

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 70 (1990)
Heft: 7-8

Artikel: Das Ticken des Textes : zur literarischen Wahrnehmung der Zeit
Autor: Utz, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164787>

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: 18.03.2025

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

Peter Utz

Das Ticken des Textes

Zur literarischen Wahrnehmung der Zeit

«Das Ticken des Textes» — der Titel dieses Versuchs mag leicht kindlich klingen. Kindliche Unbefangenheit führt uns jedoch gerade ins Zentrum des Themas: das Verhältnis von Zeiterfahrung und literarischem Text. Dies möchte ich einleitend an einem bekannten Märchen der Gebrüder Grimm aufzeigen. Das Märchen heisst: *Der Wolf und die sieben Geisslein*¹. Man kennt die Geschichte vielleicht in einer älteren Version, wie sie auch La Fontaine in seine Fabeln aufgenommen hat²: Eine Geissenmutter verlässt ihre Kinder, nicht ohne sie vor dem bösen Wolf zu warnen. Die Kinder halten denn auch die Türe geschlossen, bis sie der Wolf dann doch überlistet, mit verstellter Mutterstimme und weiss gefärbten Pfoten. Die Geisslein öffnen ihm die Türe, und er frisst sie auf. In der Fassung der wichtigsten deutschen Märchensammlung durch die Gebrüder Grimm, der *Kinder- und Hausmärchen*, die 1812 erstmals erscheinen, kommt hier ein für mich entscheidendes Detail hinzu: Das jüngste der sieben Geisslein kann sich dem mörderischen Wolf entziehen, indem es sich im Kasten der Standuhr versteckt. Es erzählt der Geissenmutter nach ihrer Rückkehr den Hergang der Untat, worauf sich die Geissenmutter am bösen Wolf rächen wird.

Die Rettung im Uhrkasten, dieses neue Detail in einer alten Geschichte, scheint mir in doppelter Hinsicht signifikant: für die Geschichte der Zeiterfahrung und für das Problem des Erzählens. Dass in der Haushaltung der Märchengeissen wie selbstverständlich eine Standuhr steht³, macht aus der archaischen Geschichte eine moderne. Erst im beginnenden 19. Jahrhundert, der Zeit also, in der die Gebrüder Grimm ihre Märchen redigieren, hält die Standuhr auch ins kleinbürgerliche Interieur Einzug. Sie wird Teil des Mobiliars, an die anderen Möbel angepasst oder sogar fest ins Zimmer eingebaut. Die mechanische Zeitmessung erobert die Innenräume. Die Zeit erscheint als Gehäuse, als Raum im Raum. Das Märchen lehrt implizit, dass nur derjenige überlebt, der sich in dieses Gehäuse hinein verkriecht. Nur wer sich klein genug macht im Innern der Zeit, der hat eine Zukunft. Und nur wer sich in die Zeit hineinbegibt, der kann nach der Katastrophe aus ihr heraus erzählen. Dieser zweite, narrative Aspekt scheint mir an der Märchengeschichte ebenso relevant wie der sozialgeschichtliche. In der Verbindung der beiden Aspekte steckt der Kern einer zentralen literaturwissenschaftlichen Frage: Kann sich nur derjenige erzählerisch befreien, der sich

an die Zeit anpasst, sich in sie hinein verkriecht? Steht also das Erzählen grundsätzlich in einem mimetischen Verhältnis zur sozialen Zeiterfahrung? Tickt die Literatur im Takt der Uhren?

Die allgemeine, weitreichende Frage nach dem Verhältnis von Literatur und geschichtlichem Kontext möchte ich an diesem konkreten Beispiel präziser formulieren. Nicht zufällig beginnt ja zu Anfang des 19. Jahrhunderts im Märchen die Uhr zu ticken. Denn um die Wende zum 19. Jahrhundert setzt sich fast sprunghaft die neue, mechanische Zeiterfahrung durch. Spätestens in dieser Epoche wird klar, dass Zeit und Zeiterfahrung immer schon eine soziale Konvention gewesen sind. Zeit, sobald man sie misst, ist ein soziales und nicht bloss ein physikalisches Faktum, abhängig von den jeweiligen gesellschaftlichen Massstäben⁴. Der Durchbruch der mechanischen Zeitmessung zu Beginn des 19. Jahrhunderts steht am Ende einer langfristigen sozialen und mentalitätsgeschichtlichen Entwicklung, die ich hier nur andeuten kann. Zwar kennt man die mechanische Form der Zeitmessung seit dem späten Mittelalter, und entsprechend wird seit der Renaissance die Schöpfung, der Staat und sogar der einzelne Mensch mit der Mechanik der Uhr verglichen⁵. Die Uhr ist der Taktgeber der Moderne, lange vor der Dampfmaschine⁶. Doch erst um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert dringt die mechanisch gemessene Zeit bis in die untersten und breitesten Schichten vor, bis in den Haushalt der Märchen-Geisslein. Die agrarische Zeitordnung, die das Jahr und den Tag nach dem Rhythmus der landwirtschaftlichen Produktion wahrnimmt, wird ersetzt durch eine in gleiche Teile geteilte, nur mechanisch messbare Zeit. So ersetzt die Uhrenmetropole Genf als erste europäische Stadt 1790 die alte, von der Dauer des Tageslichts abhängige Stundeneinteilung durch eine genaue Einteilung des Tages in mechanisch gemessene Stundeneinheiten⁷. An diesen Takt der Uhren hat sich nun jedes Kind zu gewöhnen. Der deutsche Pädagoge Johann Heinrich Campe empfiehlt schon 1785, den Kindern öfters Taschenuhren ans Ohr zu halten: «*Man hält z. B. dem Kind eine Taschenuhr einigemal dicht ans Ohr, und ahmt den Schlag derselben mit seiner Stimme nach, indem man tick! tick! tick! sagt.*»⁸

Leiser oder lauter klingt dieses neue Ticken durch die Epoche. Sogar die Musik wird von ihm erobert: Marschrhythmen dringen in die symphonische Musik ein, und die preussischen Militärkapellen beschleunigen den Takt ihrer sogenannten «*Ordinaire*»-Märsche von 60 auf 72 Schritte in der Minute⁹. Die Erfindung des Metronoms, das 1815 patentiert wird, erlaubt die präzise Fixierung der vom Komponisten vorgegebenen Zeitangaben, was seinerseits die kompositorischen Möglichkeiten des Spiels mit der Zeit erweitert — man denke nur an Beethoven und seine Kunst musikalischer Zeitgestaltung¹⁰. Auch für die symphonische Musik wird nun ein externer Taktgeber nötig: Der Dirigent, Herrscher über die musikalische Zeitgestal-

tung, tritt dem Orchester gegenüber. Bis in die Konzertsäle hinein wird die Zentralisierung der Zeit fühlbar.

