Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 62 (1982)
Heft: 10

Buchbesprechung: Das Buch
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

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

«Der Einzige»

Nachträge zum Goethe-Jahr

Feierstunden und Neuausgaben, Goethe-Preis und Goethe-Studien beweisen nicht mehr und nicht weniger, als dass im Zeichen des Klassikers Geschäft und Kultur in schönem Einklang stehen. Wagt denn einer heute noch in ergriffenem Tone zu reden wie seinerzeit – man schrieb das Jahr 1938 – *Hans Carossa,* die *«überirdische Stimme, die uns zur Liebe, zur Schonung und Duldung, zum Verzicht auf Gewalt, zur Entsagung berufe, diese Erlöserstimme»* sei für jeden immer hörbar? Zwar räumte der hochgemute Redner immerhin ein, die Deutschen lebten *«in drangvoller Gegenwart»,* und die Nachfolge Goethes sei oft sehr viel schwerer, als seine milde Stimme erwarten liesse. Man kann nur sagen, das sei höchst verschwommen formuliert, ein Raunen weit mehr als ein klares Wort. Die drangvolle Gegenwart 1938 in Deutschland mit dem Geist der Weimarer Klassik in Verbindung zu bringen, musste notwendigerweise misslingen. Aber die Insel-Bücherei konnte die Nummer 53 immerhin im Goethe-Jahr 1982 im 81. bis 83. Tausend vorlegen, das Bändchen mit Carossas Rede über *«Goethes Wirkungen in der Gegenwart».*[1]

Das Thema wird aus aktuellem Anlass – ebenfalls im Insel Verlag und als Vorwort zu einem aufwendig gestalteten Bildband – von *Adolf Muschg* aufgegriffen: *«Goethe der Einzige, Goethe als Beispiel»* heisst jetzt die Überschrift, und da kein Fragezeichen dahinter steht, darf man schliessen, Muschg sehe diesen Einzigen wirklich als Beispiel für die Gegenwart[2]. Nämlich so: Dieser Eine steht *«jenseits oder abseits der Norm»,* einzig eben in einer Kultur, die, *«anders als die englische oder französische, keine gesellschaftliche, keine öffentliche Kultur»* gewesen sei. Zwar liesse sich dagegen nicht nur einwenden, gesellschaftliche Kultur sei im achtzehnten Jahrhundert gerade auch an deutschen Fürstenhöfen durchaus auszumachen, sondern vor allem, dieser so einzigartige Goethe habe sich ins gesellschaftliche Gefüge Weimars in verhältnismässig jungen Jahren schon eingelebt, in einer Weise gewiss, die ihm selber zu Zeiten problematisch war. Ein *«Fürstenknecht»* war er schon darum nicht, weil er innerlich stark genug war, seine eigene Freiheit zu wahren, was in gleichen oder ähnlichen Verhältnissen nicht jedem möglich war. Vom Glanz der *«Ausnahme»,* die Goethe darstelle, sagt Muschg, lasse sich *«keine Brücke schlagen zur Tristesse der Regel».* Und spätestens an dieser griffigen Formulierung zeigt sich, worauf das Vorwort zum Goethe-Band zielt. Schon die Freiheit der starken Natur, die in der Tat *«minder Begünstigten wie ein*

