kommt für den Immanenzphilosophen selbstverständlich nicht in Frage. Hingegen anerkennt er ihn als «*menschliches Vorbild*»<sup>20</sup>. Bekennt er sich demnach zu jesuanischer Besitzlosigkeit, Feindesliebe und Opferbereitschaft bis zum Tode? Nein, er bekennt sich zum «*Durst nach Da-Sein*»<sup>21</sup>, zur sinnensfreudigen «*Lebensfrömmigkeit*»<sup>22</sup>, zur



«Pflicht, glücklich zu sein»<sup>23</sup>, und zitiert ausgiebig Epikur. Ethisches Handeln gründet sich seiner Ansicht nach auf soziale Bindung<sup>24</sup>. Auf welche? Gründet sich nicht auch Herrenmoral, sogar Mafiamoral auf soziale Bindung? Aber wozu überhaupt Ethik, wenn Gott sowohl böse wie gut ist?

In der Nachfolge Epikurs verzichtet Wiesner auf persönliche Unsterblichkeit<sup>25</sup>. Ganz wohl ist ihm dabei nicht, und so lässt er sich folgenden Tiefsinn einfallen: «Das Nichtmehrsein, zu dem ich gelange, ist nicht mehr das Nichts von vorher; es ist eingebettet in eine erneuerte Ordnung, die ich schreibend (formulierend) erworben habe.»<sup>26</sup> Wie kann ein Nichtmehrsein eingebettet sein? Des Tiefsinns Meinung ist wohl, dass der Verfasser als dereinst Nichtmehrseiender doch noch durch seine Bücher fortwirken möchte.

Einiges mutet wie ein absichtliches Verwirrspiel an. So wird etwa behauptet, die Rechtsordnung von Nomaden unterscheide sich naturgemäss von der eines sesshaften Volkes<sup>27</sup>. «Erläutert» wird diese an und für sich diskutabile These mit dem Hinweis auf mehrere alttestamentliche Steinigungsgesetze. Was haben diese Ausgeburten des theokratischen Fanatismus – zum Beispiel 4. Mose 15, 32–36: Steinigung wegen Holzammelns am Sabbat – mit nomadischer oder sesshafter Lebensweise zu tun? Wiesner schweigt sich darüber aus. Er verschweigt auch, aus welcher der beiden Lebensweisen die Terrorgesetze herzuleiten seien. (Das Volk Israel durchlief beide, und die Entstehung der einzelnen mosaischen Gesetze ist nicht sicher datierbar.)

Als Feind von «Wortmachereien» nimmt es der Verfasser, wie schon an-

lässlich der Pantheismusfrage gezeigt, mit Wortbedeutungen nicht genau. Er zählt sich zu den Häretikern<sup>28</sup>, ob schon Häresie eine Abweichung von der herrschenden Kirchenlehre bedeutet, er dagegen als Nichtmehrchrist kein Abweichler, sondern ein Abtrünniger ist. Oder er spricht vom Utopismus des Christenglaubens<sup>29</sup>, ohne zu beachten, dass Utopismus das Streben nach diesseitiger Weltverbesserung bedeutet, während der Christ – wenigstens der «rechtgläubige» – auf ein besseres Jenseits hofft. Jesus selber war keineswegs utopistisch gesinnt, und die Kirchen haben die Weltverbesserer stets mit Misstrauen betrachtet oder sie gar verfolgt.

Es ist nachzutragen, dass das Buch aus Aphorismen oder, richtiger gesagt, aus Notizen besteht. Manche bieten nicht viel anderes als leicht feuilletonisiertes Lexikonwissen, Angaben über Parsismus, Schöpfungsmythen, Auferstehungsglauben, Jungfrauensöhne, hinduistische Zyklen usw. Dabei beherrscht Wiesner die lexikographischen Usancen ungenügend. Einen mythologischen Namen gibt er unnötigerweise in doppelter Lautgestalt: «Antäus bzw. Antaios»<sup>30</sup>, vergisst dann aber, bei der anschliessenden Erwähnung der Mutter Gää ebenfalls die griechische Lautgestalt, Gaia, beizufügen. Viele der vier- bis fünfhundert Notizen sind mit wenig oder gar keinem Kommentar versehen, darunter solche, die eine genauere kritische Beleuchtung dringend nötig hätten. Hunderterlei wird angetippt, nichts gründlich erörtert. Wohl gibt es manches Treffende, etwa die «Fragen an die Dogmatiker»<sup>31</sup> oder das Aperçu von der Religion als Familienerbstück<sup>32</sup>, doch das Anfechtbare überwiegt.