Vor der Zeit sollen alle gleich werden: Ihnen allen bekannt ist der Versuch der Französischen Revolution, nicht bloss einen neuen Kalender, die Woche zu zehn Tagen, sondern sogar eine dezimalisierte Tages- und Stundenzzeit einzuführen — dabei spielen auch ökonomische Überlegungen mit¹¹. Ab 1793 soll der Tag neu 10 Stunden zu 100 Minuten und 100 Sekunden zählen. Die Präsidenten der Convention tragen entsprechende Uhren, ebenso die ideologischen Vorkämpfer der neuen Zeit. Saint-Just muss seine Dezimaluhr zur Reparatur bringen, kurz bevor er verhaftet und hingerichtet wird — deshalb hat diese Uhr ihn überlebt¹². Auch wenn dieser weitreichendste Versuch zur Revolutionierung der Zeit 1806 durch Napoleon abgebrochen wird, zeigt er doch, wie sehr sich um die Wende zum 19. Jahrhundert die langfristige Durchsetzung einer einheitlichen, mechanischen Zeit beschleunigt. Die Industrialisierung ist ohne Vereinheitlichung der Zeit nicht möglich. So entbrennen die ersten Arbeitskämpfe nicht zufällig eher um die Arbeitszeit als um den Arbeitslohn. In der Juli-Revolution von 1830 sollen die Arbeiter in Paris zunächst auf die Turmuhren geschossen haben¹³, und auch in der Schweiz richtet sich einer der ersten Streiks überhaupt gegen die Einrichtung einer Fabrikglocke im Kanton Glarus. Bis heute ist es immer die Zeit und nicht primär der Lohn, die im Arbeitsverhältnis überindividuell geregelt werden.

Nicht nur die Arbeiter, sondern auch das Erzählen lehnt sich gegen diese neue Zeitregulierung auf. Erzählen und Zeitdiktat scheinen zunächst im Verhältnis der simplen Opposition zu stehen. Höchst bezeichnend, dass der Entwurf für ein neues Arbeitsreglement in einer französischen Manufaktur von 1809 es ausdrücklich verbietet, während der Arbeitszeit Geschichten zu erzählen¹⁴. Wer erzählt, der fällt aus dem Arbeitstakt und, schlimmer noch, er bringt auch seine Zuhörer aus diesem Takt. Erzählen vermindert das Sozialprodukt.

Die Autoren der Epoche haben ihr Oppositionsverhältnis zur entfremdeten Uhrzeit immer wieder prägnant formuliert. Schon Rousseau, in dieser Hinsicht alles andere als ein ideologischer Vorkämpfer der Französischen Revolution, datiert in seinen *Confessions* den Beginn seiner Freiheit auf den Moment, wo er seine Uhr verkauft: «*je vendis ma montre, en me disant avec une joye incroyable: Grace au Ciel, je n'aurai plus besoin de savoir l'heure qu'il est.*»¹⁵ In diesem grossartigen Gestus glaubt Rousseau, man könne mit der äusseren Uhr auch jede andere zeitliche Fremdbestimmung loswerden. Die Uhren ticken jedoch auch innen. Der junge Schiller fragt durch die Lady Milford in *Kabale und Liebe* (1782): «*Was fang ich mit Leuten an, deren Seelen so gleich als ihre Sackuhren gehen?*»¹⁶ Und wie eine

Antwort darauf schreibt er an seinen Freund Körner drei Jahre später: «Sehen Sie, bester Freund — unsre Seele ist für etwas Höheres da, als bloss den uniformen Takt der Maschine zu halten. Tausend Menschen gehen wie Taschenuhren, die die Materie aufzieht». ¹⁷ Im Innern des Menschen sitzt eine Uhr. Und umgekehrt sitzt der Mensch in einem gewaltigen Uhrwerk, das er bloss, zur Feder gekrümmt, antreiben kann. Jean Paul formuliert dies, aphoristisch zugespitzt, am Schluss von *Dr. Katzenbergers Badereise*: «Der Mensch, gepresst wie die gekrümmte Feder in der Uhr, dreht an seiner Kette die Stundenräder, um sich wieder auszudehnen, und hat er sich für einen Tag befreit: so wird die Uhr schnell aufgezo-gen, und er windet wieder die Kette langsam von neuem ab.» ¹⁸ Die Zeit erscheint als verengter Raum, als Uhrengehäuse, das nicht einmal mehr, wie in Grimms Märchen, das Überleben ermöglicht. Statt dessen erfasst Jean Paul mit seinem Text, der übrigens im selben Jahr erscheint wie das erwähnte französische Manufak-turreglement, die Entfremdung der Zeit als Körperentfremdung: Mit sei-nem gekrümmten Rücken treibt der Mensch die Räder der Weltuhr.

