

DIE SICHEL

LITERATUR & DEBATTE

INHALT

Dieter Bachmann

Blues for Max

László Végel

Wer war Ervin Sinkó?

Friedrich Heer

Gott ist die Dialektik

Ilse Aichinger

Die Rampenmaler

Redaktion: Walter Famler

NACHDRUCK GEBOTEN

Preis dieser Nummer 50 Cent = 700 Groschen

ERSCHEINT IN ZWANGLOSER FOLGE

ALTE SCHMIEDE WIEN

1. Schönlaterngasse 9 Tel. 512 83 29

Verlag Sonderzahl

HAMMER & AMBOSS

50 JAHRE ALTE SCHMIEDE

Praxis einer Möglichkeitsform

Kurt Neumann, Reinhard Urbach:

Das Potenzial der Welterfassung zur Geltung bringen

Alfred J. Noll:

Die Banane an der Wand

Weitere Beiträge u.a. von:

Ilse Aichinger, Friedrich Cerha, Ann Cotten, Maša Dabić,
Stefan Gmünder, Andrea Grill, Josef Haslinger, Elfriede
Jelinek, Franz Koglmann, Konrad Paul Liessmann, Lydia
Mischkulnig, Kathrin Röggla, Karlheinz Roschitz, Franz
Schuh, Josef Schützenhöfer, Peter Strasser,
Armin Thurnher und Andrea Winkler

»Die Freiheit, in einem autonomen Raum intellektuelle Diskurse aufzuführen, ohne dabei von einem Medium beherrscht zu werden – auch so ließen sich Statut und Programmangebot der Alten Schmiede definieren.«

Im gut sortierten Buchhandel oder per E-Mail:
info@alte-schmiede.at

Vorspann

50 Jahre Alte Schmiede

In seiner Einleitung zu einer Auswahl von Texten Hegels versucht Friedrich Heer Hegels Antlitz in Worte zu fassen: »Große, weit offene Augen; die Augen eines großen Kindes, eines genialen Kindes, das, wie im Biedermeier nicht selten, Züge des Kindhaften und des Greisenhaften vereint, so sieht uns Hegel heute noch an auf dem bekannten Stich. Die Augen, die großen, weit offenen, manchmal etwas angestrengt und überanstrengt sehenden Augen bekunden aber das *archaische Vertrauen*, das diesen letzten großen Denker *Alteuropas* prägt. Es ist Selbstvertrauen des denkenden und des glaubenden Menschen, ist Seinsvertrauen, ist ein Wissen und Glauben, das im Abgrund des Seins und der Schöpfung, dort wo *Gut* und *Böse*, Bitteres und Süßes, wo Freude und Schmerz, Leben und Tod noch miteinander und ineinander hausen, *alles gut ist*.«

Im Juni 1975 eröffnete eine Lesung Friedrich Heers das Literaturprogramm der Alten Schmiede, Ilse Aichinger las am Tag danach, es folgten binnen fünfzig Jahren Lesungen von weit über 6.000 Autorinnen und Autoren.

Dieter Bachmann, im aktuellen Literaturprogramm im Rahmen eines Autorenprojekts zu Gast in der Alten Schmiede, stellt uns für diese Ausgabe der *Sichel* eine modifizierte Fassung des Nachwortes eines in Arbeit befindlichen Buches über Max Frisch zur Verfügung. László Végel, der im Februar seinen autobiografischen Roman *Unsere unbegrabene Vergangenheit* in der Alten Schmiede vorgestellt hat, erinnert in seinem Beitrag an den ungarischen Schriftsteller Ervin Sinkó, die Rubrik Wiedergelesen an Ilse Aichinger.

Walter Famler

Blues for Max

Aus einem Patchwork vom Rand der Zeit

Von Dieter Bachmann

»In Zeiten allgemeiner Desorientierung, in denen gängige Narrative zu Sackgassen werden, aus denen herauszukommen verordnete Lesarten so wenig nützen wie das Pfeifen im Wald, wird Erzählen zur letzten Hilfe«, schrieb der in Urbino und Rom lebende Soziologe und Kulturhistoriker Peter Kammerer vor einiger Zeit; Kammerer verwies mit Walter Benjamin auf einen Satz von Johann Peter Hebel: »Es ist nichts lehrreicher als die Aufmerksamkeit, wie in dem menschlichen Leben alles zusammenhängt, wenn man es zu entdecken vermag.«

Wie in dem menschlichen Leben alles zusammenhängt, das zu zeigen wäre die Aufgabe der Erzähler? Und nun sind diese plötzlich nicht mehr da, die, die wir gewohnt waren. Was wir in der Masse der neuen literarischen Hervorbringungen sehen, sind doch – mit den raren Ausnahmen von jenen, die noch die Welterzählung versuchen – die sogenannten kleineren Brötchen. Wer wagt noch etwas so Haarsträubendes, wie ein Uwe Johnson es mit den *Jahrestagen* einmal gewagt hat?

Dieser Abschied, der von Max Frisch und seiner Generation, bezeichnet das auffällige Fehlen literarischer Autoren, die einst den öffentlichen Diskurs mitbestimmt haben, das Gespräch über Gegenwart und Vergangenheit, über Politik und die Aufgaben der Zukunft, über gesellschaftliche Verantwortung vor allem. Wir haben den einstigen Reichtum bedeutender Stimmen verloren, eine erzählerische Polyphonie, welche die Jahrzehnte zwischen 1960 und der Jahrtausendwende als eine der fruchtbarsten Epochen der deutschen Literatur überhaupt erscheinen lässt.

Das Fehlen von Max Frisch als Beispiel. Das Vakuum, das er hinterließ, ist ein ähnliches, und doch wieder anderes Vakuum wie das von Friedrich Dür-

renmatt. Doch jedes Mal der Verlust eines außergewöhnlichen und wirkungsmächtigen Intellektuellen. Er bedeutet, in der Umgebung von Max Frisch und Dürrenmatt, das Ende einer Gruppe von engagierten Autoren, einem Kreis kritischer Intelligenz um den Älteren herum, einer Freundschaftsgesellschaft, die keine akademische Schule war und in der sich jeder vom anderen unterschied durch Sprache, eigene Fantasie und kritische Vernunft. Und der Verlust von beiden – und um nur bei diesen beiden zu bleiben – bedeutet einen geradezu schmerzhaften Mangel an gesellschaftlicher Fantasie und politischer Skepsis, von Utopien, also auch von Hoffnungen.

Der Verlust von Dürrenmatt hat andere Bedeutung. Doch beide signalisieren, nehmt alles nur in allem, das Ende eines goldenen Zeitalters, jedenfalls für die Schweiz, – seinen Winterfall –, in dem die Öffentlichkeit, der innerschweizerische Diskurs, ein Korrektiv zu dem brutal wirtschaftlich dominierten, politisch reaktionären, nationalistisch ausgerichteten, europafeindlichen und unsolidarischen Land war. Einer Zeit, als es noch literarische Lügendetektoren gab für den täglichen Betrug an der Bevölkerung und einen Widerstand gegen den Verlust des kulturellen Gedächtnisses, mithin die Kraft zum Hinterfragen der digitalen Verblödung und dafür die poetische Vision reicherer Dimensionen des Daseins. Die unbarmherzige Diagnose eines Landes, einer Nation als einer Strafkolonie, eines stacheldrahtbewehrten Igels – Frischs berühmtes Wort von der »verluderten Schweiz«.

Das hat ihn einiges gekostet. Dieser Part als Praeceptor Helvetiae, der von ihm, hatte er ihn erst einmal eingenommen, auch gefordert wurde, hat ihn nicht nur erhoben, auch belastet. Späte Notiz im *Berliner Journal*: »Deformation durch Schriftstellerei als Beruf. Popanz der Öffentlichkeit; als lebe man, um etwas zu sagen. Was?«

In der Welt war Frisch ein berühmter Autor geworden, in viele Sprachen übersetzt, mit zahlreichen bedeutenden Preisen geehrt, von Millionen Lesern und Theatergängern verehrt – die Schweiz blieb für ihn ein Problem. Das teilte er mit Dürrenmatt, dem großen Freund, dem Konkurrenten und Antipoden. Als Frisch seinen Tod vor sich sah, im Herbst 1990, verglich Friedrich Dürrenmatt die Schweiz mit einem Gefängnis, in dem die Gefangenen sich gegenseitig

selbst bewachen: »Dieses Gefängnis brauche nur deshalb keine Mauern, weil seine Gefangenen Wärter« seien.

Es war Dürrenmatts Rede für den tschechoslowakischen Dramatiker und neuen Staatspräsidenten Václav Havel, als dieser in Rüşchlikon den Gottlieb Duttweiler-Preis erhielt, eine Rede, die Furore und Skandal gemacht hat, die letzten öffentlichen Worte Dürrenmatts, der noch kurz vor Frisch am 14. Dezember 1990 starb.

Ich hatte Dürrenmatt damals in Neuenburg einige Male besucht. Er arbeitete lange an seiner Havel-Rede, er nannte ihn Hóvel, arbeitete sie um und um. Nachts saß er an seinem riesigen Schreibtisch, am Morgen schrieb seine Sekretärin das Manus ab, am Nachmittag las er mir die neuen Passagen vor: *Was meinsch?* In seinem schwerfälligen Berndeutsch sagte er: *Ig gloube, ig bi n'è Feschredner worde.* Und grinste vergnügt.

Wir sprachen über dies und das; er öffnete zunächst einen weissen Bordeaux. Rotwein bei Einbruch der Dämmerung. Später nahm er zwei Flaschen Château Latour, Jahrgang '68, in die Hand, und wir fuhren in seinem großen Opel Coupé, er kräftig aufs Gas drückend, halb liegend hinter dem Steuerrad, zu Hans Liechi, seinem Wirt. Dürrenmatt hatte keine Hemmungen, den Grand Cru zu seinem Freund mitzunehmen: Er wird sich freuen, wenn er mal einen anständigen Wein trinken kann, sagte er, wieder genüsslich in seinen Wangengrübchen grinsend, seinem Mädchenlächeln. Er konnte so vieldeutig lächeln wie ein Schülermädchen mit Zöpfen, das beim Dorfmetzger beim Zerlegen einer Sau zusieht. Grinsen, wie nur er gegrinst hat, vom ersten spöttischen Feixen sozusagen in einen immer größeren Zusammenhang hineingrinsend, während das Grinsen auf seinem Gesicht stehen blieb, er einen unentwegt fixierte, meist gefolgt von einem einzigen Wort, seinem Hauptwort: Grotesk. »Es isch grotesk«, eine panphilosophische Feststellung, endgültig, die Diagnose entgleister Welt. Es gab übrigens sozusagen nichts bei ihm, was nicht immer und unmittelbar an die griechische Mythologie erinnerte – sein archaisches Lächeln an das vieldeutige Lächeln griechischer Statuen erinnernd.

Max und Fritz. Stationen einer Entfremdung übrigens, endend im großen Krach; danach haben sie sich Jahre nicht gesprochen. Das letzte Wort hatte

Dürrenmatt. Zu Frischs 75. Geburtstag schrieb er ihm einen Brief, einen, der in den Bestand großer Briefe des zwanzigsten Jahrhunderts gehört.

Neuchâtel, 11. Mai 1986

Lieber Max

Es war für Dich einst ein Problem, dass ich zehn Jahre jünger bin als Du. Das spielt jetzt keine Rolle. Unserer beider Rutschbahn, im Nichts endend, die wir noch hinunterzuschlütern haben, ist ungefähr gleich lang. Wenn wir schon beide ältere Herren geworden sind, eine Tatsache die, dass sie einmal eintreten könnte, ich nie ins Auge gefasst habe, so weiss ich nicht, ob wir einander kondolieren oder gratulieren sollen. Wie es auch sei, wir haben uns beide wacker auseinander befreundet. Ich habe Dich in Vielem bewundert, Du hast mich in Vielem verwundert und verwundet haben wir uns auch gegenseitig. Jedem seine Narben. Diese Zeiten schreibe ich nicht ohne Nostalgie. Ich habe mich nie sonderlich um die Schriftstellerei unserer Zeit gekümmert, du bist seiner Zeit einer der wenigen gewesen, die mich beschäftigt haben – ernsthaft beschäftigt wohl der Einzige. Als einer, der so entschlossen wie Du seinen Fall zur Welt macht, bist Du mir, der ebenso hartnäckig die Welt zu seinem Fall macht, stets als Korrektur meines Schreibens vorgekommen. Dass wir uns auseinander bewegen mussten, war wohl vorgezeichnet, ohne dass ich damit eine literaturgeschichtliche Prädestinationstheorie aufstellen möchte

Dein

Dürrenmatt

Von diesem Brief gibt es im Nachlass von Dürrenmatt mehrere Entwürfe. Frisch aber hat Dürrenmatt nicht geantwortet. Das Schweigen dauert bis zu ihrem Tod, der sie, fünf Jahre nach diesem letzten Zeichen, als wären sie ein altes Ehepaar gewesen, im Abstand von wenigen Monaten ereilt: Dürrenmatt stirbt am 14. Dezember 1990, Max Frisch am 4. April 1991.

Dreißig Jahre später, am 21. Oktober 2020, gegen 18 Uhr 30, versammelten sich in Zürich vor und dann in der Kirche St. Peter siebzig bis achtzig Personen. Sie setzten sich, mit Abständen, in die Kirchenbänke, die weissen Masken

geradeaus gegen Chor und Orgel gerichtet; das übliche verlegene Hüstel in der sonst stillen, ruhigen Kirche. Kein Glockenläuten. Es galt, einen Toten zum Leben zu erwecken, ein im Kulturbetrieb nicht unübliches Ritual. Die Umstände, unter denen die Gemeinschaft einberufen wurde, waren ungewöhnlich, es war Covid.

Geboren im Januar 1921, gestorben im Dezember 1990, wiedererweckt nun im Oktober 2020, im zehnten Monat, der Pest – es schien, als habe man Friedrich Dürrenmatts 100. Geburtstag am 10. Januar 2021 um ein Vierteljahr vorverlegt, um sicherzustellen, dass die Wiedererweckung überhaupt noch stattfinden konnte. In dem nahe bei St. Peter gelegenen »Strauhof«, dem Veranstaltungsort der städtischen Literatúrausstellungen, war die Ausstellung »Kosmos Dürrenmatt« eingerichtet worden; es galt in St. Peter in seuchenbedingte ungewöhnlicher Anordnung die Eröffnung zu begehen.

Grußworte, Lektüren, Kommentare; Konzentration, Räuspern, Applaus. Dürrenmatt war anwesend mit einigen ausgewählten Texten, gut ausgewählt: Machten sie ihn auch nicht wieder lebendig, so erschien doch und eindrücklich sein Geistleib, diese absolut einmalige Mischung von Erzählung, Reflexion, Philosophie, das Zarte und das Grotteske in eins, die wie aus einem planetarischen Raum herbeigezoomte Weltsicht, als könne es einem Hirn gelingen, diese Welt in ihrem philosophischen Kern vom Universum her zu konstruieren. Am Schluss las Robert Hunger-Bühler aus *Es steht geschrieben*, Dürrenmatts erster Komödie, den Bockelson: »Ich habe ausgezeichnet gegessen...«

Es stellte sich mit einiger Dringlichkeit die Frage, was Dürrenmatt angesichts der in seinem Namen versammelten Masken, was ja auch in gewisser Weise an seine Irrenhäuser, jedoch auch an ein griechisches Mysterienspiel hätte erinnern können, gedacht hätte.

Übrigens war unter diesen Maskenträgern keiner der jüngeren, durch den Tod von Dürrenmatt und Frisch nun zu den älteren gewordenen Schweizer Autoren zu identifizieren. Diese brauchen Dürrenmatt nicht, lieber brauchen sie, wenn überhaupt, Max Frisch, den ewigen Konkurrenten im Wettlauf um den größeren Nachruhm, und übrigens kann man sich auf Frisch, den Weltmann, eben auch besser berufen als auf Dürrenmatt; man hat bei Dürrenmatt noch weniger die Chance, ein Nachfolger zu werden.

Das korrelierende Bild am 1. Oktober 2022 in Chur bei der Gedenkfeier für Erica Pedretti. Wir alten Knacker, Muschg, Hännly, von Matt, der in seinem Chur unvermeidliche Chasper Pult – doch wo waren die Autorinnen (streitbaren Kolleginnen), die sich immer so für Frauenliteratur stark machen – ja, wo seid ihr denn abgeblieben, Schwestern?