Heinrich Wiesner hat einen guten Namen als Erzähler, und auch seine «*Lakonischen Zeilen*»<sup>33</sup> sind schätzenswert. Das hier besprochene Buch ist gut gemeint und anregend, ein Zeugnis freiheitlicher Gesinnung, jedoch mangelhaft durchdacht. Das darin vorwaltende intuitive Denken neigt zur Willkür und verläuft in Zickzacklinien, die beim kritischen Leser den Eindruck eines Labyrinths hinterlassen.

*Robert Mächler*

<sup>1</sup> Heinrich Wiesner, *Welcher Gott denn ist tot*. Lenos Verlag, Basel 1984. – <sup>2</sup> S. 27. – <sup>3</sup> S. 7 ff. – <sup>4</sup> S. 40 f. – <sup>5</sup> S. 44. – <sup>6</sup> S. 47. – <sup>7</sup> S. 52. – <sup>8</sup> S. 47. – <sup>9</sup> S. 116 f. – <sup>10</sup> S. 45. – <sup>11</sup> S. 107. – <sup>12</sup> S. 137. – <sup>13</sup> S. 40. – <sup>14</sup> S. 215. – <sup>15</sup> S. 16 ff. – <sup>16</sup> S. 17. – <sup>17</sup> S. 162. – <sup>18</sup> S. 169. – <sup>19</sup> S. 150. – <sup>20</sup> S. 78. – <sup>21</sup> S. 221. – <sup>22</sup> S. 163 f. – <sup>23</sup> S. 103. – <sup>24</sup> S. 103. – <sup>25</sup> S. 60 ff. – <sup>26</sup> S. 171. – <sup>27</sup> S. 222 f. – <sup>28</sup> S. 214. – <sup>29</sup> S. 143 und S. 153. – <sup>30</sup> S. 147. – <sup>31</sup> S. 95. – <sup>32</sup> S. 160. – <sup>33</sup> Heinrich Wiesner, *Lakonische Zeilen*. Mit Zeichnungen von Celestino Piatti. 3. Auflage, Lenos Verlag, Basel 1979.

## Hinweise

### Demokratie im Wandel

*Erich A. Kägi*, der seit über drei Jahrzehnten im Inlandressort der «Neuen Zürcher Zeitung» tätig ist, hat unter dem Titel «*Demokratie durchleuchtet*» eine Auswahl seiner Leitartikel, Analysen, Essays und Glossen zusammengestellt und sie durch Vortragstexte ergänzt. Was da nun an verschiedenen Stellen im Blatt und oft auch auf der Problemseite «Zeitfragen» im Laufe der Jahre erschienen ist, erweist sich im Zusammenhang als die breit aufgefächerte Darlegung der Sache, um die es dem Verfasser dabei geht: der schweizerischen Demokratie. Es beginnt mit einer «Wegzehrung für Jungbürger», worin von der Zielstrebigkeit, die zu Konflikten führt, von den Möglichkeiten des friedlichen Zusammenlebens, vom Öffentlichen und vom Privaten sowie von den Spielregeln gehandelt wird, die ein erspriessliches Zusammenleben möglich machen. Das wird

in der Folge an Einzelfragen näher beleuchtet, etwa wenn Kägi der Frage nach dem Gemeinwohl nachgeht, der Bedeutung der Freiheiten, die er nicht als Abstracta, sondern in konkreter Definition benennt. Er handelt von den Volksrechten, durchleuchtet die Grauzonen des Vollzugs und setzt sich mit einem Demokratieverständnis auseinander, das zwischen Fachkompetenz und dem Bemühen um grösstmögliche Information auf der einen und plebiszitären Manifestationen auf der andern Seite unsicher geworden ist. Die sachlich fundierten und glänzend geschriebenen Kapitel des Buches, von dem der Verfasser im Vorwort selber sagt, es vertrete einen «liberal-konservativen Standpunkt», fügen sich zu einem aktuellen Beitrag zur Diskussion, die im Blick auf «CH 91» im Gange ist, auch wenn darauf nicht expressis verbis Bezug genommen wird (*Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1984*).



