

Bücher

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **47 (1967-1968)**

Heft 10

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BÜCHER

GERMANISTISCHE NEUERSCHEINUNGEN

Die ersten Sätze eines literaturkritischen Werkes sind entscheidend. Sie eröffnen uns jenen Raum, in dem der Geist des Kritikers mit dem Geist eines Dichters Zwiesprache hält. Und wenn wir, seltsam erregt und vielleicht nicht ohne Skepsis, dem Kritiker auf seinem Weg nach innen folgen, so erscheinen uns im Halbdunkel dieses Innenraums die Werke zunächst wie verschleiert; aber aus solcher Entrückung treten die Formen des Kunstwerks im Verlaufe der kritischen Auseinandersetzung nur wieder neu hervor und nicht selten reiner als je zuvor. In dieser Möglichkeit der Neugeburt liegt, wie mir scheint, das Erregende des literaturkritischen Raumes.

Nicht alle Literaturkritiker vermögen uns solche Räume zu erschließen. Vor mir liegt ein Buch von *Alfred Reber* über «Stil und Bedeutung des Gesprächs im Werke Jeremias Gotthelfs»¹. «Das Schrifttum über Gotthelf wächst von Jahr zu Jahr», lesen wir zu Beginn des Vorworts, und auch der erste Hauptteil des Buches beginnt nicht besser: «Die Kunst der Interpretation wird heute mit mehr oder weniger Takt und Einfühlungsvermögen von jedem Studenten der Literaturwissenschaft geübt.» Diesem Kritiker scheint keine andere Frage mehr auf der Zunge zu brennen als jene ängstliche nach der Konkurrenz, die ihm etwa durch andere, frühere, gleichzeitige oder künftige Literaturwissenschaftler erwachsen könnte. Und wenn er dann unsere Geduld noch über das ganze erste Kapitel hinweg mit Fragen nach einer doch schon recht traditionsreichen «Gestaltungsforschung» unendlich auf die Folter spannt, seine Gelehrsamkeit mit lateinischen Floskeln wie «ad majorem principii gloriam» fleißig unter Beweis stellend, so sind wir versucht, diesem Autor voreilig jegliche Wirksamkeit abzusprechen. Wenn uns aber berufsmäßige Gewissenhaftigkeit und Neugierde über dieses mühsame Rin-

gen um einen Anfang hinweggeholfen haben und wir endlich doch zum eigentlichen Thema des Buches vorgedrungen sind, stoßen wir plötzlich auf Rebers wichtige Ausgangsthese: Gotthelf, der große Erzähler, hat dem Gespräch weit mehr Bedeutung beigemessen als dem bloßen Erzählerbericht. So besteht zum Beispiel «Anne Bäbi Jowäger» ungefähr zur Hälfte aus Gesprächen, und gerade am Anfang dieses Romans findet sich ein Beispiel dafür, wie bei Gotthelf die lebendige Rede einer Person aus dem Erzählen wie von selbst herauswachsen kann: «Hansli war ein braver Mann, und Anne Bäbi, sein Weib, meinte es auch gut, aber uf sy Gattig².» Die Mundartworte am Schluß dieses Satzes rücken uns Anne Bäbi so nahe, als ob wir mit ihm selbst unvermutet ins Gespräch gekommen wären. Und bereits sind wir in den mit Menschengestalten so überaus reich erfüllten Raum Gotthelfscher Dichtung eingetreten.

Reber untersucht nun systematisch die Ausdrucksmittel des Gesprächs. Er kommt innerhalb dieser Untersuchung zu vier Hauptkapiteln: A. Die Redeformen, B. Hochsprache und Mundart, C. Formen des Gotthelfschen Humors, D. Bibelsprache — Volkssprache — Dichtersprache. Wir möchten hier auf Rebers Untersuchung der Redeformen das Hauptgewicht legen. Die *direkte* Rede gestaltet bei Gotthelf ganz allgemein Höhepunkte der Erzählung. So erscheint sie zum Beispiel sehr häufig als Liebesgespräch: in den ersten, nur zaghafte ausgesprochenen, an ein Du gerichteten Sätzchen der direkten Rede kündigt sich ein unbewußt aufkeimendes Liebesgefühl an. Manchmal erscheint die direkte Rede auch im Selbstgespräch, und da vor allem als Ausdruck quälerischer Zerrissenheit; an andern Stellen wiederum ist sie nichts anderes als selbstherrliches Auftrumpfen eines recht-