Naturereignis» vorkommen muss, deutet darauf hin. *«In ihm»*, sagt Adolf Muschg von ihnen, *«konnten sie lieben – wenn es ihnen die Selbstüberwindung erlaubte –, was sie am meisten entbehrten.»* Das Vorwort schliesst mit der Aufforderung, Goethes *«Vereinzelung»* als unsere Sache zu behandeln. *«Beispielhaft war er durch die Kultur, die er seiner Vereinzelung, einem leider repräsentativen Befund* unserer *Zivilisation, abgewonnen hat. Ob sie noch einmal Kultur wird, ob sie auch nur zum Überleben reicht, wird daran zu messen sein, was wir aus Goethes vertrauensvoller Zumutung machen* – wie *wir den Mut haben, mit ihr wie mit uns zu leben.»* Adolf Muschg ist ein versierter, oft auch ein brillanter Stilist, nie verlegen um Wort und Wendung, die das Bekannte neu erscheinen lassen. Da spricht er zum Beispiel von Goethes *«Treulosigkeit»*, von seiner *«schwer erträglichen Diplomatie im Umgang mit Menschen»* und von seiner *«Pedanterie im Umgang mit Sachen»*. Das trifft genau und ist im übrigen bekannt. Aber dann sagt er auch, Regelsüchtige könnten Goethe eigentlich nicht lieben, ohne an ihm zu leiden, weshalb das *«Zähneknirschen der Schulmeister»* auch nie zu überhören gewesen sei, *«wenn sie diesen Menschen ihren Schülern zur Andacht empfahlen, ohne seinen Lebenswandel empfehlen zu dürfen»*, und das scheint mir nun doch nicht ganz redlich und auf alle Fälle gewaltig übertrieben. Ich jedenfalls habe von solchem Zähneknirschen nie etwas gehört, und zur Andacht ist mir Goethe auch nie empfohlen worden. So süffig sich das Sätzchen lesen mag, die Ausnahmeerscheinung Goethe habe *«die Pfäfflein aller Provenienzen dazu verführt, in seinem Namen Schwarze Messen gegen ihre Überzeugungen zu lesen»*, es hört sich nicht besser an als das, was *Walter Jens* aus ähnlichem Anlass glaubt raten zu müssen: es gehe darum, *«unter emanzipatorischen Aspekten eine Literatur zu beerben, die von der Bourgeoisie längst verramscht worden ist»*. Blechern tönt beides, weil es nämlich eher dem Alibi dient, das emanzipatorische Goethe-Redner brauchen, aber zur Deutung und Einordnung des Gegenstandes in die literarische Gegenwart nichts beiträgt.

Man benützt den Anlass des Goethe-Jahres auch sonst dazu, die eigene Originalität ins olympische Licht zu rücken, mit mehr oder weniger Glück, wie man sieht, oft auch vorwiegend in der Absicht, seine eigene Distanz zur Klassikerverehrung zu betonen, indem man sie als «Verramschung» darstellt. Einer ist gar, um ins Guinessbuch der Rekorde aufgenommen zu werden, auf den Gedanken gekommen, neunzehn Stunden lang ununterbrochen Titel der Sekundärliteratur vorzulesen. *Karl Michael Grüber* hat in Berlin eine Inszenierung des *«Faust»* vorgestellt, deren Intoleranz und Verblendung einem Werk der Weltliteratur gegenüber sogar vereinzelten Beifall gefunden hat. Und das Geplauder, das *Friedrich Dürrenmatt* in der *«Weltwoche»* erscheinen liess, empfanden einige Zeitgenossen sogar als den Gipfel der Originalität. Doch gab es auch Beispiele, die den Zweifel widerlegen, es handle sich bei der Geschäftstätigkeit rund um Goethe lediglich um Alibiübungen oder Schabernack. Dazu möchte ich vor allem das Buch von *Albrecht*

Schöne rechnen, in welchem die *«Harzreise im Winter»*, *«Alexis und Dora»* und die *«Walpurgisnacht»* neu gelesen und interpretiert werden.