Die Uhr sitzt in uns, und wir sitzen in einer Uhr. Nur im Kontext des sozialgeschichtlichen Umbruchs in der Zeiterfahrung lässt sich die Intensi-tät verstehen, mit der in der Literatur und in der Philosophie der Epoche über die Zeit diskutiert wird ¹⁹. Im Text formiert sich der Widerstand gegen die Zeit; Schreibfedern als Hemmung des Federwerks. Im Text als einem eigenen, alternativen Zeit-Raum kann sich aber auch eine andere Subjekti-vität formulieren, die aus der mechanischen Zeit hinaustanzt — die roman-tische Subjektivität beansprucht ihre eigene Zeit als Raum ihrer Entfal-tung ²⁰. Dies ist eine andere, auf den ersten Blick eskapistischere Antwort auf die moderne Rationalisierung der Zeit. Paradigmatisch dafür Novalis mit seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen*: Der grosse Aufbruch des Helden, die Suche nach der mythischen blauen Blume, wird im ersten Satz des Romans aus der Antithese von Uhrzeit und Erzählen herausgetrieben. Während die Eltern schlafen und die «Wanduhr» ihren «einförmigen Takt» schlägt, denkt der junge Held des Romans an die «Erzählungen» eines «Fremden» ²¹. Konsequenter emanzipiert sich der Text aus der Uhrzeit her-aus. «Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit» ²², proklamiert er am Beginn des zweiten Teils. Übrig bleibt dann allein das Erzählen, das sich in der allegorischen Figur der «Fabel» am eigenen Faden fortspinnt. So wird der Text selbst zur ästhetischen Gegenwelt gegen die Welt der Räder und Zeiger. Eine erzromantische Massenflucht aus der Zeit scheint hier einzu-setzen. Auch bei Autoren der späteren Romantik ticken am Anfang des Erzählens die Uhren, die dann durch das Erzählen selbst ausser Kraft gesetzt werden. So etwa bei E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Brautwahl* oder in Eichendorffs *Taugenichts*, wo das mahlende Mühlrad am Anfang der Erzählung jenen Zeittakt schlägt, aus dem sich der Held und die Erzäh-

lung davonmacht. Sogar Goethe, der sich selbst im Gegensatz zur romantischen Bewegung sieht, lässt eine Hauptfigur seiner *Wahlverwandtschaften* (1809) im entscheidenden Moment vergessen, «*seine chronometrische Sekundenuhr aufzuziehen, das erste Mal seit vielen Jahren*». Nun stellen die Romanfiguren fest, «*dass die Zeit anfangs, ihnen gleichgültig zu werden.*»²³

Auf dem Papier, im Text, gibt es jedoch keinen freien Fall aus der Zeit. Es ist zu undifferenziert und zu undialektisch, die Literatur der Epoche auf ihre Opposition gegen die Mechanisierung der Zeit oder auf ihre Flucht aus der Mechanisierung der Zeit festzulegen. Ein altes Romantikklichee, das sich hartnäckig hält, hätte hier endgültig abzudanken. Denn schon das siebte Märchengeisslein der Gebrüder Grimm, das ja ebenfalls in diese Zeit hineingeboren wird, reagiert dialektischer: Man muss sich gerade ins Gehäuse der Zeit hineinzwängen, will man ihren Zwängen entgehen. Erst ein in diesem Sinne mimetisches Verhältnis zur Zeit macht den Text zum Ausdruck der Entfremdung der Zeiterfahrung, lässt an ihm ablesen, wogegen er sich auflehnt oder woraus er flüchtet. Dazu ist es allerdings notwendig, ihn in seinem Kontext zu sehen. Nur wer die Uhren zu lesen versteht, wird auch die Texte zu lesen verstehen. Und umgekehrt lassen die Texte hören, was es in einer historischen Epoche, aber auch, was es uns heute geschlagen hat.

An zwei Beispielen möchte ich das dialektische Verhältnis des literarischen Textes zu seinem historischen Kontext konkret entfalten. Nur in konkreter Konstellation von Text und Kontext lässt sich das Verhältnis von Literatur und Geschichte greifen und begreifen — dies möchte ich dann, an die Beispiele anschliessend, theoretisch verallgemeinern.

Zunächst zu den Textbeispielen, die ich auf dem skizzierten Hintergrund des epochalen Umbruchs in der Wahrnehmung der Zeit zu lesen vorschlage. Sie stammen beide von einem Autor, den die alte, «immanente» Literaturwissenschaft zum Musterbeispiel eines romantischen Zeitflüchtlings emporstilisiert hat: Clemens Brentano²⁴.

Den ersten Text verfasst Brentano zusammen mit Joseph Görres. Entsprechend der doppelten Autorschaft hat der Titel und der ganze Text ein Janusgesicht: Die zwei Autoren Brentano und Görres haben je den Anfangs- und Schlussbuchstaben ihres Namens zum Doppeltitel zusammengefügt: die Satire von *BOGS, dem Uhrmacher*²⁵. Dementsprechend gespalten ist der Held. Er versucht, vom «*Menschen*» zum «*Bürger*» zu werden. Die Welt ist nämlich, wie der Text einleitend festhält, in die Hände der «*Bürger*» geraten — im Jahr 1807, ein Jahr, nachdem Napoleon den revolutionären Kalender abgeschafft und die Utopie vom «*citoyen*» begraben hat, ist dies eine bestürzend zeitgemässe Satire. Um nun in die Bürgergesellschaft, die sich offenbar universell durchgesetzt hat, aufgenommen zu werden, muss der Uhrmacher BOGS ein doppeltes Examen bestehen:

Zunächst wird er einem Konzert ausgesetzt, wo er sich darüber ausweisen muss, dass er gegen alle «*Strapazen der Empfindung*» abgehärtet ist²⁶. BOGS übersteht die Überschwemmung seiner Sinne durch die Musik, indem er sich an seine Taschenuhren klammert. Weil er zwar seine Uhren behalten, aber momentan seinen Kopf an die Musik verloren hat, wird dieser Kopf im zweiten Teil der Satire durch eine Medizinerkommission noch von innen her inspiziert, nachdem BOGS in die Hypnose versetzt worden ist. Im Innern des Uhrmacherkopfs finden die Mediziner Tausende tickender Uhren aller Gattungen und Grössen. Sie zeigen genau die gleiche Zeit wie die Uhren aussen. Die Haupthöhle des Uhrmachers geht mit den Uhren der Gesellschaft im Gleichtakt. Nur im dunkelsten Winkel des Gehirns halten sich phantastische Reste von BOGS Musikerlebnis. Als die Mediziner auch diesen Winkel ausleuchten wollen, kommt es zur Explosion. Dabei wird der Schädel von BOGS gespalten: Sein bürgerliches Gesicht kann in die Bürgergesellschaft eintreten. Das zweite Gesicht hingegen, das die Mediziner an der Rückseite des Kopfes angetroffen haben, wird abgespalten. Heimatlos und verfolgt durch die Bürgergesellschaft treibt diese phantastisch-musikalische Seite des Uhrmachers durch die Welt.