In St. Peter war der Fritz gerade wieder einmal daran, den Max zu überholen, nämlich post mortem, war dies doch das zweite Mal, dass einer der beiden in dieser protestantischen Kirche beschworen wurde. Max Frisch war hier dran gewesen im Frühling 1991; Max Frisch war in St. Peter verabschiedet worden, das Zeremoniell folgte seinen genauen Anweisungen. Er hatte mir noch gezeigt, wo der Sarg und in welchem Winkel zum Altar stehen sollte; eine Zeichnung auf kariertem Papier auf einem Schreibblock – er war immer ein Architekt geblieben.

Frisch in St. Peter, einer evangelischen Kirche, was manche verwundert haben mag, wenige Monate nach Dürrenmatts Tod, der, ein Pfarrerssohn, im Berner Münster verabschiedet worden war, unter anderen von Walter Jens, mit anschließendem Bankett im ersten Haus am Ort, dem Bellevue Palace. Bei Frischs Abschied war man in die naheliegende Bierhalle Kropf gegangen, ein bayerisch-bürgerliches Gasthaus, mit Fresken bacchantischer Szenen geschmückt. Auch Günter Grass war nach Zürich gekommen und gab, als wir ihn draußen zum Taxi brachten, ganz ungefragt einen ihm nützlich erscheinenden Ratschlag; »Ihr müsst nun halt ohne Max auskommen – macht's gut« sagte der große Grass zu den Schweizern und entschwand.

Hatte er eine Ahnung von unserem Winterfall? Ein schneidender Kälteeinbruch, in der Schweizer Literatur, in die der Deutschen, auf den Bühnen der Welt. Die beiden Zaren des deutschen Nachkriegstheaters waren fort.

Dürrenmatt hat ihr gemeinsames Auftreten einmal in den griechischen Götterhimmel verlegt – es ist tatsächlich ein wesentlich interessanterer gleichzeitiger Auftritt zweier großer Schweizer Autoren als im Fall Gottfried Keller/C.F. Meyer.

»Wir stellten einmal am schweizerischen Schriftstellerhimmel ein Doppelgestirn dar«, schrieb Dürrenmatt listig, »Kastor und Pollux, wobei es unklar ist,

wer von uns beiden Kastor und wer Pollux darstellt, sind doch die beiden nur scheinbar ein Doppelgestirn: Kastor ist 42 und Pollux 31 Lichtjahre von uns entfernt; dass Frisch zehn Jahre älter ist als ich, passt auf den elf Lichtjahre weiter entfernten und damit »älteren« Kastor, auch dass dieser kein Gestirn, sondern ein System von sieben Sonnen darstellt, die umeinander kreisen, deutet auf Frisch hin, es erklärt sein Identitätsproblem, während die Sage, dass Pollux unsterblich sei, dagegen sei, ich sei dieser, Frisch hat eine relativ größere Chance: relativ, die heutige Weltlage garantiert keinem Schriftsteller Unsterblichkeit.«

In der harten protestantischen Kirchenbank von St. Peter, bei zweimaligem Absitzen von Abschiedsdeklarationen sehr verschiedener Stülhöhe, den üblichen Pfarrherrlichkeiten bis zu Peter Bichsels furiosen Frisch-Funeralen, wäre für mich, der ich lebenslang der Jüngere bleiben musste, Zeit und Anlass gewesen, an meine eigenen Erinnerungen an ihrer beider Anfänge zu denken. An die Fünfzigerjahre in Basel, eine heute schon fast urzeitlich erscheinende Welt.

Aus dem Magma des unmittelbaren Nachkriegs bildeten sich langsam Konturen. Neue Staaten, an denen die Kruste der alten, erstarrt und gerinnend, nur langsam abbröckelte, eine Bundesrepublik. Ihr Adenauer, eine Figur, die aus einer Gruft zu kommen schien, ein Alter, der das Neue vertreten sollte. Sofort eine Bundeswehr. Wir aber lasen, was geschehen war, Wolfgang Borchert (auch er in unser Basel geflüchtet, nur um da zu sterben), *Draußen vor der Tür*, die Geschichte vom Soldaten. Sahen fassungslos – »alle mittleren und oberen Klassen sind um 11 Uhr in der Aula« - *Nuit et brouillard*. Weiß heute noch nicht, warum mir der französische Titel geblieben ist.

Unsere fast schon gläubige Hoffnung auf das sich herausbildende Europa, nie wieder Krieg auf diesem Kontinent.

Draußen vor der Tür, das ist in Basel das Elsass, die Résistance, Frankreich mit seinen Kanälen, die durch die Vogesen in die weite Franche-Comté hinführen; Augen rechts der Schwarzwald, somit Adolf Hitler, die Mondfinsternis des Dritten Reichs. Ein Fünfzehnjähriger, aufgewachsen mit den Trümmerteilen, Helmen und anderen gespenstischen Kriegsresten auf den Äckern jenseits der Grenze, und einer Verwandtschaft im nie gesehenen Berlin, der man sogenannte Liebesgaben schickte, Päckchen mit Socken, Pulswärmern,

Schokolade, Kaffee, ein solcher Junge in kratzenden Knickerbockern konnte sehr wohl wissen, jedenfalls ahnen, was sich draußen vor der Tür, jenseits des verschonten Landes zugetragen hatte.

In diesem gab es nun Butter wieder ohne Marken, Catherina Valente, gestrickte Norwegerpullover, das Modern Jazz Quartett, Grundig-Radios und das erste neu gekaufte Vater-Auto; die Grafik wurde in Basel neu erfunden und die Kunst, wie man damit eine Menge Geld verdienen konnte; der Fieseler Storch hatte eine Gruppe abgestürzter amerikanischer Offiziere und ihre zivilen Gattinnen im Nerz vom Gauligletscher gerettet. Mit dem Fernrohr sah man von der Kleinen Scheidegg zur Eigernordwand hinüber und sinnbildlich darin die synchron zur Hochkonjunktur aufsteigenden Seilschaften.

Und in Basel, Spielzeit 1956/57, die dramatische Eruption des Jahrzehnts, der *Besuch der alten Dame*. Kein anderes deutsches Stück der Zeit hatte einen solchen Widerhall, nicht einmal *Biedermann und die Brandstifter* von Dürrenmatts Freund/Kumpan/Konkurrenten Max Frisch. Dürrenmatt war dem Schüler B. bekannt geworden durch einen Fortsetzungsroman im *Beobachter*, der »Konsumenten- und Beraterzeitschrift mit Profil«; im *Beobachter*, dem Blatt des ubiquitären Argwohns, war der Krimi *Der Richter und sein Henker* vorabgedruckt worden, in Fortsetzungen, wie gleichzeitig in der *National-Zeitung*, unter dem Strich, ein Fortsetzungsroman, der das Weltende und die Übernahme des Planeten durch Insekten beschrieb: Das war das Brot der frühen Jahre.

Nun die *Alte Dame*, Zutritt wohl mit Ermäßigung durch den JTG, die Jugend-Theater-Gemeinde. Das Stück, die Inszenierung, verursachte in dem noch molusk-weichen Schülerhirn eine Grunderschütterung zum Theater hin, die wie eine Fontanelle offenblieb. Vier Männer standen vor ihm auf der Bühne, oder über ihm, da man im alten Theater hinter dem Orchestergraben in einem rotplüschigen Abgrund versank, vier Männer, also Schauspieler, von denen einer einen Schlüssel, der andere eine Tabakspfeife, der dritte einen Tannenzweig in der Hand hielt und der vierte ein Herz um den Hals mit den Initialen AK; und also sprachen sie:

»DER ERSTE Wir sind Fichten, Föhren, Buchen.

DER ZWEITE Wir sind dunkelgrüne Tannen.

DER DRITTE Moos und Flechten, Efeudickicht.

DER VIERTE Unterholz und Fuchsgeheg.

DER ERSTE Wolkenzüge, Vogelrufe.

DER ZWEITE Echte deutsche Wurzelwildnis.

DER DRITTE Fliegenpilze, scheue Rehe.

DER VIERTE Zweiggeflüster, alte Träume.«

Man befand sich zugleich im *Konradsweilerwald* wie vor, respektive eher unter der Bühne des Basler Stadt-Theaters, denn dieses hatte einen abgrundtiefen Orchestergraben, prunkte mit vergoldeten Maskengesichtern vor den Balkonbrüstungen, und in dieser elementaren hermeneutischen Verdoppelung – die Phantasmagorie auf der Bühne, der Theaterpomp, der diesen einfasste – war alles da, was Brecht als Episches Theater gefordert hatte. Aber auch schon alles, was von nun an und bis zu Peter Steins *Peer Gynt* und Jahre darüber hinaus die Liebe zu diesem zauberhaft-verzaubernden, gegenwärtigen und zugleich metaphysischen Medium ausmachen sollte. Dass das auch Shakespeare gewesen war, dieser Berner Zauberwald, Dürrenmatts Sommernachtstraum, wurde dem Gymnasiasten erst viel später bewusst.

Friedrich Dürrenmatt, der zehn Jahre zuvor und mit einem Theaterkrach – mit *Es steht geschrieben* – die Bühne betreten hatte und mit der *Alten Dame* die Bühnen international eroberte, eröffnete dem Basler Schüler eine Welt. Und eine andere, die ganze für sich selbst: 1958 inszenierte Peter Brook – AM DIRECTING OLD LADYS VISIT LONDON NEW YORK CAN YOU KINDLY SEND ME GERMAN SCRIPT – das Stück für London und den New Yorker Broadway; unzählige Aufführungen, 17 Städte in den USA und Kanada; zurück in London im Frühsommer 1960 in Anwesenheit der Prinzessin von Kent und Prinzessin Alexandra; Dürrenmatt in der Loge der Herzogin von Kent ... »die übrigens gut Deutsch kann, aber mit mir natürlich nur Französisch sprach, und die fragte: ›Um Gotteswillen, wie kommen Sie auf eine derart schreckliche Geschichte?‹ Da habe ich gesagt: ›On lit son Shakespeare, Madame!‹«

Der Schüler wusste kaum etwas von Shakespeare und nichts von der Realität des Theaters; er wusste nicht, was Regie war und hielt die Basler Aufführung lebenslang für eine Arbeit von Kurt Horwitz, dem Freund, der in Wirklichkeit

die Uraufführung von *Es steht geschrieben* in Zürich inszeniert hatte ... und wird erst jetzt, bei Erscheinen von Ulrich Webers neuer Dürrenmatt-Biografie, 2020, eines Besseren belehrt: Dürrenmatt selbst hat damals inszeniert! Ein zum ersten Mal veröffentlichter Manuskript-Auszug erinnert an einen Alptraum, ein Chaos, von dem der Junge keine Ahnung haben konnte und das er erst später mit den chaotischen Weltuntergängen in Dürrenmatts Zeichnungen hätte in Verbindung bringen können: »Während der Proben das Suez-Abenteuer, der Aufstand in Ungarn, eine Bühne, die mir nur selten zur Verfügung stand, während der Proben von außen her der Lärm des Strassenverkehrs, von der Bühne her Gesang und Orchester, am gleichen Tag sehe ich zum ersten Mal das Bühnenbild, halte die Hauptprobe und die Generalprobe ab, betet neben mir der Direktor, fällt dem Hauptdarsteller ein Kirchenfenster auf den Kopf und findet die Premiere (statt), während ich noch hinter den Kulissen mit den Statisten inszeniere ...«

Zweite Hälfte der Fünfzigerjahre; der Beginn gewaltiger Theater-Eruptionen. Brecht allüberall – außer in Wien, wo Hans Weigel und Friedrich Torberg in Tateinheit mit dem Burgtheaterdirektor Ernst Haeussermann den »Kommunisten« verhindert hatten. Brecht mit seinen großen, vieldeutigen Stücken, die Wiedergewinnung Wedekinds und des Expressionisten Ernst Toller; später Rolf Hochhuth, Peter Weiss, noch später Botho Strauss, Heiner Müller; nun aber 1958 auch schon Max Frischs Parabel *Biedermann und die Brandstifter*, ein Welterfolg wie die *Alte Dame*. Zusammen mit seinen Regisseuren, Schauspielerinnen und Schauspielern, war das deutsche Theater in den Jahrzehnten zwischen 1960 und dem Ende des Jahrhunderts mit einem einmaligen Theater-Wunder bedacht: Es hat seine Herkunft in den Verbrechen, dem Blutbad, dem Entsetzen, das ihm unmittelbar vorangegangen war.

Am äußersten Rand der Jahrtausendwende und erst in den Neunzigerjahren, schon an einer Absturzkante der Zeit, tritt noch einmal ein Autor auf, der ganz zum 20. Jahrhundert gehört. In seinem letzten großen Roman, *Austerlitz*, der noch kurz vor seinem jähen Tod durch einen Autounfall, 2001 erschienen ist, berichtet W. G. Sebald von einem Heimatlosen, der in den Welt-Partikeln, die ihm begegnen, eine verlorene Identität sucht, Name, Herkunft, Eltern,

Schicksal. Der Roman ist das feinmaschig, fast flüsternd vorgetragene Gespinnst einer Queste, die aus einer als ephemere empfundenen, einer entfremdeten Gegenwart in die nur schwach erleuchteten Räume rätselhafter Vergangenheiten führt, mit dem Rücken zur Gegenwart und durchaus als Kritik der Gegenwart.

In dem für konzentrierte Lektüre unbrauchbar gewordenen Neubau der Pariser Nationalbibliothek gibt es »ein längeres Flüstergespräch über die im Gleichmaß mit der Proliferation des Informationswesens fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit und über den bereits sich vollziehenden Zusammenbruch, l'effondrement«. Die ganze Anlage der neuen Bibliothek sei darauf aus, den »Leser als einen potentiellen Feind auszuschließen«, sei quasi »die offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit alle dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit.«

Und vorher die Einsicht, dass infolge der Komplexität der Steuerungssysteme einer Organisation dieser Größenordnung »die allumfassende, absolute Perfektion des Konzepts in der Praxis durchaus zusammenfallen kann, ja letztlich zusammenfallen muss mit einer chronischen Dysfunktion und mit konstitutioneller Labilität.«

Was Sebald meint, begegnet seit längerer Zeit alltäglich: Der Zusammenbruch der Passagierabwicklung am Flughafen auch ganz ohne Streik, die Überlastung der Schienennetze mit der tatsächlich erlebten Durchsage, der Zug habe vor Roma Termini zu warten »wegen Verkehrs-Überlastung«, als ob es für den geregelten Verkehr der Züge keinen Fahrplan gäbe; der explodierende Tourismus, der seine Destinationen überfordert – Venedig, Barcelona, Cinque Terre, Florenz, Rom, die Balearn und selbst ein kleines Dorf am Brienzersee wie Iseltwald; der tägliche Tramverkehr mit seinen Kollisionen und Betriebsstörungen; diese Zivilisation ist insgesamt schon lange über ihre kybernetisch bedingten Funktionsgrenzen hinausgeschossen. Der internationale Flugverkehr bricht zusammen beim kleinsten Streik auf dem Boden, Stau auf allen Autobahnen (der von Politikern dadurch bekämpft wird, dass neue Autobahnen gebaut werden, um mehr Verkehr produzieren zu können); die überhitzte Finanzwirtschaft en général (wann kommt der nächste Crash?); oder so etwas

nostalgisch Rührendes wie die italienische Post, die schon seit Jahrzehnten nicht mehr funktioniert, vielleicht als staatliche Institution seit Thurn & Taxis nicht funktioniert hat. In den Gratis-Käseblättern dafür nur noch die schwach-sinnigsten Meldungen: »Rotte von Wildschweinen verwüstet die Innenstadt von Oldenburg«.

Sebald war ein Hellenist, ein Letzter, dem noch einmal alles zuflog, wenn auch nur im Zitat, in der Erinnerung an die Erinnerung; seine Prosa bis in die Wendungen und Windungen geprägt durch eine Komplexität, welche die Komplexität ihrer Sachverhalte spiegelt, und bis in die Tiefen geschachtelte, verschattete, wie künstlich gealterte Sprache, wie durch die Spinnennetze, die Verspinnung, die sich zwischen den Betrachter und das Betrachtete schiebt, dieses manchmal unkenntlich macht, schwer erreichbar, und es oft in größter Ferne erscheinen lässt – auch den Horror, den Sebald beschreibt, der wiederum als Teil schrecklichster gesellschaftlicher Dystrophie erscheint: so durchorganisiert wie mörderisch, Orwell plus Hitler.