haberischen Ichs. Gotthelf weiß genau zu unterscheiden zwischen liebevollem Dialog und beziehungslosem Geschwätz und weiß seine Menschen mit schlafwandlerischer Sicherheit gerade durch die Art ihrer Reden zu charakterisieren. Ebenso sicher wie die Nuancierungen innerhalb der direkten Rede selbst meistert der Dichter auch die Übergänge von der direkten zur indirekten Rede und umgekehrt. *Indirekte* Rede kann zunächst bloßer Übergang von der Erzählung zur direkten Rede sein. Wie im Erzählerbericht stehen ja die Sprechenden und angesprochenen Personen hier in der dritten Person. Es fehlt die klare Richtung von einem sprechenden Ich zu einem angesprochenen Du. Gerade daraus schöpft Gotthelf wieder sehr subtile stilistische Möglichkeiten. In seinem Gespräch mit Anne Lisi bedient sich Uli immer wieder der indirekten Rede, als ob er dem schmeichlerischen Wesen nicht in die Augen schauen möchte; handelt es sich doch um nichts anderes als um Ausreden, deren er sich bedient, um sich das aufsäbige Weibsbild vom Halse zu halten. Überhaupt scheint die indirekte Rede immer Abstand zu schaffen. Sie kann zum Ausdruck bringen, daß eine Aussage beim Hörer nicht mehr ankommt, sie stellt an andern Stellen einen ironischen Spielraum her, und nicht selten ist sie ein Zeichen dafür, daß Verlogenes, Unaufrichtiges ausgesprochen wird.

Schwer abzugrenzen zwischen direkter und indirekter Rede ist das, was Reber die «erlebte Rede» nennt. Besonders der linguistisch geschulte Leser der Arbeit wird hier die Eindringlichkeit vermissen; denn Reber beschränkt sich darauf, einige Beispiele «erlebter Rede» anzuführen, etwa die ängstlichen Fragen Jakoblis, bevor er um Meili wirbt: «Fand er es wohl noch? Wollte es ihn wohl? Und wie sollte er es anfangen, um zu ihm zu kommen?» Welches ist nun aber die genaue Struktur solcher Fragen der «erlebten Rede»? Wie verhält sich «erlebte Rede» zum französischen *style indirect libre*? Die rein syntaktischen Fragen kommen bei aller Sorgfalt in dieser Arbeit zu kurz. Die Erkennt-

nisse der neueren Linguistik hätten hier unbedingt herangezogen werden müssen.

Wie schön nämlich Linguistik und Literaturwissenschaft einander ergänzen können, zeigt Reber selbst in seinem Kapitel «Hochsprache und Mundart». Er legt uns hier überzeugend dar, daß Gotthelf unfähig war, seine Romane in eine dialektfreie Schriftsprache zu übertragen, ohne dabei das Konkret-Einmalige seiner Dichtungen zu zerstören. Die Uli-Bearbeitung «für das deutsche Volk» in der Springerischen Gesamtausgabe, von Reber zum Vergleich herangezogen, erweist sich neben der ursprünglichen Fassung als abstraktes Machwerk, wenn etwa der Ausdruck «leidi More» durch «unwerte Dirne» oder der Satz «Uersi . . . machte süße Büschelmüli» durch «Uersi . . . machte ein spitz Zuckermäulchen» ersetzt werden³. Die Mundart ist bei Gotthelf, wie das letzte Beispiel zeigt, eine wunderbare, reiche Quelle des Humors, deren Fluß bei einer Übertragung in reines Schriftdeutsch jäh versiegen müßte. Damit glauben wir die Hauptaspekte von Rebers Arbeit hervorgehoben zu haben. Es sind anregende, vom Autor klug in den Vordergrund gestellte Aspekte, die für die weitere Gotthelf-Forschung vielleicht wegleitend sein dürften. Allerdings müssen wir einer künftigen Gotthelf-Forschung den Wunsch mit auf den Weg geben, das Problem von Gotthelfs Stil eindringlicher und wagemutiger zu untersuchen als dies Reber getan hat.

*

Zu den beachtenswerten Neuerscheinungen des Jahres 1967 zählen sicher auch die «Studien zur Dichtung Stefan Georges» von *H. Stefan Schultz*⁴. Sechs Aufsätze von 20 bis 30 Seiten sind hier vereinigt und so kunstvoll angeordnet, daß wir Schritt für Schritt immer tiefer in den tempelähnlichen Innenraum Georgescher Kunst eindringen. Von Georges erstem Gedichtband, den «Hymnen», ist zunächst die Rede. Georges Hymnen mögen uns als künstliche Produkte erscheinen; sie bilden trotzdem einen Markstein der deutschen Literaturgeschichte: denn durch sie ver-