### Das Schlaraffenland

Eine Text- und Bilddokumentation nennt *Martin Müller* seine reich illustrierte Darstellung dessen, was als «Traum von Faulheit und Müßiggang» seit urvordenklichen Zeiten und in den verschiedenartigsten, zugleich humorvollen und melancholischen Ausgestaltungen geträumt worden ist: das Schlaraffenland. Im französischen Sprachgebiet ist aus dem Mittelalter der Ausdruck «Coquaine» belegt, was etwa «Honigkuchenland» bedeutet. Das griff nach England über, wo von einem «Land of Cokaygne» alsbald die Rede geht. In Italien heisst es «cucagna». Was aber den deutschen Ausdruck betrifft, so geht er auf mittelhochdeutsch «slur» zurück, womit man eine faule Person zu bezeichnen pflegte. Im 14. Jahrhundert ist der Begriff «sluraffe» belegt, und Sebastian Brandt spricht 1494 erstmals vom «Schluraffen landt». Aber die Träume von einer Gegend, in der einem gebratenes Geflügel in den Mund fliegt, sind älter, sind in der griechischen wie in der römischen Überlieferung anzutreffen und haben natürlich auch ihren Niederschlag in der Literatur gefunden. Typisch ist, dass der Zugang zu dem Paradies der Schlemmer und Faulenzer durch einen Berg aus Brei und Pflaumen führt. Da muss man sich zuerst hindurchfressen. In romanischen Versionen ist es eine Seereise, die man zu bestehen hat, ehe man auf die merkwürdige Insel stösst, auf der jede menschliche Aktivität verpönt ist. Martin Müllers Dokumentation ist eine gross angelegte und bebilderte Anthologie der Darstellungen dieses Traumlandes. Die einzelnen Kapitel gehen den Ursprüngen der Vision nach, su-

chen Schlaraffisches in Indien und Äthiopien auf, belegen die Träume jüdischer und islamischer Propheten vom Paradies und beschreiben dann besonders die einzelnen Annehmlichkeiten, mit denen man im Schlaraffenland rechnen darf. Da gibt es essbare Häuser, fröhliche Klöster und einen Käseberg. Das Buch verfolgt die Vision durch die Kulturgeschichte und präsentiert in der Folge einzelne Ausarbeitungen von Wieland bis zu Erich Kästner oder von Heinrich Heine bis zu Ludwig Fulda. Die Bibliographie und die Hinweise auf die Text- und Bildquellen erfüllen wissenschaftliche Ansprüche; der Leser und Betrachter kann sich manche fröhliche Stunde machen (*Edition Christian Brandstätter, Wien 1984*).

### Die Kunst des Lesens

Der junge russische Aristokrat, der 1919 – gerade zwanzig Jahre alt – ins Exil nach England ging, muss ein vielseitig begabter Mensch gewesen sein. Weltberühmt wurde *Vladimir Nabokov* durch seinen Roman «Lolita». Aber seine Lehrtätigkeit als Professor für Literatur, seine originelle Vermittlung von Werken der Weltliteratur wie – noch später – seine entomologischen Studien weisen ihn als einen Gelehrten aus, der unkonventionelle Fragestellungen und eine hohe Kunst der Darstellung zu verbinden wusste. In zwei Bänden unter dem Titel «*Die Kunst des Lesens*» gibt der *S. Fischer Verlag* Vladimir Nabokovs Vorträge und Vorlesungen über Weltliteratur heraus, der erste Band über Meisterwerke der europäischen Literatur, also Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson, Proust,

Kafka und Joyce, der zweite Band über Meisterwerke der russischen Literatur, nämlich Gogol, Dostojewski, Gorki, Turgenjew, Tolstoi und Tschekow. In diesen Büchern zu lesen, ist ein Vergnügen und bringt Gewinn. Denn der Autor macht nicht nur die gesellschaftlichen und die kulturellen Zustände und Bedingungen lebendig, in denen die besprochenen Werke anzusiedeln sind; er führt seine Leser mit Witz und Sachkunde in die Werkstatt der Dichter, rekonstruiert die Handlung der besprochenen Werke, macht aufmerksam auf Einzelheiten und führt uns vor, was eben die Kunst des Lesens sei und mehr noch die Kunst des Schreibens, der siegreiche Kampf nämlich gegen «die warzenbedeckten rundbäuchigen Koblode der Konvention».

### Die Übersetzerin erinnert sich

*Elisabeth Schnack* hat an die zweihundert Bücher übersetzt, sie hat amerikanische, irische, australische und südafrikanische Anthologien herausgegeben und ist für ihre Vermittlertätigkeit mehrfach ausgezeichnet worden. Die Bayerische Akademie der Schönen Künste verlieh ihr den Literaturpreis 1968, sie ist Ehrendoktor des Dublin University College und Trägerin des Max-Geilinger-Preises, der besondere Leistungen auf dem Gebiete der Vermittlung zwischen angelsächsischer und deutscher Literatur auszeichnet. Unter dem Titel «*Spiegelungen*» gibt sie jetzt Erinnerungen heraus, «Autobiographisches – Begegnungen mit angelsächsischen Autoren», wie der Begriff auf der Titelseite umschrieben wird. Elisabeth Schnack war ursprünglich Lehrerin,

sie hat in Mukden (Mandschurei) eine Privatschule gegründet und geführt, sie hat – nach ihrer Heirat – in Korea und in Südchina gelebt. Seit 1938 lebt sie in der Schweiz, mit Unterbrüchen freilich. Und allmählich entstand und wuchs ihre literaturvermittelnde Leistung. Ihr Erinnerungsbuch handelt nur indirekt davon. Es erzählt von Begegnungen, von Beziehungen, von dem vielfältigen Geflecht, das Autoren, Literaten, Verleger und Leser verbindet. Das Buch ist eine poetische Rechenschaft, es hat seinen Grundakkord in der Naturverbundenheit der Verfasserin und zeugt von ihrer Aufmerksamkeit für Leben in jeglicher Gestalt. Sie hat es oft in Büchern gesucht und immer bei den Menschen gefunden, die diese Bücher geschrieben haben. Zu ihren Freunden wurden sie alle, Sean O'Faolain, Carson McCullers, Liam O'Flaherty und viele andere. «*Spiegelungen*» von Elisabeth Schnack ist ein Buch von literarischem Rang (*pendo-verlag, Zürich 1984*).