Biographische Dokumentation

Auch der bereits erwähnte Bildband *«Goethe – Sein Leben in Bildern und Texten»* zählt am Ende dazu. *Christoph Michel* und *Willy Fleckhaus* haben ihn herausgegeben und gestaltet. Eine Bild-Biographie ist entstanden, die zu den reproduzierten Faksimiles, Zeichnungen, Porträts und anderem Dokumentenmaterial aus Goethes Zeit Texte aus seinen Werken, aus Briefen und aus Äusserungen von Zeitgenossen montiert. Da finden sich denn auch Stellen aus dem Tagebuch von Ende 1778 oder aus einem Brief an Knebel (21. 11. 1782), in denen Goethe die Trennung seines politischen und gesellschaftlichen von seinem moralischen und poetischen Leben feststellt. *«Wie ich mir in meinem Väterlichen Hause nicht einfallen lies die Erscheinungen der Geister und die iuristische Praxin zu verbinden eben so getrennt lass ich iezt den Geheimderath und mein andres selbst, ohne das ein Geh. R. sehr gut bestehen kann. Nur im innersten meiner Plane und Vorsäze, und Unternehmungen bleib ich mir geheimnissvoll selbst getreu und knüpfe so wieder mein gesellschafftliches, politisches, moralisches und poetisches Leben in einen verborgenen Knoten zusammen. Sapienti sat.»*

Aber war es denn nicht eher ein Vorteil, dass das Genie sich in kleinen, überschaubaren gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen entfalten konnte? Hier gab es nicht den Glanz und den Prunk grosser Welt, nicht die Arroganz der Macht, nur die kleine Welt eines deutschen Herzogtums, Provinz durchaus, aber das heisst noch lange nicht Leere. Es gab Wieland und Herder, es gab das Theater und alsbald auch Schiller, es gab konkrete Aufgaben in der Verwaltung, im Bergbau, in der Gestaltung eines Kleinstaates, seines Bildungswesens, kurzum: hier war ein Boden für Kulturarbeit. Und keineswegs erwecken die Bilddokumente und die Texte, die Goethes Leben in Weimar illustrieren, den Eindruck, hier habe ein Vereinzelter in gewagter Existenz ausgeharrt, um aus sich selbst heraus sein grosses Werk zu schaffen. *«An die humane Wirksamkeit verbesserter sozialer Maschinen»* habe er nicht geglaubt, sagt Adolf Muschg im Vorwort zu dem Band; in der Tat bestand er nicht nur auf der Würde und Unveräusserlichkeit des Individuums, sondern auch auf guten Umgangsformen. Hierin könnte er ebenfalls beispielhaft sein in einer Gegenwart, die leider reich ist an Verhöhnungen gesellschaftlicher Spielregeln, deren Sklave man nicht ist, wenn man sie achtet. Vergnüglich ist, dass bei Suhrkamp, während die Insel Carossas Lobgesang und Muschgs Vorwort zum grossen Bildband herausgebracht hat, auch noch *Martin Walsers* Szenen *«In Goethes Hand»* erschienen sind, dramatisierte Augenblicke aus Goethes und Eckermanns Leben, in denen der Olympier als Potentat und Ausbeuter, Eckermann als das arme Opfer und Freiligrath, nach Goethes Tod, als der Verkünder der Freiheit erscheinen, die Goethe nach Kräften verhindert haben soll[3]. *«Ich fürchte, Sie lieben ihn»*, sagt

Freiligrath zu Eckermann, *«lieber Freund, dann sind Sie verloren.»* Ist er nun ein Beispiel, ist er keins? Oder also eins, das uns warnen soll? Ratlosigkeit vor einer Leistung und ihrer Präsenz kennzeichnet manchen Beitrag zum hundertfünfzigsten Todesjahr Goethes.