mochte George wohl endlich der damaligen Dichtergeneration wieder bewußt zu machen, daß eine Erneuerung der deutschen Poesie nicht aus naturschwärmerischer Rührung kommen konnte, sondern der Sprache mühsam abgerungen werden mußte. Die letzte Zeile des Gedichtes «Im Park» spricht diese Erkenntnis des Zwanzigjährigen deutlich aus: «Er hat den Griffel der sich sträubt zu führen⁵.» Georges Kunstübung ist also eine durchaus bewußte. Wenn die Strophen des ersten Gedichtes, «Weihe» betitelt, in Rhythmus, Silbenzahl und sogar in den Akzenten und Zäsuren Goethes «Zueignung» erstaunlich genau entsprechen, so handelt es sich hier nicht um unbewußte Nachahmung, sondern um gewollte Anklänge: George stellt sich Goethe zur Seite, weiß aber zugleich genau, daß er von Goethe unendlich verschieden ist. Goethes Zueignung beschreibt einen Weg, der am Morgen den Berg hinanführt, durch Nebelschleier zur Sonnenklarheit; Georges Weg aber führt ans Ufer des Stromes, wo er, umgeben von «hohen rohren», «im rasen rastend» sich betäuben möchte «an starkem urduft»⁶. Und statt der Sonne des Tages offenbaren sich diesem Dichter die Sterne der Nacht. Georges Gedicht quillt nicht aus der Fülle des Lebens, sondern kündigt, nun im Widerspruch zu Goethe, von mystisch-heiliger Nacht. «Nachthymne» heißt denn auch eines der geheimnisvollsten und zugleich tiefsten Gedichte dieses Zyklus. Der Titel läßt an Novalis denken. Bei näherer Betrachtung der Reime aber ergibt sich noch eine sehr viel engere, konkrete Beziehung zu Friedrich Schiller. George kennt keinen falschen Originalitätsstolz. Er dichtet ähnlich wie Mallarmé und Valéry, die sich um den Vorwurf der Nachahmungen gar nicht kümmern.

Aus dieser Erkenntnis heraus hat Schultz denn auch drei weitere Aufsätze dem Verhältnis Stefan Georges zur Überlieferung gewidmet, und zwar unter folgenden Titeln: «Überlieferung und Ursprünglichkeit», «Über das Verhältnis Stefan Georges zu Schiller» und «Stefan George und die Antike». Dem ersten der

drei genannten Aufsätze liegen vor allem die Nachweise mittelalterlicher Motive im Buch der Sagen und Sänge zugrunde. George ist auch hier nicht im geringsten darauf bedacht, überlieferte Motive wie Weihe des jungen Ritters, Frauenlob, Tagelied oder die Unruhe des Ritters, der sich verliebt, zu vertuschen; bei aller Bindung an Überlieferung ist Georges Dichtung doch unverwechselbar neu, neu vor allem in der Form. Das Wie des Sagens ist ihm, wie allen modernen Dichtern, wieder sehr wichtig geworden. Allerdings prägt George in der Regel nicht etwa neue Wörter oder neue Strophenformen, sondern läßt Uraltes neu aufleben. Stabreime, fünf- oder siebenzeilige Strophenformen und natürlich die Reinigung der Sprache von überflüssigen Vorsilben zeugen von solcher Erneuerung der Sprache durch Rückbesinnung auf Vergangenes. Das läßt uns verständlich werden, warum George in dem bereits erwähnten Gedicht «Nachthymne» bewußt ein Schillersches Reimpaar verwendet: In Schillers Gedicht «Die Erwartung» findet sich das Reimpaar Saum — Traum in den folgenden Versen:

*Den Schatten nur von ihres Mantels Saum
Und in das Leben tritt der hohle Traum.*

George hat die Schillerschen Verse übernommen und umgestaltet:

*Den kiesel tröstet deines mantels saum.
Kaum tröstet mich ein traum.*

Ohne Zweifel hätte George das Schillersche Reimpaar nicht übernommen, wenn es ihm nicht gelungen wäre, die beiden Verse sowohl formal wie gedanklich zu verbessern.

Mit diesem Reimbeispiel haben wir bereits in den Aufsatz über das Verhältnis Stefan Georges zu Schiller übergegriffen. Wenn George in den Blättern für die Kunst III schreibt: «wesentlich ist die künstlerische umformung eines lebens — welches lebens? ist vorerst belanglos»⁷, so fühlen wir uns an Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen

erinnert. Beiden Dichtern ist der Glaube gemeinsam, daß ein Leben ohne Kunst, also ein Leben, das nur nach Bedürfnissen sich ausrichtet, den Namen Leben überhaupt nicht verdient. So wäre denn George ein Nachfahre des Schillerschen Idealismus? Es ist bekannt, daß für Schiller Ideal und Wirklichkeit nie ganz zu verwirklichen sind. Der Schillersche Mensch sieht sich vor eine Doppelaufgabe gestellt: er soll alles Innere veräußern und alles Äußere formen. «Beide Aufgaben, in ihrer höchsten Erfüllung gedacht, führen zu dem Begriff der Gottheit.» Diese Ausdrucksweise Schillers im 11. Brief ist bezeichnenderweise abstrakt. George hat Schillers Gedanken konkretisiert. Seine Gottheit ist nicht nur gedacht, sondern verdichtet sich, als «Fleischwerdung eines Dichtertraums» zu einem Bilde, das zuletzt als Maximin erscheint. Die Konzeption dieses «Gottes» bestand also schon längst, ehe der Knabe Maximin für kurze Zeit in Georges Leben eintrat. In diesem Zusammenhang enträtseln sich uns die scheinbar skandalösen Verse, welche den Maximin-Zyklus des «Siebenten Rings» einleiten:

*Dem bist du kind dem freund.
Ich seh in dir den Gott
Den schauernd ich erkannt
Dem meine andacht gilt. (279)*

Maximin ist nun nichts anderes als umgeformte Wirklichkeit, künstlerische Umformung des Lebens. Maximin ist eigentlich nur der Ausdruck einer umfassenden Kraft, die von George andernorts auch Flamme genannt wird. Diese Kraft nährt Georges Prophetie von der Erneuerung des Lebens. «Wellen und Flammen», «Verkündigung und Prophetie» — so lauten die Titel der letzten beiden Aufsätze dieses sehr schönen, eindringlichen und bei sorgfältiger Lektüre bis in die letzten Formulierungen anregenden George-Buches. Eine sorgfältige Lektüre bedingt allerdings, daß wir die von Schultz immer wieder zitierte zwei-bändige George-Ausgabe des Helmut-Küpper-Verlages ständig zur Hand haben. Doch wir wissen gerade diese Bescheiden-

heit des Kritikers zu schätzen, der sein Buch bewußt dem dichterischen Text unterordnet und seine eigene Person, bei allem Können, immer wieder zurückdrängt.

*

Zum Abschluß unserer kleinen Parade der Neuerscheinungen möchten wir noch auf das vom Heine-Archiv Düsseldorf herausgegebene *Heine-Jahrbuch 1967* aufmerksam machen⁸. Als ersten Beitrag präsentiert Eberhard Galley, der umsichtige Schriftleiter der nun schon im sechsten Jahrgang vorliegenden Jahrbücher, einen vor genau hundert Jahren verfaßten, aber bisher unveröffentlichten Text eines Schweizer über Heine: François Willes Erinnerungen an Heinrich Heine. François Wille war 1811 in Hamburg geboren worden, wo er, nach Abschluß seiner Studien der Rechte und der Philologie, in den vierziger Jahren während einiger Zeit als Journalist tätig war. Besonders in den Jahren 1843/44 trafen sich Heine und Wille fast jeden Abend im Kreise jüngerer Literaten, der sich jeweils im «Schweizer Pavillon», einem Caféhaus an der Alster, zusammenfand. Den ersten Eindruck aber hatte Wille von Heine schon 1831, anläßlich einer Vorlesung, empfangen. Heine war ihm damals unter allen andern Zuhörern vor allem durch seine Unruhe aufgefallen: «Er war immer in Bewegung, blickte bald vor sich, bald mit blinzelnden Augen unter den Anwesenden umher, legte die Hand vor die Stirn, rieb an Kinn, Nase und Mund oder veränderte seine Stellung auf dem Stuhle und hatte sich vor dem Ende der Vorlesung entfernt⁹.» Diese von Wille so genau registrierte Nervosität ist nichts anderes als der Ausdruck der unendlichen Beweglichkeit des Heineschen Geistes. Sein innerer Spielraum war so weit, daß es dem Zeitgenossen nicht gelingen konnte, ihn als «Persönlichkeit» zu fassen. Es war, so sagt Wille, «die Persönlichkeit in dem Schriftsteller aufgegangen». Wenn Wille selbst auch sein leises Bedauern darüber zum Ausdruck bringt, daß so etwas wie ein Heinescher Eckermann eben mangels

einigermaßen fixierbarer Gesprächsstoffe einfach nicht möglich werden konnte, so geben uns doch diese Erinnerungen etwas vom Hauch jenes reizvollen Literatentums wieder, der Heines Zeitgenossen bezauberte.