### Ein Theater-Lexikon

Der bebilderte Band in Grossformat orientiert knapp und zuverlässig über alle wichtigen Begriffe, Orte, historische Fakten und Namen, die das Theater betreffen. Das *Theater-Lexikon*, das *Henning Rischbieter* im Verlag von *Orell Füssli* in Zürich herausgegeben hat, enthält – 1440 Spalten auf dreispaltig umbrochenen Seiten – nahezu alles von «Abbey Theatre» bis zu «Zuschauer» und «Zuschüsse». Das Nachschlagewerk konzentriert sich aufs Sprechtheater, lässt also das Musiktheater beiseite. Es basiert auf

«Friedrichs Theaterlexikon» von 1969, ist vom gleichen Herausgeber betreut und fast doppelt so umfangreich und mit zahlreichen Abbildungen versehen. Es handelt sich also um mehr als eine zweite, verbesserte Auflage. Die siebziger Jahre sind eingearbeitet, die Stichworte sind erweitert worden. So hat zum Beispiel Luc Bondy einen grossen, durch drei Inszenierungsphotos ergänzten Artikel erhalten. Fassbinder hat mehr als doppelt so viel Text wie Dürrenmatt, doch geht es weder im einen noch im andern Fall darum, mehr als sachliche Information zu geben. Knappe Literaturhinweise fehlen nicht. Die rund 3500 Artikel des Lexikons enthalten biographische Notizen über Schauspieler, Dramatiker, Bühnenbildner, Regisseure und Kritiker, wobei sich der Herausgeber die Zurückhaltung auferlegt hat, sich ebenso wenig zu nennen wie andere namhafte Kollegen. Von besonderem Wert sind natürlich die Sachstichworte und die Erklärungen zu Ländern und Städten, in denen auf der ganzen Welt Theater gespielt wird, die Information über berühmte Bühnen, Dramaturgie, Theaterstile, Schauspielkunst und Inszenierung, über die Rollen und «Fächer» der Theatertradition, über die Theaterberufe, die Institutionen und Organisationen. Schwerpunkt bildet das deutschsprachige Theater, besonders berücksichtigt ist das Theater des 20. Jahrhunderts.

**Anthony Burgess,  
«Der Fürst der Phantome»**

Der Titel des englischen Originals, das 1980 bei Hutchinson in London er-

schiene ist, heisst «Earthly Powers», was vielleicht direkter und exakter bezeichnet, wovon die fast neunhundert Seiten des Romans von Anthony Burgess handeln. «*Der Fürst der Phantome*», wie das Buch in der vorzüglichen deutschen Übersetzung von Wolfgang Krege betitelt ist, könnte den Leser eher abschrecken oder doch zögern machen. Aber er sollte sich nicht davon abhalten lassen, diesen welthaltigen, frivolen und tiefen, frechen und demütigen Lebensbericht des berühmten Schriftstellers Kenneth Toomey, eines Zeitgenossen von Joyce, Pound, Hesse, Thomas und Heinrich Mann zu lesen. In das meisterhaft erzählte Buch ist die politische Geschichte und speziell auch die Geschichte der katholischen Kirche im zwanzigsten Jahrhundert etwa seit dem Ende des Ersten Weltkriegs einbezogen. Indem Toomey im Alter von achtzig Jahren seine Erinnerungen an den Priester Carlo Campanati aufzeichnet, der nach Pius des Zwölften Tod als Gregor der Siebzehnte den päpstlichen Stuhl besteigt, bringt er theologische und philosophische Fragen ins Spiel. Burgess ist ein Polyhistor unter den Erzählern, und dabei bringt er sein immenses Wissen erst noch mit frivoler Leichtigkeit unter die Leute, als ein gigantischer Lügner sozusagen, als ein bramarbasierender Hochstapler der Kultur, übrigens vehement und hartnäckig die Sache der Homosexuellen vertretend, ein lebenswürdiges Scheusal in der Maske des fiktiven Ken Toomey. Ein Lesevergnügen erster Güte, ein Buch, das Zeitgeschichte in attraktiver Verpackung anbietet (*Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1984*).