In einem Aufsatz, der im Sonderband *«Johann Wolfgang Goethe»* von TEXT+KRITIK (herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold) erschienen ist, beschreibt unter anderen der Deutschlehrer *Manfred Lauffs* die Wege und Umwege zu dem Dichter, die sich heute der Schule anbieten[4]. Er geht davon aus, dass die Klagen über allgemein zu geringe Kenntnisse der Oberschüler, Gymnasiasten und Studenten auf dem Gebiet der Literatur zugenommen haben. Nach all den Reformen, die als «Entrümpelung» vorgenommen worden sind, ist die Lust der Schüler auf Literatur und Dichtung nicht zurückgekehrt. Lauffs sagt, ein naives Vertrauen auf eine unmittelbare Wirkung der alten Texte müsse unweigerlich zu Enttäuschungen führen. Die Frage heisst also, wie man es anstellen soll, damit die Schüler den Einstieg finden. In diesem Zusammenhang zitiert Lauffs den knalligen Ratschlag von Walter Jens, die Literatur *«unter emanzipatorischen Aspekten zu beerben»*, nachdem sie von der Bourgeoisie längst verramscht worden sei. Dem Deutschlehrer ist mit dergleichen Rhetorik nicht geholfen. Geduldige Beobachtung, sorgsam gesammelte Erfahrung leisten da mehr. Lauffs zum Beispiel hat mittels Fragebogen von Kollegen interessante Angaben eingeholt, etwa darüber, welche Gedichte als schwer zugänglich empfunden werden, welche unmittelbarer und leichter ankommen. Zu diesen letzten gehören *«Hermann und Dorothea»* und die Gedichte des *«Sturm und Drang»*. Einer hat auf die Umfrage geantwortet, vor wenigen Jahren noch sei es geradezu unmöglich gewesen, mit Gymnasiasten die *«Iphigenie»* zu lesen. Im Zeichen des «neuen Subjektivismus» oder der «neuen Innerlichkeit» sei es jetzt wieder möglich. Zu hoffen bleibt da nur, dieser Lehrer sei auch in der Lage, am Beispiel der *«Iphigenie»* den Zusammenhang zwischen dem Privaten und dem Allgemeinen aufzuzeigen. Es soll neuerdings Fälle geben, in denen die Gymnasialprofessoren mit Goethe sich schwerer tun als ihre Schüler ...

In diesem Goethe-Jahr 1982 hat ein auf sieben Bände geplantes biographisches Unternehmen seinen Anfang genommen: *«Goethes Leben von Tag zu Tag»* heisst sein imponierender und auch erschreckender Titel, und *Robert Steiger* heisst der Verfasser dieser dokumentarischen Chronik[5]. Herkömmliche Biographien gehen alle vom Überblick aus; sie setzen voraus, was vollendet war, und stellen dann dar, wie es geworden ist. Hier, in dieser aus tausend Einzelheiten zusammengesetzten Biographie aus Zitaten, soll der kühne Versuch gemacht werden, sozusagen mit dem historischen Bewusstsein des Dargestellten von Tag zu Tag vorzurücken und die Gegenwart des Helden in Nahaufnahme zu zeigen. Die Zukunft ist jederzeit völlig ungewiss. Steigers sieben Bände sollen ein monumentales Tagebuch werden, vorwiegend von Goethe selbst, dann von seinen Nächsten, seinen Freunden, seinen Briefpartnern geschrieben. Der Verfasser oder Sammler schaltet sich nur mit knappen Verweisen oder

Erklärungen ein, fortlaufend im Text und nicht etwa in Anmerkungen. Denn er will trotz seiner mosaikartigen Technik ein Lesebuch schaffen: Goethes Leben von Tag zu Tag. Vor uns liegt der erste Band, siebenhundert grossformatige Seiten, die Jahre 1749 bis 1775 umspannend. Da wird zum Beispiel auf Gulden und Kreuzer genau verzeichnet, was Vater Goethe für Wolfgang ausgelegt und ins Haushaltbuch eingetragen hat: für Mietgeld auf dem Hippodrom, als er Reitstunden nahm. Dem Sohn waren sie wegen der pedantischen Behandlung dieser schönen Kunst höchlich zuwider. Aus zahlreichen Quellen wird rekonstruiert, wie der Jüngling sich entwickelt. *«Dichtung und Wahrheit»* wird ebenso herangezogen wie die Briefe und die Aufzeichnungen anderer Art, und alles wird nach Möglichkeit genau datiert. Im ganzen ist da eine Chronik im Entstehen begriffen, die es zum Beispiel dem Interpreten erleichtern wird, das einzelne Werk in seiner Entstehungszeit zu situieren.