Als hätte es nicht anders sein können, ist *Austerlitz* 2001 erschienen: pünktlich zu jenem Jahrtausendwechsel, auf den man den Abfall der Zeit datieren könnte, Absturz in die Tiefe, ein Niagaraniederfall der Kultur. Am Rand dieses Absturzes steht der selbst schon zutiefst verschattete Autor Sebald, ein Letzter mit einem solchen Outsider wie Christoph Ransmayr, ein Allerletzter der großen deutschen Autoren des 20. Jahrhunderts. Auch Sebald, wie so viele von uns, dreht sich noch einmal um und blickt zurück auf den verlorenen Reichtum – auf Mörike und Keller, Johann Peter Hebel, Kafka, Robert Walser, Döblin, Hildesheimer, auf Joseph Conrad, auf den Erneuerer Rousseau, den großen Nabokov und den dünnhäutigen Handke, einer ganz besonderen Gattung von Autoren, denen er seine luzidesten Essays widmet. Ihr Bild zittert in Sebalds empfindlicher Sprache schon fröstelnd im Abschiedswind. Dann ist da nur noch das Rauschen.

Jenes Herz, das man das Herz der Finsternis nennt, ist nicht innen, sondern außen: Es ist die Welt. Ein Jahrhundertkünstler hat den Müll gesammelt, den er als Welt-Zustand erkennt: der fortgesetzte Konsum-Wahn, der zur Wegwerfgesellschaft geführt hat. In seinen immer größer werdenden Installationen

baute er ein Inbild des Weltwahns, in dem es rüttelt, tropft, sabbert, flimmert, knirscht. In seiner »Gartenskulptur«, die eine Fabrikhalle füllte – und also von Anbeginn zum Abbruch bestimmt war, hatte er eine gewaltige Skulptur der Zivilisations-Reste gebaut, mit Holz, alten Fernsehern und solchen, auf denen Roths Selbstbeobachtungsfilme liefen, Kübeln, Töpfen, Kabeln, Papier, Leinwand; Pharmaka, Pillenflaschen, Pinseln, Zigaretten, Zigarettenstummeln, Wagenrädern. Ein Spätwerk, ein Abschluss und Nachruf auf ein proteisches Œuvre, das Malerei, Collage, Radierung, Litho, Performance, Video und ein insistentes, ja manisches Schreiben und Aufschreiben, Sammeln, Binden, Bündeln und Herausgeben einschließt und damit nicht vollständig erfasst ist.

»Gartenskulptur« – gewiss auch ein ironischer Titel, ein »romantischer« Begriff für eine Assemblage, die nie für einen realen Garten gedacht gewesen sein kann. Den Aufbau des Gerümpels realisierte ein Mann, der früh den Blick dafür gehabt hat, was am Rand des Erhabenen (der Kulturleistung) liegenbleibt: das Gewöhnliche, das Unbeachtete, das Übriggebliebene. Dieter Roth war ein Künstler, dessen Wahrheit wir erst heute, im Absturz der Zeit, als den des Propheten erkennen, der er gewesen ist. Seine Botschaft ist die, dass wir der Müll sind, den wir produzieren.

Die »Gartenskulptur« mit ihrem Gerümpel, den Versatzstücken, dem Sperrmüll, zum Abtransport auf einen unter ihrer Last schier zusammenbrechenden Karren gepackt, erinnert verblüffend an ein anderes Kunstwerk, ja schiebt sich, in der perspektivischen Verkürzung der Rückschau, geradezu wie ein erstes Bild über ein zweites.

Roths Assemblage gleicht in frappanter Weise Max Beckmanns Gemälde »Abtransport der Sphinx« von 1940, im Amsterdamer Exil gemalt als abzu-sehen war, dass der Krieg der Deutschen verloren war. Beckmanns rätselhaftes Bild hat manche Deutungen erfahren. Es zeigt, auf zwei Karren gepackt, drei Sphinx und, undeutlich, einen Henker, vor einem ruhigen Hintergrund aus Meer und Himmel; einen Treck, auf dem die Idole, mit Ketten gefesselt oder in einen Käfig eingekerkelt, zur Abfuhr bereitstehen, Götzenbilder, Tand, der zur Entsorgung bereitgestellt ist.

Dieter Roths »Gartenskulptur« vom Ende des bluttriefenden Jahrhunderts,

auch es aus Relikten zusammengepappt, war ein Dschungeldickicht der Vergeblichkeiten, von ganz eigenartiger und unergründlicher Schönheit, ausgerichtet mit nicht weniger Mühe und Sorgfalt als eine Akropolis, im Geist einer komischen Verzweiflung, die tragisch war. Und sehr einsam.

Und ein Memento Mori, wie einst die barocken Installationen, jene sich selbst abfackelnden Maschinen, die tatsächlich in Gärten, nämlich zu Gartenfesten in den königlichen Tuilerien brannten. Dieter Roth war eigenleuchtender Künstler unter solchen Zeitgenossen wie Jean Tinguely mit seinen Maschinen-Ironien, Niki de Saint Phalle, die auf Gemälde schoss, Bernhard Luginbühl, der Skulpturen zum Niederbrennen schuf, die Dioskuren Fischli und Weiss mit ihren Zeitzersetzungsmaschinen, und zuletzt noch Roman Signer mit seinen in den Himmel fliegenden Feuerstühlen. Bemerkenswert, dass dies schweizerische Spezialitäten zu sein schienen, vieldeutige und auch zutiefst romantisch-ironische Expressionen aus dem Land des Beharrens und des Festhaltens: aber das Feste ist eben auch nur ein Gleichnis.

Karl Gerstner hat berichtet, wie Dieter Roth, als sein Hausgast, den ganzen Estrich mit sorgfältig gebündelten (und datierten) Reklamewurfsendungen gefüllt hat; man kennt seine frühen Knotensammlungen, die säuberlich wie in einer Schmetterlingssammlung geordneten geknoteten Schnurenden; seine Schokoladenskulpturen, die, als Kunstwerke deklariert, zu nichts anderem dienten, als die für ihren Erhalt zuständigen Konservatoren in den Wahnsinn zu treiben.

Solche Dinge, ein Leben lang und unermüdlich geschaffen und zum Untergang bestimmt, kommen aus einem Humor, der eine Form der Verzweiflung ist: »Merke meine Tendenz, Klagesätze anzubringen und schaue mir zu, wie sie zu vermeiden trachte. Merke auch, dass nicht schweigen kann, Wut darüber gesteigerte Depression.«

Wie er bei diesem Notieren das »ich« vermied, überhaupt das Reflexive, und damit eine sichtbare Lücke schuf, wo sonst der Urheber steht (der schreckliche Talmi-Glanz eines Kunst-Fabrikanten wie Jeff Koons), da ist bei Dieter Roth eine Art schwarzes Loch; es gehörte zum Selbsthass dieses äußerlich so gewichtigen, innerlich aber zartesten und empfindlichsten Menschen – ist doch der

Hase immer wieder sein Motiv, wenn auch, als ob er das Hasenherz in der Brust nicht verraten wollte, gern auch aus Kuhmist geformt.

In Holderbank, wo er seine »Cartenskulptur« installiert hat, 1993, beim Abschied von Derrick Widmer, dem Initiator der famosen Ausstellungen dort, und dem Freund Bernhard Luginbühl, notiert er schon 1982: »Immer steigende Lähmung (der Zunge, des Sprache Könnens. Das Schweizerdeutsche misslingt in solchen Minuten, Wut. Abschied von Bernh. Luginbühl und Widmer macht äußerst traurig, da ich (Täuschung) sie, beneidend, in eine Sicherheit abgehend glaube, empfinde (mir, einbildend, sage) die ich mir selber nicht zuschreiben kann, die ich nicht empfinde ...«.

Später: »Die Augenblicke der Beruhigung die dort jedesmal empfunden (die leeren Gebäude, stillgelegt) diesmal nicht. Kann mich zwar seit Jahren nicht mehr beruhigen – höchstens Minuten=Weise z. B. beim Vorstellen eines Ortes, aus früheren Zeiten des Lebens, wo Ruhe erlebt hatte. Seit 15 (?) Jahren Ruhe fast nur beim Bedenken früh erlebter Ruhe und der Ort an denen sie erlebt, oft Orte an denen Ruhe erlebt zu haben nicht mehr entsinne, die, in den jüngstvergangenen Jahren, aber nur zusammenhangslos (ohne Erinnerung an Gefühle meiner selbst) als Gegenstände (Bäume, eine gewisse Straßenbiegung, ein Schatten aus Häusern gebildet) mir vorstelle, dann bin ich beruhigt, sekundenweise. Neuerdings beruhigt auch Vorstellen der Orte an denen beruhigende Vorstellungen anderer Ort gehabt ...«

Die Welt ist aus den Fugen – wie sollte es da das Ich nicht ebenfalls sein. Hans-Joachim Müller schrieb damals, 1993, über Dieter Roth: »Ein ästhetisches Programm, das noch einmal den alten romantischen Traum von einer Konjunktion aus Kunst und Leben träumt ... das seinen Traum wie einen Alptraum erlebt.«

Unter den vielen Arten der Veränderung interessierte Dieter Roth besonders der Zerfall. Es war die Vision einer Auflösung, die gerade noch knapp aufzurichten war, zusammenzunageln und -zukleben, aufzutürmen, also zu gestalten – aber nicht mehr festzuhalten, nicht fest zu halten.

In W. G. Sebalds Erzählung war man einem Maler begegnet, Max Aurach, in der schwarz gewordenen Industrie-Geister-Stadt Manchester, der immer nur

dunkel malt, vor allem mit Graphit und Kohle. »Nirgends befinde er sich wohler als dort, wo die Dinge ungestört und gedämpft daliegen dürfen unter dem grausamen Sinter, der entsteht, wenn die Materie, Hauch um Hauch, sich auflöst in nichts.« Unwillkürlich denkt man, wenn man da weiterliest, zu Dieter Roth hinüber. »Da er die Farben in großen Mengen aufträgt und sie im Fortgang der Arbeit immer wieder von der Leinwand herunterkratzt, ist der Bodenbelag bedeckt von einer im Zentrum mehrere Zoll dicken, nach außen allmählich flacher werdenden, mit Kohlestaub untermischten, weitgehend bereits verhärteten und verkrusteten Masse, die stellenweise einem Lavaausfluss gleicht und von der Aurach behauptet, dass sie das wahre Ergebnis darstelle seiner fortwährenden Bemühung und den offenkundigsten Beweis für sein Scheitern.«

Ein halbes Jahrhundert zurück, in einem anderen Absturz der Zeit, und also dem Heraufdämmern einer neuen, beginnt der deutsche Maler Max Beckmann in seinem Exil in Amsterdam mit einem höchst vieldeutigen Gemälde. Es heißt später »Der Abtransport der Sphinx«, und wird gemeinhin auf das nahende Ende der Hitler-Herrschaft bezogen. Es ist März 1945; »Der Maler reflektiert die ersten sichtbaren politischen Umbrüche infolge des nahenden Kriegsendes unter Zuhilfenahme der griechischen Mythologie als unwirklichen Traum«, schreibt das Städel in Frankfurt zu dem Bild, in dem es heute hängt.

Vor einem hellen großen Himmel, und am Saum eines blauen Meers sieht man zwei Karren, auf denen drei geflügelte Frauenfiguren sitzen, mit bloßen Brüsten, die Beine mit den krallenbewehrten Füßen aufgestützt. Die eine in einen Holzkäfig eingeschlagen, offenbar zu ihrem Abtransport, die Tatzten blutig befleckt, daneben eine sie überragende Figur – vielleicht ihr Richter? Die beiden andern nebeneinander auf einer Art Piedestal, das auch als Tempelbogen lesbar ist: nackt, militärisch anmutende Mützen auf. Das große Speichenrad daneben könnte zu einem zweiten Karren gehören, zusammen mit der Kanone, deren Mündung im Zentrum des Bilds steht, sieht es kriegerisch aus. Im Hintergrund sieht man einen Tempelfries, auf dem Figuren stehen; mediterrane Landschaft. Im Vordergrund eine schwarzbehelmte Gestalt, ein großes Messer erhoben. Alles *wartet* auf diesem Bild, am Rand einer Zeit.

Das Bild hat etwas von Circus. Eine Variété-Truppe zieht weiter; das Wort

»Truppe« ist zweideutig genug. Auf einer späteren Zeichnung mit dem gleichen Titel, zwischen März und Oktober 1945 entstanden, sieht man die zwei Karren wieder; nun sind sie mit nackten, geflügelten Frauen förmlich bepackt. An Göttinnen denkt man hier aber nicht mehr, eher an Nutten – und erinnert sich der unmittelbaren Nachkriegszeit, zum Beispiel im zerbombten Berlin, den rauchigen Kellerlokalen, bevölkert mit Schiebern, Schwarzhändlern, fatalen Frauenzimmern. Marlene Dietrich mit ihren *Boys in the Backroom*. Hildegard Knef und *Die Mörder sind unter uns*.

Das Thema des vieldeutigen Bildes von Max Beckmann hat der Basler Literaturhistoriker Walter Muschg fünfzehn Jahre später wieder aufgenommen. »Abtransport der Sphinx« steht als Titel seines Nachworts in seiner Aufsatzsammlung *Von Trakl zu Brecht*, 1961. Es ist eine Art Brandrede für die Dichter des Expressionismus. In diesem Sammelband schreibt er über Trakl, Brecht, Lasker-Schüler, den »unbekannten Kafka«, Karl Kraus und »die letzten Tage der Menschheit«, Döblin, Barlach und Hans Henny Jahn – und gegen die »klassischen Repräsentanten des deutschen Geistes«, als die er Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Hermann Hesse, Rilke und Hofmannsthal indiziert. Diese hätten die Expressionisten sozusagen niedergewalzt: »Gestützt durch eine rückständige literarische Kritik, erhob sich ... das Gebäude des unerschütterlichen Ruhms.« Nach Walter Muschg fiel ihnen »die revolutionäre Kunst in Deutschland zum Opfer«. Tatsächlich wurden die Expressionisten von der Hitlerei verfolgt und ausgelöscht, am sichtbarsten die Künstler unter ihnen, deren Werke als »Entartete Kunst« verfolgt wurden.

Das Gemälde Beckmanns ist für Walter Muschg das Inbild einer Zeitenwende. Die Götzen der Hitlerei stehen zum Abtransport bereit. Aber der Basler Germanist sah im »Kahlschlag« der neuen Nachkriegsliteratur nur einen zweiten Untergang: Noch einmal werde der Expressionismus mit seiner revolutionären Kraft untergepflügt im Ästhetizismus der Nachkriegsjahre – jener Woge der Erneuerung, die damals alle als eine der fruchtbarsten Epochen der deutschen Literatur zu empfinden begannen.