Die in mehrfacher Beziehung janusköpfige Satire lebt zunächst von der Opposition: der Gegenüberstellung von Mensch und Bürger, von Musik und Maschine, von Uhr und Ohr²⁷. Mit unheimlicher Schärfe analysiert sie den Begriff der «*Inkorporation*»²⁸. In die Bürgergesellschaft wird nur inkorporiert, wer selbst seinerseits die Bürgerzeit inkorporiert hat. Erst wo die Uhren innen im Gleichtakt mit den Uhren aussen ticken, drohen keine Eskapaden der Phantasie mehr. Dies ist nicht nur die satirische Illustration jener Verinnerlichung der Zeiterfahrung, welche die Pädagogik der Zeit den Kindern mit den tickenden Uhren in die Ohren eintrichtert. Dies ist — noch weitergehend — eine Auseinandersetzung mit der Metapher von der «*inneren Uhr*», mit der sich das innere Zeitgefühl auch sprachlich mechanisiert. Wer sich auf diese Metapher einlässt, ist schon von ihr gefangen. Kafka beispielsweise wird 1922 in sein Tagebuch notieren: «*Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen, Unmöglichkeit, das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens, zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äussere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang.*»²⁹ Wer in dieser Weise die «*inneren*» und die «*äusseren*» Uhren messend vergleicht, gerät notwendigerweise zwischen ihre Räder. Lange vor Kafka nimmt Brentano in seiner Satire die Metapher von der «*inneren Uhr*» beim Wort. Er zeigt, dass schon allein mit diesem Begriff die Bürgergesellschaft ihre Herrschaft im Innern des Menschen errichtet hat, und dass sie von dort aus seine Spaltung erzwingt.

Gegen diese pessimistische Vision entwickelt der Text jedoch den Gegentakt seiner eigenen Musikalität. Eingefasst durch die tödlich-umständliche Amtssprache der Bürgergesellschaft und den Fachjargon der Mediziner öffnet sich der Text in seinem Zentrum für eine andere Zeit, die nicht mit Uhren zu messen ist. Denn die Darstellung des Konzerts in der Mitte des Textes überschwemmt mit Reimen, Assonnanzen, Alliterationen, Reprises und Modulationen den Leser. Als hochromantische Musikphantasie folgt sie keinem Marschtakt, kein Metronom könnte sie zerhacken. BOGS selbst hat nach dem Konzert den Eindruck, vierzehn Tage ausserhalb der Zeit gelebt zu haben³⁰. Dass der Leser diesen Eindruck teilt, liegt nicht an der Länge des entsprechenden Textabschnitts. Es liegt an der Kumulation sinnlicher Bilder, die sich zwar im Text folgen, durch ihre sinnliche Präsenz aber in einer Art Gleichzeitigkeit vereinigen. Mein Begriff der «Gleichzeitigkeit» allerdings erweist sich als unzureichend, weil er in jene Zeitmessung zurückführt, die der Text gerade ausser Kraft setzt — noch in unserer Beschreibungssprache ticken so überall die Uhren und drohen die Textmusik zu übertönen. Man ist versucht, das Phänomen dieser besonderen, inneren Zeiterfahrung in Metaphern des Raums zu beschreiben. Dies im Sinne jener romantischen Maxime von Novalis, dass die Zeit der «*innere Raum*» sei³¹. Dieser «*innere Raum*» entfaltet sich in der Konzertbeschreibung. Nur in der Metapher des Raums als einer «*représentation symbolique*» kann eine homogene Zeit, die nicht in einzelne Augenblicke zerfällt, überhaupt formuliert werden — darauf hat Henri Bergson aufmerksam gemacht³². Brentanos Text stellt diesen homogenen Zeit-Raum in der Konzertbeschreibung her. Der Leser nimmt — wie Jean Paul dies in seinem *Hesperus* (1795) witzig formuliert — Platz auf seinem «*Kanapee, die schönsten Lese-Horen tanzen um ihn herum und verstecken ihm seine Repetieruhr.*»³³ Die grazilen Göttinnen der Lese-Zeit, die «*Lese-Horen*», wie Jean Paul sie tauft, regieren in Brentanos Text jedoch nur für die Dauer des Konzerts. Dann tritt wieder die «*Repetieruhr*» in Kraft, dann wird die Illusion einer homogenen inneren Zeit durch die Mediziner auseinandergesprengt. Am Schluss bleiben nur noch ein äusserer, veräusserlichter Raum und eine ebenso veräusserlichte Zeit übrig. Eine Leere, in der nur noch tausend Uhren ticken.

So treibt Brentano seine satirische Analyse des Zeitbegriffs bis an den Punkt, wo unser rein metaphorischer Zugriff auf die Zeit unter den Begriffen des Raums aus dem Text herausspringt, wo dem Leser bewusst wird, dass sein eigenes begriffliches Räderwerk nicht mehr greift. In subtiler Weise verkehrt Brentano den Uhrmacher-Beruf in sein Gegenteil: Brentanos Uhrmacher-Text setzt die Uhrwerke unsere Begriffe ausser Betrieb.