Viel germanistische Detektivarbeit steckt in dem Unternehmen, etwa wenn die Stellen aus *«Dichtung und Wahrheit»* genauen Daten zugewiesen werden müssen, *«wohl vor Mitte Februar 1771»* oder *«bis etwa Mitte März 1771»*, vielleicht auch *«ab Mitte März 1771»*. *«Vielleicht April 1771»* hätte demnach die Szene stattgefunden, wie die Familie Brion sich mit Goethe in den Stadthäusern ihrer Verwandtschaft trifft. Die Damen wünschen den jungen Dichter lesen zu hören; er liest *«Hamlet»* in Wielands Übersetzung.

Bei aller Bewunderung frage ich mich doch, wie denn eigentlich dieses chronologisch geordnete Sammelgut richtig zu benützen wäre. Der Verfasser der Chronik erklärt in seinem Vorwort, es sei seine Absicht, dem ganzen Menschen gerecht zu werden und nicht nur einzelnen Aspekten seines Wesens. Das setzt voraus, dass wir das siebenbändige Werk nicht wie ein Nachschlagewerk oder ein Handbuch biographischer Einzelheiten benutzen, sondern wie ein Lesebuch, in dem man von vorn bis hinten langsam voranschreitet, Goethes Leben von Tag zu Tag nachvollziehend. Wird man's auch tun? Und was, wenn man's täte, wäre die Wirkung? Erste Proben zeigen, dass das Vorbildhafte in Goethes Leben nicht in den verklärenden Stilisierungen liegt, sondern in der Intensität und in der «starken Natur», mit der dieser Mensch gelebt, mit der er gelernt und gearbeitet hat.

Alte Goethe-Texte – neu gelesen

Geschichten, Novellen, Schilderungen, Abenteuer und persönliche Geständnisse enthält das Lesebuch *«Goethe erzählt»*, das *Peter von Matt* herausgegeben, mit Zwischentexten und mit einem Nachwort versehen hat[6]. Es ist der geglückte Versuch, Zugänge freizulegen, kühn herauszugreifen, was in umfassendere Zusammenhänge gehört und dort vielleicht so leicht nicht entdeckt worden wäre, es sei denn, man sei ein Goethe-Kenner. Natürlich sind die ausgewählten Prosatexte im Anhang aufs genaueste situiert und in eben die Zusammenhänge gerückt, in die sie gehören. Aber das herausgeberische Prinzip dieses Buches ist es, nach Themen und Motiven zusammenzustellen, was in Goethes Werk

vielleicht weit auseinanderliegt. Da gibt es denn also Liebes- und Ehegeschichten, es gibt Lebensgänge, Reiseschilderungen, Landschaften, Charakterbeschreibungen, Biographisches, Wissenschaftliches und Märchen. Im Nachwort erst verfolgt Peter von Matt die *«Konturen eines Erzählers»*, die in diesem Fall gar nicht so leicht nachzuziehen sind. Denn anders als die grossen Erzähler des neunzehnten Jahrhunderts hat Goethe keinen unverkennbaren, eigenen Erzählton, oder vielmehr ist bei ihm, wie von Matt sich ausdrückt, *«die Skala unterschiedlicher Intonationen so breit, dass man nur selten über frühere Leseerfahrung mit dem neuen Text widerstandslos vertraut wird»*. Man könnte das mit einer Eigenschaft Goethes erklären, die ja auch sonst zu beobachten ist: er bleibt sich treu, indem er sich ständig wandelt. Seinen Zeitgenossen muss es mit ihm merkwürdig ergangen sein. Denn die Leser des *«Werther»*, die dieses «Kultbuch» der frühen Zeit und seinen Verfasser bewunderten, mussten über den *«Wilhelm Meister»* bitter enttäuscht sein. Was Goethe als Lyriker einst an bewegten und bewegenden Gefühlen zum hymnischen Ausdruck gebracht hat, bändigt er alsbald in der Gelassenheit des erfüllten Augenblicks. Er ist ein sehr langes Leben lang unterwegs und keineswegs der, den man sich vielleicht aufgrund abgeschlossener Werke vorgestellt hat. Die Möglichkeiten der Realisation, die ihm offenstehen, sind zahlreich. Aber bei Goethe, dem Erzähler, kommt noch etwas hinzu, was seine Erzählhaltung sozusagen aus Gründen der historischen Situation offen macht, offener zum Beispiel als diejenige Gotthelfs. Mit Goethe, so führt von Matt aus, beginnt eine neue deutsche Erzählkultur. Noch um 1800 war es höchst unwahrscheinlich, dass die Prosaerzählung überhaupt dem Drama den Rang als repräsentative literarische Gattung ablaufen werde. Das bedeutet aber, dass etwa zu der Zeit, da Goethe seine vielgestaltigen Erzählungen und Berichte in Prosa verfasst hat, eine gesicherte Tradition der Gattung noch gar nicht bestand, wenigstens so nicht, wie sie sich nach ihm ausbildete.