Muschg setzt zu einem verblüffenden Rundschlag an – nämlich der Rundum-Verdammung der Literatur der Fünfziger- und der Sechzigerjahre. »Die gro-

ßen Autoren der Vorkriegszeit waren vergessen, auch für die Jugend gehörten sie zur Vergangenheit, von der man nichts mehr wissen wollte. Die jungen Schriftsteller gefielen sich zuerst auf dem Nullpunkt der Ruinensentimentalität, liessen sich dann aber von der Welle der erstaunlichen Restauration auf den Gipfel eines amerikanisierten Literaturbetriebs tragen, der sich heute als gespenstischer Leerlauf des deutschen Büchermarkts abspielt.«

Es gibt da eine verblüffende Nähe zu Emil Staiger, der seinerseits die Absenz der großen Dichter beklagt- freilich genau derer, die Muschg als »Repräsentanten des deutschen Geistes« brandmarkt, schmäht und der mit jenem Namen höhnt, der für Staiger der erhabenste war: Goethe. »Man bewunderte sie eben deshalb, weil sie das Erbe der deutschen Literatur seit Goethe verwalten«, sagt Muschg; und nun beklatsche das Publikum »aus Langeweile auch aggressive Theaterstücke« ... In einer Vorlesung über Autoren des 20. Jahrhunderts sagte Staiger genau dasselbe, freilich mit umgekehrten Vorzeichen: »Das Publikum beklatscht in Brechts Stücken seinen eigenen Untergang« (hier aus dem Gedächtnis zitiert). Staigers Rede, in der er die zeitgenössische Literatur der Sechzigerjahre als Gossenliteratur schmäht, ist berühmt geworden – es war, bei der Verleihung des Zürcher Literaturpreises das tragische Spektakel, dass ein Meister der literarischen Interpretation seine Reputation in einer zwanzigminütigen Rede vernichtete. Max Frisch, mit einigen anderen, hat damals bitter-ironisch Stellung bezogen (»Endlich darf man es wieder sagen. Eine Antwort an Emil Staiger«): »Endlich kann man wieder von Entarteter Literatur sprechen ... Möge es dir wirklich gelungen sein, die Geister zu scheiden! Schließlich hast du uns ja auch den Weg gewiesen: ›Zu Mozart zurück‹. – Ja. O ja. Jaja ...«

Dabei gehen Staiger wie Muschg von einer Art ästhetisierenden Verharmlosung literarischer Botschaft aus: Das Publikum nehme »die Literatur nicht mehr ernst«, sagt Muschg 1961, klipp und knapp. Am Anfang einer neuen deutschen Literatur, derselben, auf die Staiger sich bezieht, wohlgemerkt: »Die dichterische Größe ist ihnen zur Sphinx geworden, zum Schreckbild unserer Schuld und Unfreiheit.« Wie Staiger verwendet er das Wort »dichterische Größe« – doch während Staiger dies auf die Autoren der Klassik und Neoklassik bezieht, meint Muschg jedoch die expressionistischen Dichter – für ihn die wahre

Erneuerung der deutschen Literatur. Der Expressionismus könne niemals ad acta gelegt werden, »so lange die Bedrohung der Menschheit andauert, als deren Ausdruck er verstanden werden will«.

Dann sagt Muschg, man traue seinen Augen kaum: »Die Dichter des Expressionismus ... waren die Letzten, die man ernst nahm, indem man sie umbrachte.«

Zwei hervorragende Literaturhistoriker, freilich Antipoden, verwerfen die Literatur ihrer Gegenwart: dem einen ist sie zu fad, dem andern zu krass.

Die großen Namen, die Machthaber – die Sphinx der deutschen Literatur verschwanden gegen und mit dem Ende des 20. Jahrhunderts einer nach dem andern. Früh schon Paul Celan (1970), Günter Eich (1972), Ingeborg Bachmann (1973) oder Hans Erich Nossack (1977); viele gegen Ende des Jahrhunderts: Peter Weiss (1982), Uwe Johnson (1984), Heinrich Böll (1985), Thomas Bernhard (1989), Wolfgang Koeppen (1996). Dann, mit der Jahrtausendwende, auch Ernst Jandl (2000), Peter Rühmkorf (2008), Siegfried Lenz (2014), Günter Grass (2015), zuletzt Hans Magnus Enzensberger (2022) und Martin Walser (2023), beide hochbetagt, in gewisser Weise erratische Figuren geworden.

Ihr Werk bleibt zunächst noch da, sichtbar – doch in der Aufmerksamkeit schwindend, sich weiter und weiter entfernend nach der Jahrtausendwende, weniger und weniger gelesen. Wie viele (oder eben: wie wenige) nehmen sich noch die vier Bände von Uwe Johnsons gewaltiger Roman-Tetralogie *Jahrestage* vor, vielleicht dem bedeutendsten Prosa-Monument der Nachkriegs- und der erneuerten deutschen Literatur?

Diese war ja nicht nur »Vergangenheitsbewältigung«, mitsamt der antikon-servatorischen Ideologie des sogenannten »Kahlschlags« – sondern auch und vor allem eine Literatur des Aufbruchs, von sprachlichem Experiment wie von politischem Engagement. Sprache ist die Kunst der Literatur, und so waren die neuen, ganz eigen-artigen Erzählsprachen von Günter Grass, Uwe Johnson, Martin Walser, auch die von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt der Körper der neubegründeten Literatur – ganz zu schweigen von jenen Autoren, die in erste Linie mit und durch ihre Sprache lebten: von Ingeborg Bachmann zu Peter Rühmkorf, von Friederike Mayröcker bis Elfriede Jelinek, und – sie alle inspirierend – Ernst Jandl, dem Wiener Extremkletterer.

Paul Nizons Prosa-Melos bleibt einmalig und wirkt schon zu Lebzeiten des Autors wie aus der Zeit gefallen; um eine Generation jünger, wenn es um artistische Erzählsprache geht, kommt man nicht an Hermann Burger vorbei, und nicht an Erica Pedretti.

Es wäre zu erinnern daran, was Mund-Art für die Schweizer Literatur einmal gewesen ist, mit Ernst Burren, Dieter Fringeli, Ernst Eggimann und anderen, Mani Matter, dessen berndeutsche Gedichte sogar populär gewesen sind: ganz aus Sprache erwachsen, nicht fern von der Konkreten Poesie, einer anderen helvetischen Eigen-Art.

Dies alles hat kaum Nachfolge. Eine »Gruppe 2000« wäre undenkbar gewesen. Eine deutschsprachige Literatur, die als bedeutender Ausdruck von Weltliteratur gelten könnte, hat sich nicht mehr gebildet. Die deutschsprachige Literatur ist fraktioniert und provinzialisiert, ein markanter internationaler Auftritt wie der der »Gruppe 47« 1966 in Princeton – übrigens als ziemlich uniformer Männerverein – ist undenkbar.

Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt waren beide nie Mitglieder der Gruppe 47. Ihr Rang in der deutschsprachigen Literatur war auch ohne jenen Männerbund unbestritten. Zusammen mit jüngeren Schweizer Autoren eine bedeutende Truppe, gehörten sie und gehörten doch nicht ganz zur bundesrepublikanisch bestimmten deutschsprachigen Literatur, so wenig und nicht unähnlich der Literatur der DDR.

Und diese »Schweizer Literatur« war durchaus polyglott: Frisch hat in New York und Berlin gelebt, Dürrenmatt sich für Israel geschlagen. Die Schweiz hatte Teilhabe an der Welt, Adolf Muschg in Japan, Otto F. Walter im führenden deutschen Luchterhand Verlag; Hugo Loetscher in Lateinamerika, Paul Nizon in Paris, Gerold Späth in Irland und Italien.

Von solcher Teilnahme oder gar Präsenz kann keine Rede mehr sein. Die Karten sind anders gemischt worden, eine Zeit ist abgelaufen. Es ist das Ende einer spezifischen Art von Männer(vor)herrschaft, in der der Hintergrund jener Zeit verklingt. Der sirrende Nachkriegston ist nicht mehr da für junge Schüler, die lieber auf Influencer hören als auf Dichter – verklungen der satanische Takt-schlag der *Dreigroschenoper*.

Eine deutsche Schulbehörde setzt die Bücher von Wolfgang Koeppen vom Lehrplan ab, weil ihre komplexe Syntax den Schülern - Gymnasiasten wohlge-merkt! – nicht mehr zumutbar sei. Derweil wird von einem »Berlin-Desaster« berichtet: Bei Grundschulern der dritten Klasse erreichten 43 Prozent der Schüler die Mindeststandards im Lesen nicht, in der Mathematik 46 Prozent. »Bei den Vergleichsarbeiten für die achte Klasse sieht es noch finsterner aus«, schreibt die *FAZ*: 62 Prozent der Achtklässler verfehlten die Mindeststandards im Lesen, »in der Mathematik sind es 74 Prozent. Selbst an Berlins Gymnasien waren zwölf Prozent der Schüler nicht in der Lage, die Mindestanforderungen im Lesen zu erfüllen.« Die Mindestanforderungen!

Die Schulen diskutieren Handy-Verbote und -Einschränkungen. Es werden Dämme gebaut gegen die Unterspülung des Lernens und des Wissens, die freilich den kindhaften Sandburgen am Meeressaum gleichen. Die Schweizer Regierung unterstützt die Verbreitung eines Computerspiels, das »Jugendlichen zeigen (will), welche Mechanismen im Internet zu einer Radikalisierung führen können.«

Eine Stufe höher, im universitären Betrieb, soll es desolat aussehen. 2024 schreibt Hans Ulrich Gumbrecht, ein ausgewiesener Literaturwissenschaftler und Publizist, ein »unakademischer Akademiker« (*NZZ*), es sei »in den Geisteswissenschaften das Vertrauen ihrer Studierenden und Leser auf Einsichten verlorengegangen, zu denen allein das Denken führen kann.«

Gumbrechts Rückblick auf die so ganz anderen Sechzigerjahre (*NZZ*, 17.08.2024) ist es wert, ausführlicher zitiert zu werden. Zunächst, schreibt Gumbrecht, habe nach 1960 »eine Epoche unerhörter Produktivität und Resonanz für die Geisteswissenschaften« eingesetzt. »Es gab eine Sehnsucht nach ebenso gut begründeten wie attraktiven Weltentwürfen. Zugleich war die Überzeugung lebendiger als je zuvor, dass verbindliche Wahrheit durch systematisches Denken und einführende Interpretationen zu erreichen sei.« Gumbrecht bringt als verblüffendes Beispiel ein Gegensatzpaar, das schärfer nicht zu denken wäre: »Ein Theoriegebäude wie den Neomarxismus von Theodor W. Adorno oder die Textauslegungen der Literaturwissenschaft wie des Zürcher Germanisten Emil Staiger zu kritisieren, hieß damals nicht, grundsätzlich an

der Möglichkeit von Wahrheit zu zweifeln. Selbst Antagonisten gingen davon aus, dass sich am Ende scharfer Auseinandersetzungen die wahre Position zum Gewinn der Gesellschaft durchsetzen würde.« Worauf Gumbrecht abzielt: »Heute erreichen auch Geisteswissenschaftler von vergleichbarem intellektuellem Kaliber nie solche intensive Aufmerksamkeit.«

Das Gleiche gilt sinngemäß für die Literatur. Nie mehr wird die literarische Arbeit eine solche öffentliche Präsenz haben können, wie damals die Teilnahme deutscher Autoren wie Lenz, Böll, Weiss, Grass aber auch Frisch, an der politischen Diskussion.

Es ereignet sich eine Art täglicher Weltuntergang, und es ist die Literatur, die das lange schon gesehen hat. Der erzählerisch begnadete Oliver Sacks, von Haus aus Psychologe und Verhaltensforscher, war, als er hochbetagt nach New York zurückkam, entsetzt über die Beziehungslosigkeit, in welche die Menschen mit ihren Handys am Ohr und vor den Augen abgestürzt waren.

Der Schweizer Erzähler Jürg Federspiel, der Weltruhm haben müsste, hat bereits in den Siebziger- und Achtzigerjahren den Weltwahnsinn sehr genau geschildert, in seinem *Museum des Hasses* als Metapher für New York, und seinem *Paratuga*, einer Art überdimensionaler Verkörperung unseres Verfolgungswahns, und dann, in der *Märchentante*, den Untergang selbst.

Aus dem sicheren und unauffälligen Basel schrieb Adelheid Duvanel schon Ende der Sechzigerjahre – und so umgreifend wortgenau kann nur die Dichtung sein: »Der Himmel verpackte die Sterne in Rauch, Kühe rannten brüllend vorbei, das Feuer schüttelte seine hellrote Mähne und biss in den Wasserstrahl. Nocturna erschien alles erschreckend wie ein Schwan, der plötzlich zum Fenster hereinfliegt, und es erinnerte sie daran, dass sie sich als Kind gescheut hatte, hinter das Haus zu gehen, wo die Wolken blutig schäumten und die Flugzeuge wie böse Enten mit knurrenden Mägen vorbeischwammen, denn der Krieg saß auf dem Thron, und auf seinen Knien schaukelte Frau Wahnsinn, die schwanger war und ihrem Gatten immerzu ins Ohr flüsterte.«

Max Frisch war eine Instanz in den gesellschaftlichen Veränderungen während der langen Phase zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und seinem Tod am Ende des Jahrhunderts. Die Relevanz seiner öffentlichen Äußerungen,

seiner Standortbeschreibungen des denkenden Bürgers, des Schriftstellers nahmen an Schärfe zu mit dem, was er einmal »Verluderung« des Staates nannte und mit seiner Einsicht in ihre Mechanismen. Er sah das »Scheitern der Aufklärung« und den Triumph einer Grundlawine, die er nicht mit dem Schlagwort zudecken wollte. Und er war ein Dichter, und also kannte er die Melancholie, die Resignation, auch wenn er zum Widerstand aufrief. Frisch war öffentlich, er war mutig und sichtbar, er blieb verletzlich, und insofern war er eine Instanz.

Es gibt gegenwärtig eine Menge »Philosophen«; ihre Zahl ist nach »Bologna« mit der Anzahl der Lehrstühle, der Professuren und Lektorate, der Assistenten und auch der Studenten gewachsen – in die Breite, nicht unbedingt in die Tiefe. Die Autoritäten unter ihnen sind rar; Ausbrecherkönige wie Slavoj Žižek auch. Es gibt eine Menge von Kultursoziologen, die in allerhand Talk Shows und Interviews auftreten, mit mancherlei Überzeugungen, vor allem von sich selbst, Soziologen, Daseinserklärer, die für alle Phänomene bis zur Hafermilch hinunter Begründungen haben, eine Inflation der Erläuterung.

Max Frisch hatte sich rar gemacht. Wenn er auftrat, wollte er etwas zu sagen haben. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels; Rede zur Verleihung des Schillerpreises. Er war, mit Ausnahme des konfrontativen Gesprächs mit dem Schweizer Bundesrat Kurt Furgler, nicht in den Talk Shows. Er hatte und brauchte keinen Think Tank um sich; er hatte einen Kreis von Freunden; nicht mit allen Freunden war er immer einverstanden.

Seine Stärke war, dass er autonom blieb. Autoren sind Einzelgänger. Er beharrte – anders der mit Skepsis beobachtete Freund Günter Grass – immer auf der Rolle des Schriftstellers, blieb also bei seinen Leisten, blieb seinem eigenen Auftrag treu, seiner Kunst der Sprache, die ihn einmalig machte. Auch öffentlich konzis, andererseits auch in der Polemik ein Stilist, ein Meister sarkastischer Verknappung: den Punkt, auf den er die Dinge brachte, wollte er deutlich bezeichnet haben. Immer war er bereit, gegen das Unrecht aufzustehen. Kürzlich in Zürich, wir waren schon im Flur, sagte Marianne Frisch, eine zerbrechlich gewordene alte Dame: »Max war ein mutiger Mann. Ja, das war er.« Wir standen einen Augenblick, in unsere Erinnerung versunken –

Auch Max Frisch hat, wie Friedrich Dürrenmatt, keine Nachfolger, kann

keine haben. Es gibt keine solchen Instanzen mehr. Wie könnte sie es geben, wenn die Unübersichtlichkeit so total ist, die Aufgaben übermächtig? Und die Lesbarkeit kommender Dinge so schwierig. Instanzen, besonders moralische, sind unerträglich geworden. Das *Vorbild*, dem Siegfried Lenz einst einen nachdenklichen Roman gewidmet hat, ist schon fast lächerlich geworden.

Instanzen? Man hat an ihrer Stelle jetzt Influencer: neue Sphinxen, digital stammelnde Götzenbilder, aufgeblasene Puppen und Puppinnen. Statt Kritik, die seit dem 18. Jahrhundert, Schlegel!, auch einmal eine Kunstform war, gibt es in den überlebenden Blättern jetzt »People« und »Prominente«. Statt der *Letzten Tage der Menschheit*, in denen wir doch leben: Stadien füllender Zuckerguss. Dessen Botschaft ist für Analphabeten einfach zu lesen: Gegenwart, nur noch reine Gegenwart! Jetzt, jetzt, jetzt. Und ich, ich, ich.

Gegen den dunkler und dunkler werdenden Himmel sieht man im Feuer Schein die Silhouetten frenetischer Tänzer und Tänzerinnen auf dem Rand des Vulkans.