Vielleicht ist dies der Grund, weshalb dieser Text bisher von der Literaturwissenschaft kaum beachtet worden ist, weshalb sogar eine neuere

Monographie zum Zeitproblem bei Brentano achtlos an ihm vorbeigeht³⁴. Sieht man den Text im Kraftfeld seiner Epoche, so spaltet er sich wie sein Titelbild in zwei Hälften, die zueinander in radikaler, mit Uhren nicht mehr zu messender Ungleichzeitigkeit stehen. Der Text dekonstruiert sich in gewisser Masse selbst und frustriert so jeden Blick, der im Kunstwerk das Ganze und das Schöne auffinden möchte.

Demgegenüber hat man Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl*, mein zweites Beispiel, immer wieder als erzählerisches Meisterwerk bewundert und interpretiert. Ich kann weder die recht verwickelte Handlung noch ihre verschiedenen Deutungen hier nachzeichnen. Wichtig ist mir hier auch nicht die eigentliche Geschichte vom braven Unteroffizier Kasperl, der sich aus falscher Ehrenideologie selbst erschießt, noch die Geschichte von der braven Annerl, die sich ebenso tapfer hinrichten lässt, um ihren falschen Verführer nicht zu verraten. Wichtig ist mir hier nur, wie diese Geschichte erzählt wird: Brentano greift zu einer höchst ungewöhnlichen Erzählweise: er erzählt durch eine doppelte Erzählinstanz. Der Leser erfährt die grausige Geschichte aus dem Mund der alten Grossmutter. Sie erzählt bruchstückhaft, langsam, ausschweifend, ein mündlich-archaisches Erzählen. Ihr Zuhörer im Text ist gleichzeitig der Ich-Erzähler des Textes. Er ist das Gegenstück zur Grossmutter: Er ist jung, er ist nicht mehr dem mündlichen Erzählen verpflichtet, sondern ein «Schreiber», und er geht mit der Hektik der Zeit. Gegen Ende der Nacht, während der die Grossmutter die Geschichte erzählt und die durch die Stundenrufe des Nachtwächters gleichmässig rhythmisiert wird, übernimmt dieser Ich-Erzähler die Erzählinitiative. Als die Grossmutter schliesslich in umständlicher Weise hervorgekramt hat, dass Annerl am Ende der Nacht unschuldig hingerichtet werden soll, ist es für eine Rettung zu spät. Dem Ich-Erzähler, der in einer ungeheuren Beschleunigung der Erzählung zum Richtplatz stürzt, hält der Henker schon Annerls «wehmütig» lächelndes Haupt entgegen³⁵.

Diese doppelte Zeitperspektive, durch die Brentano seine Erzählung erzählen lässt, hat man bisher zwar beschrieben, aber nicht zureichend erklärt. Der immanente Ansatz, unter dem etwa Richard Alewyn die Erzählung Brentanos brillant analysiert hat, greift hier in charakteristischer Weise zu kurz. Alewyn sieht zwar die unterschiedlichen Zeitauffassungen der beiden Erzählinstanzen, er macht sich jedoch ganz die Optik der Grossmutter zu eigen³⁶. Zeit erscheint für sie als unendlicher Raum³⁷, ein Freiraum an der Schwelle zur Ewigkeit. Gewiss ist dies eine höchst romantische Metapher, analog zum Raum der Musik in der BOGS-Satire, entsprechend auch der von Novalis proklamierten Verräumlichung der Zeit. Und dieser scheinbar unendliche Raum ist ein impliziter Protest gegen das immer enger werdende Gehäuse der realen Zeiterfahrung. Es ist ganz im

Sinne der Grossmutter, wenn Kasperl, der Unteroffizier, in seinem Testament bestimmt, dass seine silberne Uhr an den Pfarrer übergehen solle³⁸: Der militärische Taktgeber wird eingewechselt gegen das Versprechen auf Ewigkeit.

Diese archaisch-christliche Zeitvorstellung wird jedoch durch die besondere Erzählkonstellation mit der modernen Zeitperspektive des Ich-Erzählers konfrontiert. Für ihn wird *«jede Minute unerkäuflich»*³⁹, im Sinne jenes berühmten *«time is money»*, das Benjamin Franklin schon 1748 den jungen Handlungsreisenden auf den Weg gegeben hat⁴⁰. In der Tat ist, für die Rettung der unschuldigen Annerl, jede Minute kostbar, während die Grossmutter gerade diese Minuten erzählend verschwendet. Die archaische Zeitauffassung der Grossmutter wird zum Teil der Katastrophe. So bleibt es hier nicht bei der blossen Konfrontation zweier inkompatibler Zeitbegriffe, bei der erzählerischen Gestaltung einer radikalen *«Ungleichzeitigkeit»*. Die Inkompatibilität der beiden Zeitperspektiven, die die Darstellung bestimmen, ist vielmehr selbst ein Thema der Darstellung. Aus der radikalen *«Ungleichzeitigkeit»*, die auch hier wieder die Erzählung bestimmt, redet sich Brentano also nicht etwa auf die archaische Ewigkeitsperspektive der Grossmutter hinaus, sondern er setzt genau diese Zeitperspektive einer beschleunigten Handlung aus. Am Schluss triumphiert keiner: Mit der Grossmutter, die am Grab von Kasperl und Annerl tot umsinkt, wird ihre von keinen Uhren bestimmte Zeitwahrnehmung endgültig begraben. Aber auch der hilflose Ich-Erzähler macht sich am Schluss aus seiner Erzählung davon. Im letzten Abschnitt erzählt ein unbestimmtes *«on dit»* von dem merkwürdigen, allegorischen Monument, das der Fürst auf dem Grab von Kasperl und Annerl errichten wird. Ein höchst künstliches Ende. In ihm wird die Spannung zwischen den zwei Zeitkonzeptionen, die den Text bestimmen, nicht gelöst, sondern allegorisch stillgelegt und dadurch erst recht festgehalten. Die Zeit scheint wie durch die Obrigkeit konfisziert. Im Jahr 1819, dem Jahr der repressiven *«Karlsbader Beschlüsse»*, wird E. T. A. Hoffmann in sein Tagebuch den Traum notieren: *«Die Polizey Commission nimt alle Uhren von den Thürmen herab und konfisziert sämtliche Uhren, weil die Zeit konfisziert werden soll.»*⁴¹

Man könnte diesen Schluss sehr präzise auf das Entstehungsjahr des Textes, 1817, beziehen: Er wirkt wie die künstliche Verschlüsselung eines der ersten Jahre der europäischen Restauration⁴². Der Fürst errichtet hier wieder seine versteinerte Herrschaft, obgleich in Gestalt der Grossmutter die alte, argrarisch-zyklische Zeit eigentlich aus der Welt verschwunden ist. Der moderne Zeitrhythmus des Ich-Erzählers hat sich noch nicht an ihre Stelle gesetzt. So bleibt die Zeit in einer irritierenden, spannungsvollen Schwebe.