Mit Heines Bemühungen um die Erzählkunst befaßt sich Manfred Windfuhr in seinem Kommentar zum Schnabelewopski-Fragment. Er weist zunächst auf ältere Vorbilder hin, besonders auf den Schelmenroman, von dem Heine zu seinem Prosa-versuch angeregt wurde. Schon der Titel «Schnabelewopski» ist natürlich eine Analogiebildung zu Schelmuffsky. Die meisten Schelmenromane enthalten im Titel den Namen des Helden. Ebenso sind fast alle Schelmenromane Ich-Erzählungen; kurz, Heines Fragment enthält alle Charakteristika des Schelmenromans. Der Dichter selbst sprach von diesem «Roman» als von einem «mißglückten Roman» und ließ es denn auch bei den ersten vierzehn Kapiteln bewenden, ohne sich später je wieder um eine Vollendung dieses Werks zu kümmern. Dennoch ist dieses Romanfragment beachtenswert: einmal als Bindeglied in einer Reihe von Schelmenromanen, die sich vom Barockroman bis zu Thomas Manns Felix Krull und gar bis zur Romanschriftstellerei unserer Tage erstreckt, und zum zweiten als ein Merkmal einer im 19. Jahrhundert ganz allgemein wirksamen Tendenz: der Tendenz zum «Roman niederen Stils», dem ja dann im alemannischen Bereich Jeremias Gotthelf zu epischer Würde verholfen hat. Heines veilchenhaftes Literatentum konnte hingegen kein Ausgangspunkt sein für den Aufbruch in den Kosmos eines großen Romanwerks.

Den schönsten Forschungsbeitrag endlich hat der Weimarer Germanist Fritz Mende zu diesem Jahrbuch beigesteuert. Seine Studie über Heinrich Heines «Einleitung zum Don Quixote», «Bekenntnis 1837» betitelt, vereinigt in unvergleichlicher Weise solide Sachkenntnis mit kühner Offenheit in der Aussage. Die «Einleitung zum Don Quixote» ist eine Gelegenheitsarbeit des Dichters, entstanden in den ersten Wochen des Jahres 1837. Geld-

not hatte ihn gezwungen, hinter dem Rücken seines Verlegers Campe mit der Brodhagenschen Buchhandlung Fühlung zu nehmen, für die er dann auch diese Vorrede zu einer deutschen Ausgabe des Don Quixote schrieb. Campe gegenüber meinte er sich später für diesen «Ausbruchversuch» entschuldigen zu müssen, indem er ihm am 3. Mai 1837 schrieb: «... er gab mir dafür 1000 Francs und erhielt das Schlechteste, was ich je geschrieben habe.» Diese abschätzige Bemerkung wurde nun von der Forschung, so meint nun Mende, lange Zeit für bare Münze genommen, so daß Heines Einleitung zum Don Quixote bisher ganz unbeachtet blieb. Dabei handelt es sich hier um eines der reizvollsten Werke der Literaturbetrachtung, weil es Heine hier gelingt, «Cervantes' Helden als paradigmatische Gestalt» auf das Zeitbild des aktuellen Geschehens zu projizieren und ihn darüber hinaus auch zum Sinnbild seiner eigenen dichterischen Existenz zu machen. Heine identifiziert sich mit Don Quixote, so daß ihm die Gestalt des edlen Junkers so problematisch wird wie seine eigene Existenz: Er ist wie Don Quixote ein Mensch, dessen Entwicklungslinie zwischen der Scylla einer überschwenglichen Begeisterung für die großen humanitären Ideen und der Charybdis einer skeptisch ironischen Distanzierung von der ihn umgebenden Gesellschaft hindurchführt. So sieht er in Don Quixote zwar die positiven Züge der Romantik, die wunderbare Bereicherung der dichterischen Phantasie, aber im gleichen Zuge ist ihm dieser Held auch «das Phantastische, das an der Wirklichkeit zu Grunde geht», das «Krankhafte» der Romantik, die Abwendung von der Wirklichkeit, Prophetie nach rückwärts. Anders gesagt: Heine sieht in Cervantes das Idealbild des Dichters überhaupt, weil sich im Schaffen dieses großen Spaniers die Begeisterung für eine hohe Idee, die echte Sehnsucht, etwas Neues, Besseres zu schaffen, verbindet mit objektiver Klarheit in der Anschauung der Außenwelt. Zu dieser Synthesis von objektiver Welterkenntnis und subjektiver poetischer Intuition bekennt sich Heine selbst als Dichter.

Wenn es in der «Romantischen Schule» heißt, in der Brust der Schriftsteller eines Volkes liege schon das Abbild von dessen Zukunft, so verstehen wir Zukunft nicht als abstraktes Modell, schon gar nicht als von der Wirklichkeit abgelöste Ideologie, sondern als konkret-utopischen Prozeß. Mende zitiert das Wort vom «wunderbaren Prozeß der Weltergänzung», das Heine in bezug auf Shakespeare geprägt hat. Ist es nicht unsere Aufgabe, diesen wunderbaren Prozeß, den die großen Dichter immer wieder in Bewegung setzen, weiterzuführen bis in die kleinsten Einzelheiten unseres öffentlichen und privaten Lebens?