Wiener Fassung, Anfang März 2025. Dies ist der Versuch eines Nachworts zu sechs Essays, also einem Buch über und mit Max Frisch, in Arbeit.

Blutige Hände versus reines Gewissen

Von László Végel

Wer war Ervin Sinkó? Ein naiver Träumer? Ein heimat suchender heimatloser Europäer? Ein Opfer der Utopien? Ein Intellektueller, der für die quälenden Widersprüche der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts büßte und dessen Leben so voller Absurditäten war, dass nur Beckett hätte darüber schreiben können? Ein Revolutionär, der aus moralischen Gründen zum Dissidenten der Revolution wurde? Am zutreffendsten hat ihn vielleicht Isaak Babel charakterisiert, dessen Worte er in seinem Moskauer Tagebuchband *Roman eines Romans* (dt. 1962) verewigte: »Doch heute Ungar, Jude, kommunistischer ungarischer Schriftsteller und noch dazu jugoslawischer Staatsbürger zu sein, daneben nimmt sich die Phantasie Sacher-Masochs als unschuldiger kleiner Pinscher aus.«

Der Schriftsteller und Revolutionär wurde 1898 als Kind einer wohlhabenden jüdischen Familie in Apatin geboren, einer zur Doppelmonarchie gehörenden, aber 1918 an Serbien gefallenen, mehrheitlich von Deutschen bewohnten Stadt. Schon als Gymnasiast fühlte er sich zur Arbeiterklasse hingezogen. Im Arbeiterwohnheim von Subotica fand er sein Zuhause, wo er sich wohler fühlte als im Gymnasium von Subotica, unter Schulkameraden aus dunkelhaften kleinbürgerlichen Familien und duckmäuserischen Lehrern. Er leitete die Bibliothek des Arbeiterwohnheims, und unter den Arbeitern gelangte er zur Erkenntnis, dass das Proletariat eine neue, erträgliche Welt schaffen würde. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs erlitten seine Hoffnungen jedoch Schiffbruch, als die Arbeiter, berauscht von nationalistischen Parolen, singend in den Krieg zogen. Die Stadt Subotica hallte von den »Serbien, verrecke!«-Rufen wider. In einer Tagebucheintragung aus dem Jahr 1916 nahm er bitter zur Kenntnis, dass in den bisherigen zwei Kriegsjahren 15 Millionen Menschen starben. Auch er wurde eingezogen und an die russische Front geschickt.

So begann sein Leidensweg. Die Oktoberrevolution erweckte jedoch in ihm Hoffnungen, und im Erhoffen einer Weltrevolution richtete er seinen Blick auf

Europa. Leider tobte in Europa ein kriegerischer Patriotismus, und in seinem Tagebuch fuhr er mit der bitteren Feststellung fort: »Anderswo in Europa gibt es keine Revolution. Anderswo in Europa glauben die Menschen nicht mehr. Anderswo in Europa gibt es kein menschliches Ziel mehr, wofür es sich lohnte zu sterben, es gibt nur menschliche Ziele, die sich bequem und unter geringem Risiko erreichen lassen.« (Aus: *Az út: naplók: 1916-1939 / Der Weg. Tagebücher 1916-1939/*, Budapest 1990 – dieses Werk liegt **nicht** auf Deutsch vor.)

Doch ein unerwartetes Ereignis änderte Sinkós Leben. Am Ende des Kriegs im Jahr 1918 warteten die Serben, Ungarn und Kroaten in Subotica inmitten großer ethnischer Spannungen auf den Friedensschluss, der später unter dem Namen Frieden von Trianon bekannt wurde. Während dieser chaotischen Tage in Subotica erfuhr er, dass in Budapest die Revolution ausgebrochen war. Mit halb leeren, mit Manuskripten ausgestopften Koffern machte er sich nach Budapest auf, wo er im Kreis von Georg Lukács seinen Platz fand. Er dachte, dass die kommunistischen Ideen einen besseren Frieden in Mitteleuropa schaffen würden und dass sich sein Begehren erfüllt: in der Revolution eine Heimat zu finden.

Was geschah wirklich? Den Kommunisten fiel die Macht in den Schoß, infolgedessen wurde Sinkó ein Revolutionär ohne Revolution. Die Revolution brach nicht aus, doch der revolutionäre Terror breitete sich aus. Die Anhänger der alten Ordnung, die den verlorenen Krieg verursacht hatten, leisteten Widerstand, den es zu unterdrücken galt. Sinkó wurde zum aktiven Teilnehmer am revolutionären Terror. Im Kampf für eine bessere Welt geriet er jedoch in Widerspruch zu seinen eigenen moralistischen Glaubensgrundsätzen. Blutflecken beschmutzten die demokratischen Normen. Wohl oder übel sah er ein, dass die Demokratie dazu ungeeignet ist, um das Proletariat und die Menschheit zu befreien. Sie sei nicht die Lösung, schrieb er in seinen Tagebüchern, sondern bedeute das Weiterleben des zum Tode verurteilten Kapitalismus, von Gnaden eines Proletariats ohne Klassenbewusstsein. Wie reagierten die Revolutionäre darauf? Mit der Diktatur, mit dem Terror! Die kommunistische Diktatur versetzte die wirtschaftliche und politische Elite Westeuropas in Schrecken. Nach all dem fürchtete sie die Linke mehr als Horthy, was nicht zum ersten und nicht zum letzten Mal vorkam. Es reicht nicht, dass Rosa Luxemburg in Deutschland

die rote Fahne schwingt, da fehlt es nur mehr noch, dass in der Mitte Europas eine kommunistische Räterepublik entsteht, die den Kapitalismus liquidiert. Roter Terror oder Weißer Terror? Unter zwei Übeln wählte Europa Miklós Horthy. Einige Jahrzehnte später musste es einsehen, dass es sich irrte. Nicht zum ersten und nicht zum letzten Mal.

Ungarns junge radikale Intelligenzija dachte anders. Georg Lukács erklärte mit den unvergesslich schönen Worten aus Hebbels Drama *Judith* seinen Eintritt in die Ungarische Kommunistische Partei und damit das Auf-Sich-Nehmen der Sünde: »Und wenn Gott zwischen mich und die mir auferlegte Tat die Sünde gesetzt hätte – wer bin ich, dass ich mich dieser entziehen könnte?« Für die jungen Revolutionäre bedeutete dies jedoch, dass sie die Sünde auf sich nahmen. Damit wurde der utopische Weg in die neue Welt mit Blutstropfen beschmutzt.

Auch Sinkó nahm die Sünde auf sich, die fatalen Konsequenzen dieser Haltung erkannte er mit der Zeit. Nicht *post festum*, wie so viele Revolutionäre, sondern noch als aktiver Revolutionär. In seinem Essay »Der Weg«, den er in Wien schrieb, gab er selbstkritisch zu, dass zur Zeit der kommunistischen Revolution der ungarischen Arbeiterschaft der revolutionäre Geist fremd war. Daraus folgte, dass man entgegen dem Willen der Arbeiter die proletarischen Klasseninteressen mit Gewalt und revolutionärem Terror durchsetzen wollte, in der großen und naiven Hoffnung auf eine Weltrevolution. Und was geschah? »Die Arbeiterschaft wollte keine Befreiung, sondern die Abschaffung der Lohnarbeit, die Arbeiterschaft hatte überhaupt kein bewusstes seelisches Wollen. Sie wollte Brot und Ruhe, für sich selbst, auch um den Preis der Sklaverei. Für einen Teller Linsensuppe der Demokratie verkaufte sie ihr Recht auf Befreiung, ihre Erlösungsmission«, schlussfolgerte Ervin Sinkó.

Diesem unauflösbaren Widerspruch war er persönlich in Kecskemét konfrontiert. Als Stadtkommandant, der aus Budapest geschickt worden war, erfuhr er, dass sich eine größere Gruppe von Bauern aus dem Umland, angeführt von einigen Offizieren, dazu anschickte, die Rätewacht in Kecskemét zu stürzen. Es gelang, sie zu entwaffnen und gefangen zu nehmen. Im Geiste der von Ervin Sinkó ausgerufenen Militärdiktatur erwarteten die Konterrevolutionäre Todesurteile oder langjährige Gefängnisstrafen. Währenddessen reifte in ihm angesichts der ernüchternden Erfahrungen des Roten Terrors der Gedanke

heran, dass Gewalt nicht mit Gewalt beantwortet werden dürfe. An ihm nagte die Erkenntnis, dass die blutigen Hände die edlen Ziele der Revolution herabwürdigten. Es quälte ihn die Frage, ob das Ziel die Mittel heiligt. Ob nicht die blutigen Hände das reine Gewissen beschmutzen.

Er stand vor der Entscheidung. Zwei Seelen wohnten in seiner Brust, die im Widerspruch miteinander rangen. Als Stadtkommandant überzeugte er die Richter, dass sie die Anklage fallen ließen. Er tut das als der Mensch, der zuvor als Stadtkommandant die Warnung an die Bürger plakativ ließ, dass, wer die Ordnung stört, ein Feind ist. Dass jeder, der Unruhe stiftet, vors Standgericht kommt. Die bewaffneten Konterrevolutionäre wurden nicht bestraft, sondern zur großen Bestürzung seiner Genossen auf freien Fuß gesetzt. Zumindest die Offiziere hätte man ins Gefängnis werfen sollen, warfen sie ihm vor. Nein, auch sie erhielten Amnestie. Die Massen freuten sich über die Entscheidung, doch inmitten der Freudenfeiern wurde ihm innerlich klar, dass er kein Kommunist mehr war. Er bewahrte seine reinen Hände, doch verletzte er sein Gewissen. Nicht ohne Grund: Die erwähnten Bauern wurden Akteure von Horthys Weißem Terror.

Die Ereignisse folgten Schlag auf Schlag. Nach der Rückkehr nach Budapest erreichte ihn eben während einer Sitzung des Arbeiterrates die Nachricht, dass die Konterrevolution ausgebrochen ist. Die Kadetten der Ludovika-Akademie belagerten das Haus der Räte. Der Aufstand musste mit Waffengewalt unterdrückt werden. Einer der Genossen gab ihm einen Revolver, er aber zögerte und akzeptierte schließlich doch, dass er das von den Konterrevolutionären angegriffene Gebäude des Hauses der Räte verteidigt. Nach kurzer Schlacht entwaffnete man die Konterrevolutionäre und nahm sie gefangen. Sinkó hatte mit der Waffe in der Hand die Revolution und die Diktatur verteidigt. Was er an einem Tag abgelehnt hatte, verteidigte er tags darauf mit der Waffe in der Hand. Die Hände des Propheten der reinen Hände wurden erneut blutig.

Was folgte als Nächstes? Das grundlegend persönliche Dilemma nagte an ihm, und den Widerspruch überbrückte er auf eine Weise, die Stoff für einen Roman ergeben würde. In ihm flammte der pädagogische Eros auf und er beschloss, die entwaffneten und gefangenen Konterrevolutionäre mit der Lektüre und Analyse der Werke Tolstois und Dostojewskis umzuerziehen. Zur Strafe

mussten sie seine Vorträge darüber anhören und diskutieren. Es ist eine surreale Szene: während in Budapest geschossen wird, möchte Sinkó die Konterrevolutionäre mit Dostojewski-Zitaten auf den rechten Weg führen. Kein Wunder, dass das Umerzichungsexperiment scheiterte: Aus den jungen Offiziersanwärtern wurden die eisernen Fäuste von Horthys Konterrevolution. Wahr ist aber auch, dass ihn zwei von ihnen auf der Straße erkannten, aber den Kopf wendeten, obwohl sie ihn hätten verhaften müssen. Persönlich tröstete ihn das, doch der Widerspruch blieb weiterhin unauflösbar. Der Faust der Revolution versteckte sich mit zwei miteinander diskutierenden Seelen in Budapest.

Er floh nach Wien. Damit begann der Wanderweg des heimatlosen europäischen Intellektuellen. In seinem bekenntnishaften Essay »Der Weg« bezeichnete er sich als einen jegliche Gewalt ablehnenden Christusjünger. Sein kommunistischer Messianismus glitt ab in eine mystische Religiosität ohne Kirche. Die Idee der Weltrevolution war gescheitert, die Utopie der Revolution lag in Trümmern, er wiederum gab seinen Genossen bekannt, dass er mit den kommunistischen Ideen gebrochen habe. Im Essay »Der Weg« schreibt er nunmehr über die Agonie der Utopie, über die radikale Zurückweisung der Gewalt. Von da an beschäftigten ihn hauptsächlich Dostojewski und Kierkegaard, Meister Eckart und Tolstoi, Angelus und natürlich Christus. Er schreibt Prosa und Gedichte, der Glaube an Christus nimmt jedoch eine immer apokalyptischere Gestalt an, in einem Gedicht beschwört er bereits das Nahen eines neuen Weltkriegs herauf, und er sinniert über die Krise Europas.

Über dem Himmel Europas brauten sich damals bereits dunkle Wolken zusammen. Mussolini bildete 1922 die erste faschistische Regierung, in Deutschland wurde 1931 die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) immer populärer. Hitler wurde zwar 1933 Reichskanzler, doch der Einfluss seiner Partei konnte schon 1931 als unheilswangeres Vorzeichen gedeutet werden. Es ist also verständlich, dass sich in Sinkó die Nostalgie nach der gescheiterten Revolution immer stärker bemerkbar machte. 1931 kehrt er nach Jugoslawien zurück, wo er seinen Roman *Die Optimisten* über die ungarische Revolution zu schreiben beginnt, den er 1935 beendet. Er wiederum begibt sich erneut mit halb leeren Koffern und den Manuskripten der *Optimisten* auf eine Wanderung durch Europa. Er sucht einen Verlag. In Paris tritt er mit erst-

rangigen Intellektuellen in Verbindung, unter ihnen Romain Rolland, doch französische Zeitungen und Journale publizierten nur ein paar Essays von ihm. Die Veröffentlichung seines auf Ungarisch verfassten Romans kam nicht in Frage. In Ungarn wäre eine solche hoffnungslos gewesen, sonst wo in Europa wiederum unmöglich.

Auf Rat und mit Empfehlung von Romain Rolland reist er 1935 in der Hoffnung in die Sowjetunion, dass sein *opus magnum* über die Dilemmata und das Scheitern der Revolution im sozialistischen Land erscheint. Doch es stellte sich schnell heraus, dass es in Stalins Reich ebenso unmöglich war, den Roman über die kommunistische Revolution herauszugeben wie im Ungarn Horthys. An ein Wunder grenzend entgeht er dem Gulag und findet sich erneut in Paris wieder, wo er wieder nur ein paar Essays im *Monde* von Barbusse und im *Ce soir* von Jean-Richard Bloch unterzubringen vermag.

Inzwischen war Hitler an die Macht gelangt, und es ist schwer zu erklären, warum die antifaschistische Bewegung die Aktualität der *Optimisten* nicht erkannte. Ihre Publikation stand nicht zur Debatte, dafür erschien 1935 auf Französisch sein bekenntnishafter Essay »En face du juge« (»Vor dem Richter«), in dem er seinen eigenen geistigen Weg und unter anderem das Scheitern der ungarischen Revolution beschreibt. Die Nazi-Herrschaft erweist sich als immer bedrohlicher, und angesichts des Faschismus kehrt Sinkó zur Rechtfertigung der Gewalt zurück. Erneut bekennt er sich zur revolutionären Gewalt. »Die Ziele der Revolution«, schreibt er, »sind herrlich, und die heutige Gesellschaft ist mörderischer als jede Revolution. Wir wollen ehestens die Ziele der Revolution und deshalb wollen wir auch, mit allen Konsequenzen, die revolutionäre Gewalt.« Zur Zeit des Aufflammens des Faschismus verkündet er die Gewalt, während die europäischen Politiker Hitler zu Füßen liegend um Frieden flehen. 1939 wird der Ribbentrop-Molotow-Pakt geschlossen, der der europäischen Linken Fesseln anlegt, und Deutschland und die Sowjetunion teilen sich Polen auf. Am Ende entschließen sich Frankreich und England doch noch, Deutschland den Krieg zu erklären, doch er musste erneut fliehen.