Brentanos Geschichte endet aber nicht in einer allegorischen Abbréviation der Restauration. In weiterem Zusammenhang markiert er den epochalen Bruch zwischen zwei Zeitkonzeptionen, die Schwelle zwischen zwei Lebensrhythmen. Er markiert diese Schwelle nicht nur durch Opposition: Erst, indem er die beiden Zeitkonzeptionen erzählerisch überlagert, wird er zum Abbild jener Ungleichzeitigkeiten, die seine Epoche als Epoche des Übergangs kennzeichnen. Mehr noch: Erst, indem er sich in die aporetischen Widersprüche zwischen den beiden Zeitkonzeptionen hineinerzählt, macht er in kritischer Absicht sichtbar, dass sich in diesem widersprüchlichen Zeitgehäuse nicht überleben lässt. Anders als in Grimms Märchen gibt es in Brentanos Geschichte, die durchaus im Märchenton beginnt, keinen Märchenschluss. Brentanos literarische Flucht führt in die Zeit hinein.

Brentanos literarische Reflexion des epochalen Umbruchs in der Erfahrung der Zeit, wie ich sie an den beiden Beispieltexten zu skizzieren versuchte, scheint mir von grundsätzlichem methodologischen Interesse. Ich möchte dies in einem letzten Abschnitt meiner Ausführungen umreißen. Ich hoffe, an diesen Beispielen jene methodischen Probleme deutlicher formulieren zu können, denen ich mich ausgesetzt sehe, wo immer ich versuche, einen literarischen Text auf seinen Kontext zu beziehen.

Was ist überhaupt der historische «*Kontext*»? — Schon der Begriff selbst lässt erkennen, dass es sich nicht um ein historisches Faktum handelt. «*Kontext*» ist vielmehr als Netzwerk von Texten aufzufassen. Michel Foucault hat mit seinem Begriff des «*discours*» einen analytischen Weg in diese Richtung gewiesen: Der «*discours*» als jene Einheit zwischen abstraktem Sprachsystem und konkreter einzelner Äusserung, in der sich ein bestimmtes Thema in einer bestimmten Epoche formuliert⁴³. Die Neudefinition der Zeiterfahrung an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wird als solcher «*discours*» begreifbar; ein «*discours*», der die neue Wahrnehmung der Zeit nicht nur beredet, sondern auch durchsetzen hilft. Heterogenste Beiträge formieren diesen «*discours*»: Die Kalenderdebatte im Pariser Nationalkonvent, die pädagogischen Ratschläge der späten Aufklärung, die philosophische Diskussion des Zeitbegriffs oder sogar die Metronom-Angaben in Beethovens Partituren. Wie hängen diese heterogenen Elemente zusammen? — Foucault versucht, diese Frage zu beantworten, indem er die Regeln der «*formation discursive*» aufspüren will, die Regeln, die den Zusammenhang der einzelnen «*énoncés*», dieser «*atomes du discours*», verbürgen⁴⁴. Foucault versteht den «*discours*» als historisch positives Faktum, das sich wie eine grammatikalische Struktur beschreiben lässt — er ist diesbezüglich ein eingestandener Positivist.

Demgegenüber möchte ich hier die Konstruiertheit des Diskurses betonen. Geschichte ist eine Konstruktion, angeleitet vom Erkenntnisinteresse der Gegenwart — diese Einsicht Walter Benjamins und seiner Thesen *Über*

den Begriff der Geschichte⁴⁵ müsste auch für den Diskursbegriff Folgen haben: Gegenwart und Vergangenheit gehen eine Konstellation ein, in der sie sich wechselseitig aufschliessen. Die Gegenwart als Schlüssel der Vergangenheit, die Vergangenheit als Schlüssel der Gegenwart. Erst mit den Gegenwartshoren im Ohr hören wir das Ticken in den Texten der Vergangenheit. Erst in unserer Analyse konstellierte sich der Diskurs, durch unsere Auswahl aus der unendlichen Menge der historischen Äusserungen. Der Diskurs konstellierte sich so im hermeneutischen Spannungsfeld von Heute und Vergangenheit, er ist der Text der Epoche, geschrieben aber mit dem heutigen Bleistift.

Wie verhält sich nun der literarische Text zu einem solchen Diskurs? — Im Zusammenhang eines historisch objektivierbaren «discours», wie ihn Foucault versteht, hat ein literarischer Text keinen anderen Status als jedes andere historische «énoncé». Das Beispiel von Brentanos Texten könnte hier differenzieren helfen. Denn die Ungleichzeitigkeiten, Maskierungen und Verwerfungen, die Foucault im Diskurs am Werk sieht, konzentrieren sich im literarischen Text. Die Ungleichzeitigkeiten, die im Beispiel von Kasperl und Annerl den Text nicht nur durchziehen, sondern erzählerisch erzeugen, lassen den grossen historischen Bruch fassen, der durch diesen Text läuft. Der literarische Text wirkt so als Vergrösserungsglas, er ist die Lupe des historischen Diskurses. Er macht jene Brüche und Ungleichzeitigkeiten sichtbar, die — wie Reinhard Kosellek betont hat⁴⁶ — in der «histoire de longue durée» nur schwer zu fassen sind. Im literarischen Text kreuzen sich so die Kraftlinien grosser historischer Felder.