Das Nachwort ist, freilich mehr nur im Aufriss als in argumentierender Breite, ein Beitrag zur Geschichte der Gattung. Das Buch, dem es das Geleit gibt, ist ja auch nicht in erster Linie für Germanisten gedacht, sondern für Leute, die aus Neugier und aus dem Bedürfnis nach Unterhaltung zu lesen nicht für verpönte Motive halten. Sie kämen vielleicht gar nie dazu, ausgewählte Teile wenigstens der *«Italienischen Reise»* zu lesen, aber wenn da nun der humoristische Heilige Philipp Neri charakterisiert wird, werden sie vielleicht gar auf den grossen Zusammenhang neugierig. Oder wenn sie die köstlichen zwei Seiten über den *«Versuch reisender Jünglinge, in Zürich nackt zu baden»* lesen, werden sie vielleicht *«Dichtung und Wahrheit»* zur Hand nehmen, um weiter vorzudringen in der geschichtsreichen Geschichte dieses ausserordentlichen Lebens. Jedenfalls erreicht der Herausgeber mit seiner Methode der Präsentation, dass die alten Texte neue Leser finden, und diejenigen Leser, die sie schon kannten, vielleicht aus der Perspektive, in die sie hier gerückt sind, Einsichten und Zugänge ausmachen, die ihnen neu sind.

Aber kann denn von Goethe noch

Neues kommen? Die Frage ist wohl falsch gestellt, und dass nur das Neue die Aufmerksamkeit kultureller Aktualität verdiene, ein beklagenswertes Vorurteil. Wir sollten – zum Beispiel aus Anlass dieses geschäftigen Gedenkjahres – vielmehr fragen: Kennen wir Goethe wirklich, oder kennen wir ihn am Ende nicht? Ich denke dabei nun nicht an biographische Details und dialogisierte Klagen über die armen Opfer am Weg des Genies, wie sie Martin Walser in seinen *«Szenen aus dem neunzehnten Jahrhundert»* vorbringt. Ich denke einfach an alles, was Goethe geschrieben hat. Acht Jahre vor seinem Tod sagte er zu Eckermann, die Zeit sei ein wunderlich Ding, ein Tyrann, der seine Launen habe. Was den alten Griechen zu sagen erlaubt gewesen, das sei ihm zu sagen nicht gestattet, und was Shakespeares kräftige Zeitgenossen mit Genuss verkraftet hätten, könnten die Engländer um 1820 nicht mehr ertragen, so dass ein Family-Shakespeare zum Bedürfnis geworden sei. Es gibt allerhand Anzeichen dafür, dass eben zu der Zeit, da Goethe diese Bemerkung zu Eckermann machte, ein Family-Goethe längst im Entstehen begriffen war.