Nach mehreren Jahrzehnten des Herumwanderns in Europa verlässt Sinkó 1939 das sich zum Krieg rüstende Paris, wo er nicht mehr nur als ein bekannter Fremder gilt, sondern auch als ein verdächtiger Fremder. Er landete in Jugo-

slawien. Mit seiner Frau plant er, dass sie als Ärztin Arbeit findet, während er als »verrückter Eremit« damit weitermacht, was er schon immer machte: seine Werke schreiben. In Zagreb trifft er Miroslav Krleža, der damals schon als häretischer Kommunist galt, beschuldigt des Trotzkismus. Zunächst lässt er sich in Sarajevo nieder, wo er zugibt, dass er seinen Alltag als fremder Nomade lebt. »Ich werde in der Fremde sterben, und in der Fremde wird man mich begraben, wo auch immer ich sterbe und wo auch immer man mich begräbt«, schreibt er. Schließlich bekommt seine Frau, eine Röntgenologin, in der multiethnischen bosnischen Stadt Drvar eine Stelle, er hingegen findet sich inmitten des tobenenden ethnischen Hasses. Was anderes kann er tun, als zu beobachten und zu notieren. Er erlebt den ersten Zerfall Jugoslawiens, sein Tagebuch aus Drvar ist wiederum eine präzise Chronik des jugoslawischen Bruderkriegs von 1941 bis 1944.

Wer diese Chronik kennt, versteht die Natur der jugoslawischen Kriege, die Anfang der 1990er Jahre ausbrachen. Der Band erschien zu Sinkós Lebzeiten nicht, gewiss deshalb, weil Sinkó nicht an die blutige Vorgeschichte des sozialistischen Jugoslawiens erinnern wollte. Erst nach seinem Tod erschien 1971 eine erste Ausgabe des Buchs, die eines Morgens im Innenhof des Verlags eingestampft und zur Müllhalde gebracht wurde. Marschall Tito lebte noch, und Jugoslawien wollte nicht an seine blutige, unbegrabene Vergangenheit erinnert werden, an jene Zeiten, als Serben, Kroaten und Muslime einander abschlachten und die Stadtbewohner sich darüber am meisten freuten, wenn die faschistischen Italiener in die Stadt einzogen, Süßigkeiten ans Volk verteilten und für verhältnismäßige Ruhe sorgten. Sinkó wurde gegen Kriegsende ins Judenlager auf der Insel Rab verschleppt, von dort befreit zog er 1944 in der Partisanenuniform in Zagreb ein, wo er bis ans Ende seines Lebens blieb. Mit der tätigen Unterstützung von Miroslav Krleža, dem Granden der kroatischen Literatur, wurde er zum Mitglied der Jugoslawischen Akademie der Wissenschaften und Künste gewählt, in Novi Sad gründete er und leitete er den Lehrstuhl für Ungarische Sprache und Literatur. Er beteiligte sich aktiv am öffentlichen Leben. Eins nach dem anderen erschienen seine Bücher, am Ende konnte auch der Roman *Die Optimisten* erscheinen, mit dem er von Paris bis Moskau vergeblich hausieren gegangen war. Jugoslawien brach mit Stalin, und nach langer Zeit

gelangte schließlich der *Roman eines Romans* zur Veröffentlichung, jene Tagebuchsammlung aus dem Inneren der schrecklichen Diktatur Stalins, in der er in subjektivem Ton, aber dennoch außerordentlich glaubwürdig über die Zeit des stalinistischen Terrors berichtet.

Er starb 1967. Wer das Ende der Geschichte nicht kennt, könnte glauben, dass Ervin Sinkó am Ende seine Heimat fand. Die Weltrevolution fand nicht statt, im sozialistischen Lager herrschte Diktatur, doch es gab da einen Hoffnungsschimmer: den Selbstverwaltungssozialismus und Jugoslawien, das im Europa nach dem Zweiten Weltkrieg als eines der grandiosesten und kühnsten Experimente galt. Der Titoismus gewährleistete das friedliche Zusammenleben von sechs Nationen und drei Konfessionen sowie mehrerer Nationalitäten. Wer hätte gedacht, dass sich unter dem Teppich heftige Leidenschaften verbargen? Sinkó schrieb – wie der einst des Trotzkismus bezichtigte Miroslav Krleža, der bis an sein Lebensende überzeugter Titoist blieb – begeistert über den Aufbau des Sozialismus, in einem eigenen Buch berichtete er darüber, wie die sozialistische Jugend die Autobahn baute. Wen das zu zynischer Überheblichkeit verleitet, der möge an den Nobelpreisträger Ivo Andrić denken, der 1939 als Botschafter des königlichen Jugoslawiens bei Hitlers Geburtstag auf einem Ehrenplatz saß und der dann 1947 als Teilnehmer einer Feier zum 1. Mai in Moskau Stalin rühmte. Der in Jugoslawien zum Aufbau des triumphierenden Sozialismus anfeuerte, um schließlich als Nobelpreisträger Marschall Tito für den Friedensnobelpreis vorzuschlagen. Jugoslawien genoss als Heimstatt einer glaubwürdigen antifaschistischen Bewegung große internationale Anerkennung, und nach dem schrecklichen Bruderkrieg schien es, dass die Kommunisten tatsächlich eine neue Welt bauen würden. Sinkós Hoffnung, im sozialistischen Jugoslawien eine Heimat zu finden, war also nicht grundlos. Auch István Bosnyák, ein hervorragender Kenner des Schriftstellers und brillanter Deuter seines Lebenswegs meinte, dass Sinkó – am Ende – tatsächlich nach Hause gefunden habe.

Die Geschichte hielt jedoch für Ervin Sinkó eine garstige Finte parat. Der kroatische Literaturwissenschaftler Marjan Matković befand nach Sinkós Tod, dass dieser mit Fug und Recht sowohl der ungarischen als auch der kroatischen Literatur zugerechnet werden könne. Der ungarischen Literatur deshalb, weil

– obwohl er sich nur ein Jahr lang in Ungarn aufhielt – der bedeutendste Teil seiner Prosa mit der ungarischen oder der serbischen beziehungsweise mit der Welt der Vojvodina verbunden ist. Andererseits seien seine Werke dem Kanon der jugoslawischen Literatur zuzuordnen, da er mehr als 20 Jahre in Zagreb verbrachte, was so viel heiße, dass seine Gedankenwelt, seine Lebenserfahrungen, seine kulturellen Erlebnisse, sein intellektueller Kompass zu dieser Welt gehörten. Seine Essays habe er im jugoslawischen Milieu verfasst, das sich nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich unterschied von den ideologischen Doktrinen des sowjetischen oder sozialistischen Lagers.

Sein Schicksal erfüllte sich jedoch. Das Nach-Hause-Finden war nur das Werk eines Augenblicks. In seinem Pariser Tagebuch notierte er im April 1938, dass es zwei Arten von Verbannten gebe: »Wenn Sokrates anstelle des Todes die Verbannung gewählt hätte, wäre Athen Athen geblieben, in der Fremde, als Verbannter hätte er gewusst, dass es Athen gibt, nur dass er es verloren hat. Doch der Verbannte, der nicht die Heimat verloren hat, sondern dessen Heimat verloren gegangen ist, wie eine Insel, die versinkt ...« Der Satz erweist sich als sich selbst erfüllende Prophezeiung, Jugoslawien gibt es nicht mehr, die »letzte Chance« ist ein für alle Mal verschwunden. Sink fand zwar seine Heimat, doch die Heimat ging verloren.

Nach seinem Tod widerlegte die Geschichte Ervin Sinks Heimatfindung. Jugoslawien zerfiel in einem blutigen Krieg und ist, wie es scheint, auf ewig verloren. Dafür wurden viele Erklärungen gefunden, offensichtlich ist keine einzige davon endgültig. Jedoch ist davon auszugehen, dass die Narrative des postsozialistischen Populismus und des autokratischen Systems im Gefolge der Wende erstmals im Milieu des ehemaligen Jugoslawiens zum Leben erweckt wurden. Sinks Werke wären für jeden dagewesen, doch sie waren für niemanden da. Seine Werke landeten im Niemandsland, in das ihn sein eigenes Damaskuserlebnis geführt hatte, das aber auch keinen genau bestimmbaran Anfang und Endpunkt hat. Sein Name zählt kaum etwas in der kroatischen, in der serbischen, in der ungarischen Literatur. Wenn man ihn erwähnt, dann als den bekannten Fremden. 1968, ein Jahr nach seinem Tod, träumte Krlea in einer Tagebucheintragung von ihm. Darin schrieb er, dass die ungarische Kultur und die Realität seinen Intellekt geprägt hätten, doch das sei nur eine Hypothese,

denn in der ungarischen Kultur sei er ein bekannter Fremder geblieben. Mit seinem Roman *Die Optimisten*, der von den großen und unversöhnlichen Dilemmata der Räterepublik handelt, können die Literaturwissenschaftler nichts anfangen, weil er von der heutzutage nur als Schimpfwort im Mund geführten kommunistischen Revolution handelt, obwohl er keine Apologie der Revolution ist, sondern eine Darstellung ihres Dramas. Ich befürchte, das Drama ist auch heute aktuell, nur interessiert es bizarrerweise niemanden. Geht es doch um die Niederlage einer Generation, um den Verlust einer Idee und einer Illusion, um irgendwie chaotische geistige Zustände, die uns heute warnen: gib acht, Europa! Erinnert es doch daran, dass auf das Scheitern der sozialistischen revolutionären Illusionen in den 1930er Jahren Hitler und die extreme Rechte, Faschismus und Weltkrieg folgten.

Sink suchte seine Heimat in der ausgebeuteten und ausgelieferten Arbeiterklasse, doch die Existenz der ihm vor Augen schwebenden organisierten Arbeiterschaft wird inzwischen selbst von der Linken in Frage gestellt. Er hoffte auf den Sozialismus, der selbstmrderisch wurde und den es sich in intellektuellen Kreisen nicht schickt zu erwähnen. Die so sehr bewunderten samtene Revolutionen endeten mit dem triumphalen Sieg des Kapitalismus. Die intellektuellen-Generationen, die nach den samtene Revolutionen mit dem ost-mitteleuropäischen Turbo-Kapitalismus ihren Frieden schlossen, können sich mit den antikapitalistischen Ansichten Sinks nicht identifizieren. Revolutionäre Gewalt oder zahme, unblutige Wende? Diese Antinomie quälte Sink. An seine Dilemmata wagen die neuen Generationen nicht einmal zu denken, obwohl sie auch mit dem Sieg des Kapitalismus nichts anzufangen wissen. Mit schlechtem Gewissen und friedfertig nehmen sie zur Kenntnis, dass die faschistischen Ideen vor der Schwelle lauern, gewiss, nicht so ungehobelt wie in den 1930er Jahren, sondern im Frack gekleidet. Wenn es sein muss, legen ihre Protagonisten den EU-Frack an, unter dem sie Hemd und Unterhose in Nationalfarben tragen. Ervin Sink galt, wie Nietzsche über die guten Europäer schrieb, als ein mehrfach heimatloser Europäer, dessen Aktualität wir im Jahrhundert der Weltkriegsangst und demokratischen Gewalt nicht gerne zur Kenntnis nehmen.

Sink hat ein Leben lang eine Gemeinschaft und eine Heimat gesucht und wurde endgültig heimatlos. Ein Chronist des Niemandslandes. Ost-Mitteleu-

ropa, das in der post-sozialistischen Ära die homogenisierende nationale Wiedergeburt verkündet, ist nicht in der Lage, den heimatlosen ost-mitteleuropäischen Schriftsteller aufzunehmen, nachdem er den Dämonen seiner Region zu radikal ins Auge geblickt hat. Es ist wahr, Sinkó durchlebte stürmische Zeiten, könnten wir uns selbst beschwichtigen, die unsrigen sind dagegen nur chaotische Zeiten, oder: Wir sind die unschuldigen Kinder der Post-Truth-Ära.

In seinem Tagebuch aus Drvar erwähnt Sinkó inmitten des Krieges die Lektüre von Hölderlin, wahrscheinlich handelt es sich um das Gedicht »Patmos«, in dem der deutsche Dichter auch eine bessere Zukunft aufleuchten lässt. »Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch«, trösten wir uns mit Hölderlins Versen. Unsere Enkel werden freier und besser sein, fügt Sinkó hinzu, scheut sich aber nicht anzumerken, dass er derlei noch nicht niederschreiben könne. »Über das, worüber ich schreibe, wird der, der im Jahr 2000 lebt, nicht bitter lächeln, denn ich glaube nicht mehr daran, dass es im Jahr 2000 besser sein wird als 1940. Meine Generation sieht mit eigenen Augen der Grablegung der naiven Vorstellungen zu«, schreibt er. Beim Lesen dieses Satzes drängt sich uns unwillkürlich der Gedanke auf, dass wir nach dem Jahr 2000 nur damit rechnen können, dass die Kinder der Wende, die auf die vom Sozialismus mit menschlichem Antlitz träumende samtene Revolution folgte, die Hoffnungen und Utopien ihrer träumenden Väter nicht zur Kenntnis nehmen, sondern – ja gewiss: nörgelnd – den Kapitalismus und die Herrschaft der neuen Klasse akzeptieren, nachdem die Gewalt mit der demokratischen Kultur nicht vereinbar ist. Zugleich lähmt sie die Erfahrung, dass das System mit friedlichen Mitteln nicht gestürzt werden kann. Stück für Stück stellt sich heraus, dass nicht einmal mehr die Diktatur gebraucht wird, dass die Menschen im Rahmen der parlamentarischen Demokratie freiwillig zu Sklaven werden. Die naive Vorstellung von Fortschritt landet erneut im Grab. Wir wurden zu samtene Unzufriedenen, nachdem der kurvenreiche Weg der samtene Revolution in die samtene Autokratie geführt hatte. Vorerst ist noch nicht entschieden, ob die Enkel der Wende in naher Zukunft ihre Großväter besser verstehen werden als dies ihre Väter taten.

Die subversive ost-mitteleuropäische Literatur, die in den 1980er Jahren in Gegnerschaft zum konformistischen Eskapismus im Sozialismus entstand, hat

sich zum Großteil mit den Verhältnissen ausgesöhnt. Konrád, Kiš und Kundera sind bloß literaturgeschichtliche Denkmäler, sich an sie zu erinnern, ist angenehm. Die neue Klasse hat sich konsolidiert. Die Mehrheit der Intellektuellen hat akzeptiert, dass die Literatur und mit ihr zusammen die Kultur in der Welt des freien Marktes keinen Einfluss und keine Wirkung auf die Gesellschaft mehr haben. Das kritische Denken wurde verdächtig oder marginalisiert. Die ost-mitteleuropäischen Oligarchen tolerieren »großzügig« den friedlich der Marginalisierung anheimgefallenen kapitalistischen Ästhetizismus, der das Erbe des sozialistischen Ästhetizismus angetreten hat. Der mediale Krieg, der gegen die sich auf die Utopie berufende Erinnerung geführt wird, hat nicht nur den revoltierenden Menschen aus dem öffentlichen Leben verstoßen, sondern auch die Kultur und die Literatur und damit auch die kritisch denkende Intelligenz.

Sinkó war sich im Klaren darüber, dass der Bürger in Ost-Mitteleuropa die Jahrhunderte hindurch nicht zwischen dem Guten und dem Übel, sondern im besten Fall zwischen zwei Übeln das geringere wählte, doch selbst dafür brauchte es Mut – den braucht es auch heute, wenn die Flucht vor der Entscheidung als der gangbarste Weg zählt. Das – oder der Weg der Neutralität, den Sinkó in einem seiner Essays (»Middlesex und Utopie«) als Verweigerung jeglicher Solidarität bezeichnete. Der Weg in die Autokratie ist mit den prachtvollen und glänzenden Marmorsteinen der Neutralität gepflastert. Die Utopie wurde zum Luxus oder Hobby der Loser.

Zwischen den zwei Übeln ist der Kapitalismus das geringere. Osteuropa wurde eine Demokratie der freiwilligen Sklaven. Der revoltierende Mensch wandert aus oder fügt sich in sein Schicksal. Die mit Gewalt herbeigeführte Wende, die Revolution, der Gedanke des Sozialismus verschwanden aus dem Wörterbuch der Opposition.