Der literarische Text ist aber noch mehr als das, mehr als eine bloss etwas prägnante oder schöner klingende Stimme in einem allgemeinen Gemurmel. Die Metapher von der historischen Lupe sagt es selbst: Um die Strukturen seiner Epoche zu zeigen, muss der Text Abstand zu seiner Epoche gewinnen. Erst dieser Abstand lässt für uns, durch den Text, die Widersprüche der Epoche in seinem Brennpunkt erscheinen. Brentanos und Görres' Uhrmachergeschichte schafft sich diesen Abstand durch das Mittel der Satire. Dass dabei kein gerundeter Text mehr entsteht, dass sich der Text als Zuspitzung der Gegensätze seiner Zeit vielmehr selbst dekonstruiert, verschafft ihm gerade im Licht der aktuellen Debatte um die Dekonstruktion ein neues Interesse. Erst wenn man bereit ist, den literarischen Text auf seine Widersprüche hin zu lesen, mit dem Text und doch auch gegen ihn, lässt er sich anschliessen an den zeitgenössischen Diskurs. Dann erst macht er in seinen eigenen Widersprüchen die Widersprüche des Diskurses sichtbar.

Dadurch leistet der Text aber auch Widerstand gegen den Diskurs. Diskurse sind immer auch, wie Foucault zu recht betont, Funktionen der Macht. Der Diskurs über die Zeit um die Wende zum 19. Jahrhundert ist

hierfür ein höchst anschauliches Beispiel. Die Interessen der Macht diktiert ja den neuen Zeitrhythmus — seien dies der Nationalkonvent, die Fabrikherren oder die Militärkapellen. Sie pflanzen jene Uhren in unsere Köpfe, die dort auch heute noch ticken. Diese Uhren hat Brentano in seiner Uhrmachersatire literarisch inspiziert. In der Kasperl- und Annerl-Geschichte dagegen macht er die Widersprüche zwischen dem alten und dem neuen Paradigma der Zeit zum Medium des Erzählens selbst. Dies ist, liest man den Text in seinem Kontext, ein impliziter, subtiler Protest gegen das neue Zeitdiktat, das ja zumindest in den Fabriken das Erzählen schlechthin verbieten will. Das alte Erzählen stirbt in Brentanos Geschichte, ohne dass sich aber der ökonomischere neue Erzählstil an seine Stelle setzen könnte. Ein «on dit», so unpersonal wie letztlich jeder Machtdiskurs⁴⁷, hat hier das letzte, künstliche Wort. In dieser Weise erzählt Brentano in seiner Geschichte das Ende des Erzählens, und über dieses Ende hinaus. Wenn es kein Erzählen mehr gibt, dann — so kann man aus Brentanos Erzählung erfahren — ergreift der bloße Machtdiskurs das Wort und setzt sich seine unbefriedigenden Denkmale. So markiert Brentanos Text gerade den ästhetischen Abstand zwischen gestaltetem Erzählen und dem Gemurmelt des Diskurses, indem er zuletzt in dieses abtaucht. Darum wird er zum subtilen Musterbeispiel jenes mimetischen Widerstands gegen die Zeit, von dem auch Grimms Märchen indirekt erzählt.

Die diskursive Kontextualisierung eines Textes müsste in dieser Weise die Negativität des literarischen Textes im Diskurs und gegen den Diskurs herausarbeiten. Theodor W. Adorno, der die Negativität des Ästhetischen gegen die Geschichte immer wieder unterstrichen, sie auch verabsolutiert hat, spricht vom literarischen Text als einer «*geschichtsphilosophischen Sonnenuhr*»⁴⁸. Nur negativ, als Schatten, bildet das Ästhetische sich auf die Geschichte ab. Dieses Bild ist zu schön, um richtig zu sein. Man müsste es modernisieren. Die Texte der Moderne zeigen nicht mehr die Naturzeit, sondern die Uhrzeit. Seit die Uhren in unseren Köpfen ticken, ticken sie auch in den Texten.

¹ Die älteste Märchensammlung der Gebrüder Grimm. Hrsg. v. H. Rölleke, Genève 1975, S. 46 ff. — ² Jean de LaFontaine: Fables. Ed. p. A. Adam, Paris 1966, p. 129 f. livre IV, fables XV et XVI. — ³ Diesen Hinweis verdanke ich Oskar Negt / Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn, Frankfurt a. M. 7. Aufl. 1973, S. 758. — ⁴ Dazu grundsätzlich: Norbert Elias: Über die Zeit. Hrsg. v. M. Schröter, Frankfurt a. M. 1984. — ⁵ Vgl. Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: Archiv für Begriffsgeschichte 6 / 1960, bes. S. 77 ff. — ⁶ Diesen Gedanken von Lewis Mumford: Technique et Civilisation, Paris 1950, findet sich konkret belegt bei Jacques Attali: Histoires du Temps, Paris 1982, p. 173 ff. — ⁷ Kasimierz Piesowicz: Lebensrhythmus und Zeitrechnung in der vorindustriellen und in der industriellen Gesellschaft. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 1980, S. 465–485, hier S. 479. — ⁸ Zit. nach K. Rutschky (Hrsg.): Schwarze Pädagogik. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1977, S. 453. — ⁹ Rudolf Wendorff: Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins

in Europa. Wiesbaden, 2. Aufl. 1980, S. 264. — ¹⁰ Vgl. ebd., S. 350–357. — ¹¹ Attali (Anm. 6), p. 195. — ¹² J. de Rey-Pailhade: Une horloge décimale au Capitole en 1794. In: Bulletin de l'Association Nationale des Collectionneurs et d'Amateurs de l'Horlogerie Ancienne N° 54/1989, p. 1–38, hier p. 32. — ¹³ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1980, Bd. I/2, S. 702. — ¹⁴ Michel Foucault: Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris 1975, p. 152. Vgl. auch Christoph Asendorf: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Giessen 1984, S. 104. — ¹⁵ Jean-Jacques Rousseau: Œuvres complètes. Vol. I, Paris 1959 (Pléjade), p. 363. Vgl. G. Sebba: Time and the modern Self: Descartes, Rousseau, Beckett. In: The Study of Time I., ed. by J. T. Fraser, Berlin/Heidelberg/New York 1972, p. 452–469, hier p. 456, und Gerhard Dohrn-van Rossum: «Uhrzeit» und «Zeitordnung». Ein Nachtrag zu Lichtenbergs Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche und ein Beitrag zur Ikonographie der Uhren. In: Ästhetik und Kommunikation H. 45/46 Jg. 12, S. 51–74, hier S. 72. — ¹⁶ Friedrich Schiller: Nationalausgabe. Weimar 1943 ff., hier Bd. 5, S. 25. — ¹⁷ Schillers Briefe. Hrsg. v. E. Streitfeld und V. Zmegac, Königstein 1983, S. 83 (an Körner, 7. 5. 1785). — ¹⁸ Jean Paul: Werke. Hrsg. v. N. Müller. München, 3. Aufl. 1970 ff., Bd. VI, S. 358. — ¹⁹ Ohne diesen Kontext, dafür aber mit immensem Belegmaterial aus Philosophie und Literatur analysiert diese Debatte Manfred Frank: Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik, München 1972. — ²⁰ So eine Grundthese der Untersuchung von Frank. — ²¹ Werke, Tagebücher und Erzählungen Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. H.-J. Mähl und R. Samuel, München 1978, Bd. I, S. 240. — ²² Ebd., S. 366. — ²³ Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. v. E. Trunz. München, 10. Aufl. 1981, Bd. 6, S. 290. — ²⁴ Diese alte Sichtweise ist am eindrucklichsten und folgenreichsten formuliert durch Emil Staiger: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters (1939), München 1976, S. 19–104. — ²⁵ Clemens Brentano: Werke. Hrsg. v. W. Frühwald, B. Gajek, F. Kemp. München, 2. Aufl. 1978, Bd. 2, S. 873 ff. Der vollständige, in sich wiederum gespaltene Titel lautet: «Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher, wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen zu werden Hoffnung hat, oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage ausgetretene Konzert-Anzeige.» — ²⁶ Ebd., S. 888. — ²⁷ Vgl. dazu vom Verf.: Das Auge und das Ohr im Text. Sinneswahrnehmung in der Literatur der Goethezeit. München 1990, bes. Kap. 8.3. — ²⁸ Brentano (Anm. 25), Bd. 2, S. 882. — ²⁹ Franz Kafka: Tagebücher 1910–1923. Frankfurt a. M. 1951, S. 552. Vgl. Theodore Ziolkowski: Strukturen des modernen Romans. München 1972, S. 41 ff. — ³⁰ Brentano (Anm. 25), Bd. 2, S. 891. — ³¹ Novalis (Anm. 21), Bd. 2, S. 697. — ³² Henri Bergson: Essai sur les données immédiates de la conscience. In: H. B. Œuvres, ed. p. A. Robinet, Paris 3^e éd. 1970, p. 82. — ³³ Jean Paul (Anm. 18), Bd. 1, S. 511. — ³⁴ Josef Zierden: Das Zeitproblem im Erzählwerk Clemens Brentanos. Frankfurt a. M./Bern/New York 1985. — ³⁵ Brentano (Anm. 25), Bd. 2, S. 802. — ³⁶ Richard Alewyn: Brentanos «Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl». In: Interpretationen. Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, hrsg. v. J. Schillemeit. Frankfurt a. M. 1966, S. 101–150, hier S. 110: «Wir müssen lernen, mit ihren Augen zu sehen.» — Einen synthetisierenden Überblick über die spätere Deutungsgeschichte des Textes gibt Gerhard Kluge: Clemens Brentano. Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl. Text, Materialien, Kommentar. München/Wien 1979. — ³⁷ Alewyn, ebd., S. 122 ff. — ³⁸ Brentano (Anm. 25), S. 793. — ³⁹ Ebd., S. 800. — ⁴⁰ Wendorff (Anm. 9), S. 279. — ⁴¹ E. T. A. Hoffmann: Nachlese, hrsg. v. F. Schnapp. Darmstadt 1981, S. 344. — ⁴² Vgl. dazu ausführlicher vom Verf.: «Ehrenwort» und Ehrenwörter. Perspektiven literarischer Diskurskritik an Beispielen von Lessing, Schiller, Kleist, Brentano. Erscheint in: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 1990. — ⁴³ Michel Foucault: L'archéologie

du savoir. Paris 1969. Foucault versucht hier seinen Begriff des «discours» als Erweiterung des traditionellen Kontextbegriffs zu fassen (p. 128f.) — Vgl. auch Manfred Frank: Zum Diskursbegriff bei Foucault. In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hrsg. v. J. Fohrmann und H. Müller. Frankfurt a. M. 1988, S. 25—51. — ⁴⁴ Foucault, ebd., p. 106 f. — ⁴⁵ Benjamin (Anm. 13), Bd. I/2, S. 691—704. — ⁴⁶ Reinhard Kosellek; Ereignis und Struktur. In: Geschichte — Ereignis und Erzählung. Hrsg. v. R. Kosellek und W. D. Stempel, München 1973, S. 560—571. — ⁴⁷ Foucault (Anm. 43), p. 161. — ⁴⁸ Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I, Frankfurt a. M. 1958, S. 92.

(Deutsche Fassung der in französischer Sprache gehaltenen Antrittsvorlesung an der Universität Lausanne.)

Mehr Sicherheit.

SECURITAS

Securitas AG
Schweiz.
Bewachungsgesellschaft
3052 Zollikofen/Bern
Telefon 031 68 11 11



SECURITON

Securiton AG
Alarm- und
Sicherheitssysteme
3052 Zollikofen/Bern
Telefon 031 68 11 22



CONTRAFEU

Contrafeu AG
Brandschutzsysteme
3052 Zollikofen/Bern
Telefon 031 68 11 33



Wir schützen Menschen und Sachwerte.