Bruno Bolliger

¹A. Reber, *Stil und Bedeutung des Gesprächs im Werke Jeremias Gotthelfs*, erschienen in der Reihe «Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker», Neue Folge, hg. von Hermann Kunisch, Berlin 1967 (Walter de Gruyter). ²Zit. bei Reber, S. 26. ³Zit. bei Reber, S. 81. ⁴H. Stefan Schultz, *Studien zur Dichtung Stefan Georges*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1967. ⁵Stefan George, *Werke*, Ausgabe in zwei Bänden, München und Düsseldorf 1958, Bd. I, S. 10. Schultz zitiert immer nach dieser Ausgabe. ⁶A. a. O., S. 9. ⁷Zit. bei Schultz, S. 83. ⁸Heine-Jahrbuch 1967, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg. ⁹A. a. O., S. 3.

«EFRAIM», EIN THEMA MIT STÖRUNGEN

Alfred Andersch läßt seinen Helden Efraim in einem Gespräch über Schriftstellerei bekennen, er halte den Roman für eine erledigte Form¹. Was man vielleicht noch schreiben könne, das sei «irgend etwas» zwischen Biographie, Reisebuch, Essay und Gedicht, «vielleicht eine Mischung aus allem». Oder eher noch etwas, so fügt Efraim hinzu, das mit all dem gar nichts zu tun hat: «etwas ganz Neues». Was hier — die wievielte Variation des Themas? — als Abgesang auf eine höchst lebendige Literaturgattung vorgebracht wird, ist offenbar ein Tribut an den Zeitgeist. Ich habe großes Verständnis für den Partner im zitierten Gespräch, den Chefredaktor Keir Horne, der unerschütterter feststellt, wenn es sich bei dem Geschriebenen um Menschen und um ihre gegenseitigen Beziehungen handle, dann werde «das Ding» halt ein Roman sein, wie neu es sich auch ansehe. Schließlich trägt auch Anderschs Buch «Efraim» die Gattungsbezeichnung auf dem Titelblatt, nur daß man darüber im Zweifel sein könnte, ob es in diesem Fall vorwiegend um die Beziehungen zwischen Menschen oder eher um Schwierigkeiten beim

Schreiben und um Probleme des literarischen Metiers gehe.

Denn das Gespräch mit Keir Horne über den Roman als eine erledigte Form ist nur eine von vielen Stellen, die sich mit diesen Schwierigkeiten befassen. Anderschs neuer Roman ist ein Werkstattmonolog. Wir nehmen als Leser an den Nöten und an das Handwerk betreffenden Überlegungen des Autors teil, nehmen Einblick in Vorgänge, die weniger mit der erzählten Geschichte als mit der merkwürdigen Tätigkeit des Schreibens zu tun haben. Der Umstand, daß einer in Rom sitzen und Berliner Erfahrungen schildern kann, als wären sie Gegenwart, — daß er ein Gespräch in London in dem Augenblick reproduziert, in dem die Voraussetzungen dafür längst hinfällig geworden sind: das sind hier Hauptmotive des Romans. Und vor allem ist es die Unzulänglichkeit der gängigen Sprache, die dem Helden und Erzähler in einer Person zu schaffen macht. Der Prozeß, dem wir als Leser beiwohnen, ist durch die Frage oder den Versuch gekennzeichnet, wie aus einem Journalisten ein Romancier werden könnte. Efraim,

der diese Verwandlung zu bestehen hat, versichert uns jedoch, er sei kein Romanier, sondern einer, der schreibend auf der Suche nach Wahrheit lebe. Wo liegt der Unterschied?

Die Abkehr von der «erzählenden Literatur» im herkömmlichen Sinn, die Aversion gegen das bunte Gemälde in Worten, gegen Schilderung und Darstellung von Schicksalen, ja die Unmöglichkeit geradezu, einer neuen Wirklichkeit mit den Mitteln der traditionellen Erzählung gerecht zu werden, sind in manchem Roman der letzten Jahrzehnte mehrfach belegt. Und was die formalen Konsequenzen aus dieser neuen Erzählerhaltung betrifft, so sind auch sie inzwischen mehrfach erprobt. Die Distanz zum Erzählten, die Reflexion, der kunstvolle Aufbau von Vorbühnen und Zwischenvorhängen und die Etablierung des schreibenden Bewußtseins als neue Instanz des Romans haben eine lange Geschichte. Die Weigerung, im Erzählten Wirklichkeitersatz zu geben, die Skepsis der Sprache gegenüber, die Ironie und die Abwehr illusionistischer Wirkungen treten vielleicht im neusten Romanschaffen als formprägende Kräfte stärker auf. Aber gibt es sie nicht schon bei Thomas Mann, der über den «Geist der Erzählung» seine Betrachtungen anstellt? «Etwas Neues» in dem Sinn, wie es Efraim in seinem Gespräch mit Keir vielleicht meint, ist Anderschs Roman jedenfalls nicht. Aber nur die außen-gelenkte literarische Neuheitenbörse zwingt uns dazu, ausdrücklich festzuhalten, daß damit selbstverständlich gar nichts über die Qualität des Buches ausgesagt ist. Andersch ist, was die Form seines neuen Romans und seine Erzähltechnik betrifft, gewiß kein Außenseiter. Aber er ist zweifellos ein Köhner.