In Kenntnis all dessen ist es keine Überraschung, dass Sinkó nach seinem Tod als der am meisten aktuelle inaktuelle ost-mitteleuropäische Schriftsteller gilt. Davon handelt die letzte Szene des Monodramas. Der einstige Revolutionär sitzt auf der Anklagebank und beklagt, unter Verweis auf seine christliche Periode, dass die Pflastersteine, die anstatt der Bücher seinen Koffer füllen, die Waffe der Demonstranten, ihm nicht die Arbeiterklasse in die Hand gab, sondern jener Gott, der ihn mit der Erkenntnis bestrafte, dass es in der heutigen

Welt eine Macht gibt, die größer ist als die Gottes. Der Gottessohn war wie gelähmt, als ihn die Menge bedrängt, ob er denn ein Bankkonto habe, seine Jünger nannten sie wiederum Migranten. Judas schlägt ihm indes vor, das Reklamegesicht einer großen Bank zu werden, damit er dann seine Lehren vielleicht erfolgreicher würde verbreiten können. Der zwischen blutigen Händen und reinem Gewissen hin- und hergerissene Sinkó hat keine Energie mehr, hat nicht mehr den Glauben, um den Pflasterstein ins konformistische Publikum zu schleudern. Die Revolte hat sich totgelaufen. Die Gewalt ist überflüssig, denn wir sind freiwillige Sklaven geworden. Die alten Hoffnungen haben sich überlebt, neue sind keine da. Die Werte von gestern sind im Nirgendwo versunken, neue haben wir keine geschaffen, alles wurde ›postmodern‹, selbst die Zukunft.

Wir wagen es nicht und haben nicht den Willen, dass wir zur Kenntnis nehmen, dass die einstigen Dilemmata von Ervin Sinkó im luftleeren geistigen Raum Ost-Mitteleuropas erneut aktuell sind. Die samtenen Revolutionen liegen weit zurück, die autokratischen Mächte sind hingegen nah. Der Sinkó des Monodramas vermag seine eigenen Widersprüche nicht aufzulösen. Freispruch gibt es keinen! Wie der ungarische Ästhet Sándor Radnóti präzise formulierend schreibt: »Sinkós Dualismus kann an keinen Ruhepunkt gelangen. Jede seiner Lösungen löscht der Zweifel aus, nur das Begehren einer Lösung nicht.« Die Lösung bleibt reines Begehren. Der Held des Monodramas kann nur so viel sagen, dass Gott nicht freispricht und nicht bestraft. Gott schweigt. Christus läuft in den von den Jüngern erhaltenen Turnschuhen vor den Gläubigen davon. Wehe uns, wehe mir, wehe euch.

Aus dem Ungarischen von Gregor Mayer.

Gott ist die Dialektik

Von Friedrich Heer

Seit den Junghegelianern, seitdem Marx und Engels im Frühjahr 1845 in Brüssel die Dialektik der Weltgeschichte als Spiel der »Produktivkräfte« einzusehen meinten, hat sich durch Hegelschüler und Hegelgegner die Meinung weit verbreitet, »die dialektische Methode« sei ein Handschlüssel, mit dem sich rasch, einfach und billig Wesen und Wirklichkeit der Geschichte und Gesellschaft, aller politischen und innermenschlichen Phänomene auflösen und begreifen lasse. Jede Erscheinung entfalte als These ihre Antithese, diese werde dann automatisch zur Synthese, zur Aufhebung von Satz und Gegensatz in einem höheren Dritten.

»Methode« war im Zeitalter des Barock, in der Zeit des Descartes, Pascal, von Port Royal, im heroischen Zeitalter der frühen Cartesianer, Jansenisten, Mathematiker, Oratorianer und Jesuiten ein allumfassendes Zauberwort gewesen. Man verfaßte »Methoden«, um das Denken, Rechnen, Bauen, Malen, Naturbeobachten, *Beten, Leben, Sterben* zu lehren. Dieser Zusammenhang ist wichtig. Die »Methode« ist seit dem Barock (und wieder einmal erweist sich hier Hegel als Abgesang des Barock wie sein großer Weggenosse Goethe, der mit ihm ein Jahrtausend Alteuropa beschließt) weit mehr als ein »Hilfsmittel«, ein Zeigestab eines Lehrers, der seinen schläfrigen Schülern mit diesem Zaubermittel die verwirrendsten Rätsel der Geschichte und des Seins »erklärt«, nummeriert, klassifiziert, in ein Schema faßt und dergestalt im schlechten Sinne aufhebt. »Die Methode« ist, wie bereits bei den Pythagoräern, weit mehr: sie ist *Lebenslehre*, sie umfaßt alles, was der Mensch denken, tun, leiden soll und kann. Die »Kunst zu sterben«, die *ars moriendi*, bis auf die Höhe des 18. Jahrhunderts in vielen Büchern und Traktaten gelehrt, gehört unabdingbar zu der Kunst des Lebens, des Sichwohlverhaltens in der Gesellschaft der Götter und der Menschen, der Natur, der Künste, der Wissenschaften und Fertigkeiten, die dem »guten Manne«, dem adelig-humanistisch wohlgebildeten Bürger

der »Gelehrtenrepublik«, der *societas* der freien Menschen, ziemen. Wer bei der Betrachtung von Hegels Dialektik auch nur einen Augenblick vergißt, daß diese die große tragische Kunst Gottes, in der Welt und in die Welt hinein zu sterben, ist, verharmlost sie nicht nur, sondern verkennt ihren Ursprung, ihren Kern, ihr Wesen.

Wie aber gelangt Hegel zu seiner »Identifizierung Gottes mit der dialektischen Methode« (Karl Barth)? Es ist mehrfach erkannt worden: wenn Hegel (wie der junge Schelling auf dem Höhepunkt seines Ruhmes), wie die meisten Philosophen seiner Zeit, nur mit Ideen, Gedanken und mit der »Natur« experimentiert hätte – in Gedanken, Ideen, versteht sich –, wäre er nie zu seiner dialektischen Methode gelangt. »Der Schmerz des Negativen« prägte sich ihm ein durch die Erfahrung des geschichtlichen Lebens der Menschen. »Geschichte« war zuvor, seit die Hochscholastik das große geschichtsphilosophische Denken des 12. und 13. Jahrhunderts, zwischen Rupert von Deutz und den franziskanischen Joachimiten, abgewürgt hatte, ein Schulfach der Rhetorik gewesen im katholischen Raum, bestimmt, Exempel großer Männer, von Tugenden und Lastern anschaulich zu illustrieren; Geschichte war, seit den Magdeburger Centuriatoren bis zu Gottfried Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie (die Goethe stark beeindruckt, der sich darauf ganz abwendet von der Geschichte, die nur Barbarei, Verbrechen, Unsinn dem Gedächtnis tradiere), im Raum des Protestantismus die Geschichte der *testes veritas*, der einsamen Zeugen der Wahrheit, die durch die Nacht der Jahrhunderte, durch die Finsternis des Aberglaubens etwas vom Licht des reinen Evangeliums tradieren bis zu Luther und den Reformatoren. – Geschichte erfuhr der Tübinger Stiftschüler Hegel als *Gegenwart*: als eine schlechte, schlimme Gegenwart zunächst. Als verlotterte politische und kirchliche Zustände in Württemberg, in Deutschland, im verwesenden »Reich«. Hegels Lebensweg und der Weg seines Denkens wird bestimmt durch sein Bemühen, auch diese Misere, über deren zeithafte Trostlosigkeit er sich offen ausspricht in Briefen an Schelling, dann in seiner »Beurteilung der im Druck erschienenen Verhandlungen in der Versammlung der Landstände des Königreichs Württemberg im Jahre 1815 und 1816«, positiv zu begreifen. Seine Kritik an Kirche, politischer Verfassung, Gesellschaft sei-

ner Zeit erinnert – das haben Löwith und andere mit Recht hervorgehoben – verblüffend, oft bis in den Wortlaut hinein, an die Zeitkritik seiner Schüler und Antipoden Marx und Kierkegaard. Wie verschieden aber sind die Konsequenzen, die diese drei Männer aus ihrer Kritik ziehen! Kierkegaard und Marx erliegen einem im tiefsten schizophrener, ressentimentgeladenen manichäischen Komplex. Sie wischen die geschichtliche Wirklichkeit weg, »begreifen« sie nur als einen Verfallsgang (in Marxens »Fortschritt« der bürgerlichen, bourgeoisen Gesellschaft zur eigentumslosen Gesellschaft steckt eine fürchterliche Ironie). Kierkegaard entwertet die ganze Menschheit, die ganze Weltgeschichte zugunsten eines Menschen, des Gottmenschen »Christus« (hinter dem aber er selbst steht, der tragische, gescheiterte Literat). Marx entwertet die ganze Weltgeschichte zugunsten seines »Systems«, seiner Gesetze, denen die Weltgeschichte folgen *muß*. Unschwer ist heute zu ersehen, daß auch hier hinter der ungeheuerlichen Reduktion ein einziger steht, Marx selbst. *Hegel ringt zeit seines Lebens mit derselben Versuchung*. Wir werden sehen, wie er ihr mehrfach erliegen wird. Sein Anliegen aber (und dieses ist größer als er) gibt er nie bewußt preis: der Anblick der ihm verkalkt, innerlich abgestorben erscheinenden Tübinger Orthodoxie und der verrotteten politischen Zustände verstellt ihm auf die Dauer nicht den Blick für die größere Gegebenheit: hinter diesen Zuständen stehen Menschen, leben Menschen. Ehrsame Menschen, die ihr Bestes zu geben und zu leisten suchen, auch in trostloser Zeit. Also kann diese Verderbnis – Geschichte als Gegenwart – nicht das Letzte sein. Also muß dieses Negative einen guten Sinn haben! *Nie wird Hegel die Suche nach dem guten Sinn auch der barbarischsten, blutigsten und korruptesten Erscheinungen der Weltgeschichte aufgeben*. Hegel wird nicht, wie Marx und Kierkegaard, ein Opfer eines geheimen Selbsthasses, der zu einer Denunziation der Welt ansetzt, weil er das eigene Selbst nicht ertragen kann in der Wachheit des Gewissens und einer sensiblen Intellektualität. »Der ungeheure Schmerz des Negativen« muß dann aber, wenn er nicht einfach als böse denunziert und nicht einfach weggewischt werden soll, hereingenommen werden in das Wesen Gottes, der ersten und letzten Wirklichkeit, des Denkens. Mit Aristoteles und Thomas war Hegel zur Überzeugung gelangt, daß das rechte menschliche Denken das Sein

richtig wiedergebe; die Gesetze des menschlichen Denkens sind die Gesetze des Seins. Mit der deutschen Mystik des Hochmittelalters war er zur Überzeugung gelangt, daß die von Gott ergriffene Vernunft (sehr im Unterschied zum »schlechten«, »abstrahierenden«, das Ganze zerreißenen »Verstand«) Gottes innere dreifaltige Gesetzmäßigkeit selbst mitdenken, mitvollziehen kann. Hieraus ergaben sich nun für Hegel die großen, schwerwiegenden Folgerungen: Gott ist Ereignis, ist Bewegung, ist ein Prozeß; Gott ist ein Vernunft- und Liebesprozeß. Die Logik ist die Selbstdarstellung dieses Prozesses; *Trinität und Logik sind identisch*; der Geist ist nichts anderes als die Offenbarung, das Leben, die Erscheinung Gottes. – Versuchen wir, dieses Denken einer gottergriffenen Vernunft und eines geistergriffenen Glaubens näherhin zu besehen. Wer sich von vornherein verwehrt, den ungeheuren Anspruch dieses »Panlogismus« ernstzunehmen, tut gut zu wissen, daß Hegel die triumphale Überzeugung der Kirchenväter – der Mensch ist *capax dei*, ist fähig, Gott zu erfassen in seinem geringen irdenen Gefäß und in seiner Seelenspitze (*apex mentis*), die direkt in Gott hinein flammt – ernst nimmt. Die Logik ist die erste »Epoche« des göttlichen Lebens. »Der logische Prozeß hat bei Hegel eine dreifache Bedeutung: eine theologisch-religiöse, eine wissenschaftlich-systematische und eine kosmologische.« »Die Logik ist ... die erste, die wahre Selbstoffenbarung Gottes im Elemente des reinen Gedankens« (I. Iljin). Hegels Logik entsteht *tektonisch* aus dem Zusammenschluß zweier Gesetze: des logischen Gesetzes des Widerspruchs (»Spaltung«, »Feindschaft«) und des christlichen Gesetzes der Liebe (»Konkreszierung«, »Schluß«). »So kam Hegel zur Überzeugung, Gott sei die Vernunft, die in der ganzen Welt nach dem Gesetz der Liebe, d. h. der spekulativen Konkretheit lebe« (I. Iljin). Halten wir hier bereits fest: Der *Begriff*, als ein Urphänomen für Hegel, der »spekulative Begriff«, »lebt«; er ist »beseelt«, er ist »schöpferischer Geist«, und noch viel mehr – er ist christliche Liebe, die alles zur höheren Synthese zusammenschließt. Der »Begriff« ist, mit Hegels eigenen Worten, »die sichselbst bewegende Seele des erfüllten Inhaltes«. *Der Logos des Seins* tritt im Begriffe, im Denken ans Licht. »Im wirklichen Begreifen bleibt der Gegenstand, das »Subjekt«, der Satzaussage nicht starr gegenüber, sondern er entfaltet sich selbst in den Prädikaten der Aussage, geht

also in der Bewegung dieser Entfaltung »zugrunde« (Metzke). Jeder logische Satz spiegelt, vollzieht mit, so gut er kann, den innertrinitarischen Prozeß, in dem Gott-Vater den Logos auszeugt, und in diesem Prozeß mit dem Sohne den Geist sendet, als Ausstrahlung dieses Prozesses. Das bedeutet aber für Hegels vielumstrittenen *Geist*: der »Geist« läßt sich in keine Definition einfangen. In diesen Geistbegriff gehen unter anderem ein der antike Nous (als Welterschöpfer, Welterhalter-Geist), die christliche Geistauffassung der Kirchenväter, der Mystiker und Scholastiker, und das moderne Subjektprinzip. Vom christlichen Geisterlebnis und Geistbegriff übernimmt Hegel vor allem zwei Momente: die »lebendige Bewegung in sich«, in der Trinität, und die Vermittlung zwischen Mensch und Gott. *Vernunft, die Vernunft ist, das wird Hegel nie müde werden zu verkünden, »Vermittlung«, ist »Versöhnung«.*

Aus: Friedrich Heer: *Hegel*, Fischer Bücherei, 1955.