Die Form des Werkstattmonologs ist dafür verantwortlich, daß die Erfahrungen und Vorgänge, die ihren Schauplatz außerhalb der Schreibstube Efraims haben, dem Leser nur durch eine Mattscheibe hindurch sichtbar werden. Gedankenblässe verdünnt die Farben. Efraim ist Jude. Sein schwieriges Verhältnis zu den Deutschen

von heute, zur Schuldfrage und zu den Orten seiner Kindheit und Jugend bestimmt seine Meinungen und seine Entschlüsse. Er ist jedoch über diese spezielle Problematik hinaus ein schwieriger Mensch, kontaktarm, introvertiert, ein Zauderer, zudem — man kann es nicht anders sagen — sexuell verklemmt. Auf gewisse Titelblätter der Illustrierten reagiert er mit heftiger Sinnlichkeit, hat aber Angst vor den Frauen. Über die Freiheiten, die sich Meg nimmt, mit der er verheiratet ist, und über die freien Sitten in der modernen Gesellschaft spricht er kühl und sachlich; aber diesem Ton widerspricht, was er in Wahrheit empfindet. Efraims Eltern sind deportiert und in Auschwitz vergast worden. Er besitzt von ihnen noch eine Villa am Wannensee, jedoch fast keine Erinnerungen. Es gibt keinen Ort, an dem er wohnen könnte. Zwischen Rom, wo er einstweilen noch als Mitarbeiter einer englischen Wochenzeitung tätig ist, — Berlin, wo er im Auftrag Keir Hornes einer verschollenen Jugendfreundin nachforscht, die Keirs außereheliche Tochter ist, — und London, wo er sich noch einmal mit seiner Frau trifft, von der er seit sieben Jahren getrennt lebt, spinnt seine Niederschrift oder sein Bericht die Fäden. Efraim ist ein unpathetischer Ahasver. Weder bei Menschen, die ihm nahestehen, noch in Landschaften oder Siedlungen, die ihm besser als andere entsprechen, findet er seine Ruhe. In Berlin beginnt er an den Papieren zu arbeiten, die ihm möglicherweise zur Abklärung seiner komplizierten Probleme verhelfen sollen. Er tut es am Tag nach der Party bei dem Filmregisseur Lampe, auf der er Anna Krystek kennengelernt hat, die Berliner Freundin. Seine Werbung um Anna bleibt ohne Erfolg. Efraim beendet das Manuskript, nun schon von seinem Verleger und dessen Lektor in Pflicht genommen, in seinem alten Hotelzimmer in Rom. Da freilich ist er selbst der Meinung, das Buch gehe aus wie das Hornberger Schießen. Es ist nicht das einzige Mal, daß Andersch in dieser Weise mögliche Einwände der Kritik vorwegnimmt. Ich würde den Roman «Efraim» dennoch nicht ein Hornberger Schießen nennen.

Er ist es dann vielleicht, wenn man in ihm eine Geschichte sucht, eine innere Entwicklung des Helden. Efraim steht am Schluß seines Protokolls wie zu Beginn seiner Aufzeichnungen zwischen den zwei Frauen Meg und Anna, hat die eine verloren und die andere nicht gewonnen. Nichts deutet darauf hin, daß es für ihn je anders werden könnte. Wo soll er wohnen? Berlin kommt nicht in Frage, obgleich er in Annas Nähe mit dem Gedanken spielt; London scheidet aus, weil da Meg ist, und in Rom, wo er wahrscheinlich bleiben wird, findet er die Wohnung nicht, die er sucht, und überdies wird es Schwierigkeiten wegen der Niederlassung geben, wenn er einmal nicht mehr als Auslandskorrespondent akkreditiert ist. Dem Journalismus, seinem Beruf, in dem er es weit gebracht hat, sieht er sich entfremdet. Die Vorbehalte gegenüber dem Beruf des Schriftstellers sind beträchtlich. Vielleicht wird er am Ende Kaufmann werden: er findet schöne Worte für diese Tätigkeit, weil — wie er sagt — der Kaufmann ein Mensch ist, der sich leicht löst, der Verbindungen schafft und wieder aufgibt, ganz dem Gang und Bedürfnis seiner Geschäfte gemäß. Dazwischen sein, sich frei bewegen, nicht Jude, nicht Christ: das ist die Spielart des Intellektuellen, die sich hier darstellt. Efraim ist von nichts überzeugt, höchstens davon, daß alles Zufall sei. Wer Überzeugungen hegt, so lesen wir einmal, der gilt als Fanatiker, und der Kredit steigt erst wieder, wenn sich herausstellt, daß es Überzeugungen aus Berechnung sind. Anderschs Buch ist da am stärksten, wo es diese kritische, skeptische Haltung in der Sprache selbst zum Ausdruck bringt. Das Schicksal Esthers (ein Begriff, den Efraim kategorisch ablehnt) endet nicht nur darum im Ungewissen, weil sich nicht mehr feststellen läßt, ob Keirs Tochter noch lebe oder umgekommen sei. Die Koordinaten fehlen, in die seine Spur einzutragen wäre.