Wiedergelesen

Die Rampenmaler

Von Ilse Aichinger

Schritte ums Haus, die Rampenmaler sind da. Soll ich sie einlassen? Sie verunreinigen nichts. Sie wollen Figuren, sie werfen Schnee an die Rampe, nicht nur an meine. Sie kommen von weit her. Schaufeln bringen sie mit. Manchmal bleibt Schnee an dem rauhen Stein der Rampe hängen. In Form einer Mütze zum Beispiel. Sie frohlocken nicht, sie arbeiten stumm weiter. Schnee darauf, die Mütze fällt ab. Eine Geige darauf, sie hält nicht lang. Hat auch an Treibeis erinnert. Kein großer Schaden. Jetzt eine Uhr mit Zeigern, ein Federhalter, er ist auffallend. Eine Oberin auf einem Sessel. Noch ein Viereck. Jetzt fällt alles ab, eine Brombeere kann man nicht rechnen. Zu klein. Sie stecken die Schaufeln in den Schnee und reiben sich die Hände. Sie rasten, dann beginnen sie wieder. Ah, das ist schon besser. Ein Wolf im Sprung, eine Kerze. Gleich werden sie eine Mahlzeit verlangen und sie werden sie von mir verlangen. Was gibt man? Für den Wolf, für die Kerze? Wollen sie Fleisch? Oder nur etwas Wärme? Einfach fragen. Getränke, Brot, Grießbrei? Hunger oder Durst? Das wird sich herausfinden lassen. Kummer mit Füchsen. Es ist wahr, drei blieben an der Rampe nicht hängen. Meine beiden Maler werden unruhig, sie reiben sich öfter die Hände. Dann wieder weiter. Zwei Fensterpaare, die halten. Das dritte nicht. Immerhin zwei, darauf halten wir zu. Mit Schnee. Wir sage ich schon. Zu rasch, das sollte man nicht. Sie haben nichts gehört, das macht es nicht besser. Man läßt sich hinreißen und es ist schon vorbei. Die Tür nur wenig geöffnet, leise gefragt, ob eine Mahlzeit gefällig ist, und sie fliehen mit geschulterten Schaufeln zum nächsten. Sie sind unermüdlich, die Tiere haben sie jetzt bald durch. Dazwischen wieder eine Oberin, Grünschnäbel im engeren Sinn, Fossilien lassen sie fort. Sie sind großzügig im Fortlassen, grob, fast gesetzmäßig. Sie brauchen nichts als eine Rampe, um die Familie der Heringe auszulöschen, wenn ihnen danach ist. Nicht einmal meine Rampe. Wie sie schaufeln. Sie sind zwei. Nur zwei und mehr als einer, das macht sie stark. Unverfeindbar, solange

es Tierfamilien gibt. Aber dann? DAS ALTE VON ETWAS, besser DAS ALTE EINER SACHE heißt jetzt ihr Ziel. Alte Schöpfkellen, alte Türsteine, da lassen sie nichts fort, sie schaufeln und schaufeln. Kein Schweiß. Kein Zeichen, daß sie ermüden. Das Alte hält sie wie die Tiere sie gehalten haben. Die großen Tierfamilien. Wie rasch war das alles vorbei und was wird sich noch finden lassen? Viel, das ist keine Frage, und immer mit dem Schnee. Der Schnee macht sie beherzt, das wundert mich nicht. EINE MÜTZE, ruft jetzt der linke. Ja, jetzt rufen sie auch. Es ist nicht die erste Mütze, aber es ist der erste Ausruf. EINE MÜTZE! Länglich. Ich frage mich, ob sie von nun ab alles ausrufen werden. Und welche Stimme der rechte hat. Der linke krächzt. Mir gefällt das. Der rechte bläst auf einem Kamm. Er schnarrt. Welcher Rang jetzt dem Unausgerufenen zukommt? Löwen waren auch dabei. Ob da jemand um Berichtigung eingeben wird? Um Ausruf vielleicht? Ibis wurde ohne Ausruf an die Rampe geworfen, blieb und fiel ab. Wurde nicht ausgerufen und gibt um Berichtigung ein. Inzwischen fallen die Monate von der Rampe. Meine beiden sehen unerbittlich aus. Mit ihren blauen Augen, die niemand sieht. Mit ihren gebeugten Schultern. Nicht um Ibis besorgt. Dezember, Februar, März. Die Reihenfolgen halten sie ein, wenn auch mit Auslassungen. Ich kenne nicht alle Zeichen, aber andere werden sie kennen. Es scheinen mir eingeführte Kennzeichen zu sein. Heu für November oder nicht? Dann jedenfalls Heu und November. Bekannt wird es sein, es wird anderen als mir bekannt sein. Dabei stelle ich es mir schwierig vor, Heu in Schnee darzustellen. Meinen beiden gelingt es. Sie nehmen es so genau wie möglich, nicht genauer. Deutlich soll es sein, nicht mehr. Und rasch. Jetzt kommen die Lieder. Ein Röslein, es hört nicht auf, das hätte ich mir denken können. Mir wird hier kalt auf meinem Ausguck. Drei Schiffe, sie werden mit den sieben Meeren zu tun haben. Doch nicht, es folgt eine Uhr. Ein Kuckuck, den kenne ich sogar. Fremd im Nest. Aber weshalb alles auf meiner Rampe? Auf dem mir anvertrauten Stein? Ist er gröber? Beharrt der Schnee besser oder fällt er eher ab? Gibt er mehr Figuren heraus? Meine beiden geizen mit Begründungen. Ob sie wissen, was sie darstellen? DIE SCHÜLER DER ALTEN WELT UM EINEN TISCH BEIM KARTENSPIEL. Jetzt eine Mole, eine Schiffsmole! Es schneit weiter. Der Schnee fällt dicht. Gibt sich her dafür. Ist einfach da, hat

keinen Laut, um aufzumucken. Das ist Absicht, das weiß ich. Das kann jeder, wenn er will. Der Schnee. Jetzt, ein Ausweg: er fällt gegen die Rampe, er wechselt die Richtung, er verwischt. Er läßt es nicht mehr zu drei Vasen kommen oder zu einer Krücke. Er löscht sie, ehe sie entstehen. Er läßt sie nicht heran. Keine Kartenspiele mehr, keine Molen, keine alte Welt, das haben meine beiden rasch heraus. Vor jedem Wurf ein Stoß gegen die Rampe. Und dann rasch, sie wischen sich nicht einmal mehr die Nässe von den Wimpern. Halt, meine Rampe! Sie wird in Trümmer gehen. Aber jetzt ist tatsächlich wieder etwas zu sehen. Ein Korb mit Wäsche, deutlich, aber dafür ist mir der Preis zu hoch, ich will nichts mehr. Nicht um meine Rampe, halt, halt! Genug.

Wie furchtbar die krächzende Stimme mit den Schaufelstößen gegen den Stein zusammenklingt. Wäschekörbe und Legendenbücher, sie verkünden alles gleichmäßig. Befriedigt, selbst wenn nichts sicher ist. Wenn es sich nur gegenseitig aufhebt, das Legendenbuch zum Beispiel hätte leicht eine Strickschachtel sein können. Macht nichts, keine Überlegungen, sie bringen Aufenthalte. Der linke von beiden sagt noch immer nichts, er enthält sich der Worte, aber er bläst immer auf seinem Kamm. Signale für die neue Welt. Brich ab und werde grün, heißt es, glaube ich. Ein Schullied, keine Absage.

Jetzt holen sie die Taschenlampen aus dem Zwilch und knöpfen sie vorne an. Der Schein kommt dazu, er fügt sich gut ein. Auf, ab, auf, ab und wieder. Er ist standfest. Besser als meine alte Rampe, die aus den Fugen geht. Schatten, Lautlosigkeit, Nichteinmischung. Er weiß seine Gesetze nicht, darum hält er sie. Und rund, immer rund, soviel ist rund. Das Tageslicht kommt auch von der Sonnenscheibe. Nein, davon wollen wir jetzt nicht sprechen, das ist für heute vorbei. Vorbei sage ich, wenn es auch nichts nützt. DIE DÄMMERUNG verkünden sie jetzt. Angeworfen oder von oben? Ich wüßte es gern. Ich sehe nicht mehr viel, ich werde jetzt fragen. Es ist eine ganz gute Frage, nicht zu auffällig. IST DIE DÄMMERUNG, VON DER SIE SPRACHEN, sprachen ist gut, es müßte ihnen schmeicheln BITTE IST DIESE DÄMMERUNG schlecht, zu unterwürfig IST SIE VON IHNEN? ICH DACHTE, VIELLEICHT WEIL ALLES ANDERE AUCH -- Himmel, die rühren sich nicht. Schaufeln und krächzen und gegen die Rampe stoßen, das können sie. Und auf dem Kamm blasen.

Es muß ein alter Kamm sein, manchmal pfeift er. Zu spät. Sie haben schon den Mond hingespioniert, Mond und Kofferradio. Da steht die Dämmerung schlecht dazwischen. Besser, man sagt nichts mehr, man ist auch zu ungeduldig, man verlangt zuviel. Und das viele zu rasch. Man sollte es anders machen. Mit zwei Tellern Grießbrei die Stufen hinuntersteigen, die Geleise überqueren, nichts verschütten. WENN ES GEFÄLLIG IST. Ja, so. Ich dachte auch nur vorhin, weil es meine Rampe ist, zu meinen Aufgaben gehörig, hinter meinen Schienen. Im Lichte meiner Gewohnheiten, so dachte ich. Bedeuten nichts, ich weiß. Die beiden da vorn räsonnieren auch nicht. Der blaue Zwilch, auf zwei Rücken verteilt und nicht einmal gut. Wieviel ließe sich da sagen? Mir kommen die Tränen, ist es davon?

Auf den Rücken vor mir zeichnen sich Muster ab. Der Schnee befeuchtet sie nicht nur, er bleibt jetzt liegen. Ein Hase, beginnt die Tierwelt von neuem? Eine Krähe, ein Fuchs? Bis zu den Veilchen habe ich mich an Auslassungen gewöhnt. WIR sage ich, ich werde jetzt auf den Zwilch schaufeln. Das Ganze noch einmal bis zu den Häkelkörben. Meine Rampe zerbricht, aber der Zwilch bleibt und ist doppelt. Auf und nieder, mich stört es nicht, ich habe ein doppeltes Gewissen bekommen, bin unempfindlich, begierig nur mehr nach den Figuren und wie sie sich auf den beiden Rücken verteilen. Es sind jetzt Rehe, ganz deutlich. Und da vorne? Staub habe ich verstanden. Aber das stößt gegeneinander, das verfängt sich, und wie kommt Staub auf die Rampe? Mit Schnee und Schaufel? Eisblöcke dagegen, dargestellt in der Fläche. Lösungsworte, Lichtjahre, gemeines Uferaa, Flußschildkröten. Das geht, das kann man zueinander lassen. Ich habe auch den Vorteil, daß ich auf zwei Rücken schaufle. Es hat seine Schwierigkeiten, aber es gereicht mir zur Ehre. Auf zwei Rücken, die sich bewegen, nicht auf eine Rampe. Verteilungsfragen, nichts weiter, es macht mir Freude. Und wenn sie ermüden? Und wenn ich ermüde? Es müßte dann schon zwischen zwei Ordnungen sein, am Ende der Tierwelt zum Beispiel, die Eier müßten auch abgetan sein, die Elefantenjungen, das alles. Bei ihnen und bei mir. Es kommt, man kann sich stärken. Der berühmte Grießbrei, die vielen berühmten Dinge, an die man sich halten kann, stehend, vor der Haustür, das dunkle Stationsgebäude neben sich. Und löffeln. Sie blinzeln mir zu. Danach kommen die

Wolkenformen auf meine einstürzende Rampe, die Satzzeichen auf ihre krummen Rücken. Bis zum Morgengrauen. Und so fort. Es schneit immer kräftiger. Es läßt sich an. Oder wie? Es pendelt sich ein. Der Schnee ist jetzt trockener, angenehmer. Die Tierwelt kommt wie gerufen. Die Satzzeichen werden auch kommen. Meine Schaufel ist gut, meine Stimme klingt angenehm, die da vorn sind geduldig. Nichts. Keine Angst mehr, daß sie zu lange bleiben könnten. Oder zu kurz. Ich bin glücklich.

Aus: *Jahresring 67/68. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart*, Deutsche Verlags-Anstalt, 1967.



KUNSTSCHMIEDE
JOSEF SCHMIRLER
WIEN I, SCHÖNLATERNGASSE 7-9
TEL. 52 34 95 POSTLEITZAHL 1010 GEGR. 1902
SAMSTAG GESCHLOSSEN

Montag, 5.5. 19.00 *Trojanow trifft*: **Sandra Richter** über **Rainer Maria Rilke** • Dienstag, 6.5. 19.00: **Dieter Bachmann** über **Max Frisch** •
Mittwoch, 7.5. 19.00: **Dieter Bachmann & Peter Kammerer** • Dienstag,
13.5. 19.00 *texte.teilen*: **Amira Ben Saoud, Jan Kossdorf, Michèle Yves Pauty, Mieke Medusa** • Donnerstag, 15.5. 19.00 *dichterloh*: **Eva Maria Leuenberger, Ines Berwig, Ulrich Koch** • Freitag, 16.5. 17.00 *Freitagsgespräch*: **AnniKa von Trier** • Montag, 19.5. ab 17.00: **Symposium Peter Strasser** • Dienstag, 20.5. 19.00 *dichterloh*: **Verena Stauffer, Daniela Seel** •
Donnerstag, 22.5. 19.00: **Monika Rinck, Samuel Kramer** • Freitag,
23.5. 17.00 *Freitagsgespräch*: **Nikolaus Dimmel** • Montag, 26.5. 19.00
dichterloh: **Logan February, Aušra Kaziliūnaitė** • Dienstag, 27.5. 19.00
dichterloh: **Nasima Sophia Razizadeh, Marion Poschmann** • Montag,
2.6. 19.00 *Retrogranden aufgefrischt*: **Andreas Okopenko** • Dienstag,
3.6. 19.00 *Grundbücher seit 1945*: **Walter Pilar** • Dienstag, 10.6. 19.00
Textvorstellungen: **Regina Hilber, Sarita Jenameni, Dine Petrik** •
Donnerstag, 12.6. 19.00 *Dicht-Fest*: **Lukas Meschik, Elke Steiner, Simon Konttas, Kholoud Charaf, Harald Vogl, Lorena Pircher** • Montag, 16.6.
19.00: **Zora del Buono** • Dienstag, 17.6. 19.00: **Florian Gantner, Sabine M. Gruber, Jimmy Brainless** • Montag, 23.6. 19.00 Universität Wien:
Ernst-Jandl-Dozentur für Poetik: 1. Vorlesung: **Michael Köhlmeier** •
Dienstag, 24.6. 19.00 Alte Schmiede: *Ernst-Jandl-Dozentur für Poetik*: 2.
Vorlesung: **Michael Köhlmeier** • Donnerstag, 26.6. 19.00 Alte Schmiede:
Ernst-Jandl-Dozentur für Poetik: **Konversatorium: Michael Köhlmeier** •
Freitag, 27.6. 17.00 *Freitagsgespräch*: **Alfred Pfabigan** • Montag, 30.6. ab
17.00 **Bodo Hell – ein Menschenbild**

Musikprogramm der Alten Schmiede 05/06 2025

Freitag, 2.5. Solokonzert: **Schlagwerk-Porträt: Igor Gross** (Schlagwerk)
• Donnerstag, 8.5. CD-Präsentation: **The Lie: Nava Hemyari** (Stimme),
Vera Klug (Flöte), **Jake Mann** (Klarinette), **Eirini Krikoni** (Violine), **Sarah Maria Dragović** (Viola), **Sylvia Kimiko Krutz** (Klavier), **Evgeny Ignashev** (Elektronik) • Freitag, 16.5. Kammermusik: **Im Blindflug: quintTTTonic: Marlene Kogler** (Trompete), **Kerstin Gruber** (Trompete), **Katharina Zeller** (Horn), **Sarah Schreiner** (Posaune), **Anna Guggenberger** (Tuba)
• Freitag, 30.5. Improvisation: **Quantenmusiken: Franz Hautzinger** (Trompete, Elektronik), **Bernhard Hadriga** (elektrische Gitarre), **Judith Schwarz** (Schlagzeug, Percussion, Elektronik) • Donnerstag, 5.6. Kammermusik: **Kompositionswerkstatt: Gespaltene Landschaften: Daniel Werner** (Flöte), **Mathias Johannes Schmidhammer** (Klavier) • Freitag, 6.6. Kammermusik: **Lorenz/Beinhauer Duo: Matthias Lorenz** (Violoncello), **Miroslav Beinhauer** (Klavier) • Mittwoch, 11.6. Kammermusik: **Rituale: Maya Bennardo** (Violine), **Hannah Levinson** (Viola) • Mittwoch, 18.6. Jazz: **ZENÇIR: Karim Othman Hassan** (Oud), **Pamelia Stickney** (Theremin), **Georg Vogel** (Claviton, Klavier), **Valentin Duit** (Schlagzeug) • Freitag, 20.6. Improvisation: **Cajado/Downes/Koenig: Vinicius Cajado** (Kontrabass, Kit Downes, Keyboards), **Lukas König** (Schlagzeug) • Montag, 23.6. Vokalmusik: **Balladen: Judith Sauer** (Sopran), **Ines Schüttengruber** (Klavier) • Freitag, 27.6. Jazz: **Ensembla Terrea: Sarvin Hazin** (Violine), **Anna Maria Niemiec** (Violoncello), **Amir Ahmadi** (Claviton)

Beginnzeiten jeweils 19.00 Uhr

**Musikveranstaltungen auch im Stream und zum
Nachsehen auf dem YouTube-Kanal der Musikwerkstatt
@AlteSchmiedeMusik**

Für Freixemplare der Sichel senden Sie bitte ein ausreichend frankiertes und adressiertes Rücksendekuvert unter Angabe der gewünschten Stückzahl an die Redaktionsadresse: Alte Schmiede / Schönlaterngasse 9 / 1. Wien