Andersch hat, um Efraims Erfahrungen aufzuzeichnen, die Sprache gewählt, die ein polyglotter Starjournalist etwa spricht und schreibt. Aber Efraim stellt wiederholt Betrachtungen über den neuen deutschen

Sprachgebrauch an, über Wendungen wie das forsche «in den Griff bekommen» oder die Feststellung, daß «mehr nicht drin sei». Er bedient sich der Klischees, freut sich auch darüber, daß er in dieser Sprache Fortschritte macht, und kultiviert skeptisch lächelnd sein Stromlinienvokabular. Er will «auf Draht» sein, wie der Ausdruck heißt. Das Risiko dieser Versteckspiele ist freilich groß; aber auch die Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, hat Andersch der Kritik vorweggenommen. Geht es am Ende nicht um ein gestaltetes, geformtes Stück Wirklichkeit, um ein «Werk» ähnlich dem ehrwürdigen Travertin, den römische Arbeiter in ein Haus einbauen? Könnte ein Erzähler heute noch mit der Verbindlichkeit des gehauenen Steins sprechen?

Efraim verneint es. Sein Bericht erstreckt sich über Privates und Öffentliches, über die jüngste Vergangenheit, die Spiegel-Affäre, die Kuba-Krise und die Ermordung Kennedys. Ein Geschiebe aus Politik, Kulturbetrieb, zerstörten oder nur kümmerlich existierenden menschlichen Beziehungen, Klatsch und Sexualität schlägt sich in diesem Bericht nieder. Weder der Held selbst, dieser unschlüssige Zeitgenosse, noch das «Zeitgebilde», das sich in seinen Aufzeichnungen ausdehnt, ergeben im ganzen ein erfreuliches Bild; aber es steht stellvertretend für eine ganze Epoche da, es findet packenden Ausdruck in der Gestalt des Heimatlosen, der selbst seine Muttersprache nur als ein ausgehöhltes und zerstörtes Wortgehäuse wiedergewinnt.

In Efraims Welt ist Heimweh sinnlos geworden. Es führt kein Weg zurück; aber Alfred Andersch hat auch in diesem Buche einer Schwäche nachgegeben, die schon im Roman «Die Rote» die Konsequenz, ja die Wahrhaftigkeit gefährdet. Dort ist es das Idyll in Fabios Vaterhaus, die Küche mit den Steinfliesen, die Insel des einfachen Lebens und der guten kleinen Leute, die einen störenden und künstlerisch beklagenswerten Abfall von der Suche nach Wahrheit ankündigen. Nicht der Umstand selbst, daß Franziska in dieser Welt des häuslichen Friedens und der Arbeit Zuflucht sucht,

macht es aus: es ist die falsche Verklärung, die diese Stelle abwertet. Ähnliches gibt es leider auch in «Efraim», und die Szenerie ist da womöglich noch peinlicher: Efraims Idyll ist die Kleinwohnung eines alten Kommunisten und Revolutionärs, des Vaters Krystek. Marx und Engels grüßen von der Tapete über der Kredenz herunter, und in der trauten Stube klingt heimelige Berliner Mundart auf (die Efraim sonst verabscheut). Alles ist auf einmal im Lot, die Tochter sitzsam und puritanisch und gar nicht wie die andern, der Vater rundum ein Original, beide einander in herzlicher Liebe zugetan. Ich will nicht behaupten, daß Andersch in irgend einem Teil seines Buches zu schwarz malt; aber hier malt er rosarot, und das ist nicht etwa politisch gemeint. Da die Ge-

stalt der Anna Krystek in den Aufzeichnungen Efraims eine zentrale Stellung einnimmt, wirkt sich diese Neigung zur unkritischen Verklärung wiederum gegen die Konsequenz des Buches, gegen die Wahrheithaftigkeit und die künstlerische Geschlossenheit aus.

«Efraim» ist ein bedeutendes Buch, ein Bild der Epoche und ein Journal intime von Rang. Es ist formal mit großer Könnerschaft gestaltet und vor allem überzeugend in den schmucklosen, grauen Sprachlandschaften, die es durchmißt. Anderschs Widersacher haust in ihm selbst.

Anton Krättli

¹ Alfred Andersch, Efraim. Roman. Diogenes Verlag, Zürich 1967.