Aber das Bild des Olympiers, des hehren Dichterfürsten, der – nach etwas wilder Jugend und freilich auch noch nach heidnisch-sinnenfreudiger Römer Episode – zahm und weise geworden sei, also der neuzeitlichen Sitte angemessen das Erotische nur noch dezent umschrieben habe, der die Freude an der Nacktheit und an heidnisch-unproblematischer Sinnlichkeit mildernd in ein sinnvolles Ganzes gefügt habe (ich stelle da wörtlich zusammen, was jüngst noch über Goethe geschrieben worden ist): dieses Dichterbild ist eine Adaption, eine Zurechtbiegung und Verharmlosung. Insofern hat Adolf Muschg in seinem Vorwort zum Insel-Bildband wohl recht, wenn er davon spricht, Goethe habe der Kultur, die sich auf ihn berief, immer einen merkwürdigen Kraftakt zugemutet. Zum Beispiel eben den, ihn auf gediegene und gesittete Normen herabzumildern. Es gab und gibt jedoch jederzeit auch den begründeten Widerspruch dagegen, weshalb man nicht behaupten kann, der Family-Goethe sei die allgemein verordnete Regel und erst noch eine sozusagen repressive Verfälschung der Überlieferung.

Ich berufe mich dabei auf ein literaturwissenschaftliches Werk, eines der jüngsten Beispiele dafür, wie offen die Auseinandersetzung auch an den Universitäten und in der Öffentlichkeit geführt wird[7]. *Albrecht Schöne,* Professor für deutsche Literatur in Göttingen, hat es geschrieben. Sein vollständiger Titel lautet: *«Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte.»* Neu und auf eine hartnäckige Weise aufmerksam gelesen hat Albrecht Schöne die Hymne *«Harzreise im Winter»,* die Elegie *«Alexis und Dora»* und die Szene *«Walpurgisnacht»*. Seine Ergebnisse sind allerdings überraschend, gerade weil es sich bei den drei genannten Texten um Dichtungen handelt, die jeder zu kennen meint. Albrecht Schöne aber ging richtigerweise davon aus, dass es da noch ungelöste Fragen gebe und dass vor allem ein ungefähres oder ein auf unbewiesenen Deutungen beruhendes Verstehen dem Missverständnis ganz nahe sei. Er beginnt –

streng wissenschaftlich – stets damit, sich textkritisch um den genauen Wortlaut zu bemühen. Dann führt er Zeile um Zeile vor, was genaues Lesen heisst. Er biegt den Wortlaut nicht seinen Ideen oder Vorstellungen gemäss zurecht, er belässt das Rätselhafte als Widerstand bestehen, bis er – aus dem umsichtig erschlossenen historischen Wissensstand des Dichters, aus der Kenntnis seiner Lektüre zur Zeit der Entstehung des zu lesenden Textes, aus seinen Gesprächen, aus Themen und Strömungen, die damals die Zeit bewegt haben – die richtige Spur findet. Er verschreibt sich keiner Methode ausschliesslich; er zieht sie alle zu Rate, probiert jeglichen Schlüssel und zieht selbstverständlich auch bei, was Zeitgenossen und spätere Interpreten herausgefunden oder auch missverstanden haben.

«Harzreise im Winter», einer der schwierigsten Texte Goethes, ist bekanntlich von dem Rektor Kannegiesser zu Goethes Lebzeiten schon interpretiert worden, und der Dichter hat mit Wohlwollen öffentlich davon Kenntnis genommen, ohne freilich das Geheimnis zu lüften. Bei Schöne lernen wir die Hymne als das Bekenntnis des jungen Goethe verstehen, dass seine Wallfahrt auf den Brocken im Dezember 1777 eine Orakelbefragung über seinen mit der Bindung an Weimar verknüpften Lebensplan war. Dunkle Wendungen, Anspielungen auf römisches «Auspicium», auf das Augurenwesen, erklären sich jetzt aus dem Umstand, dass der Dichter ein Zeichen suchte. Die Besteigung des Brocken im Winter gelang, entgegen den Warnungen ortskundiger Gewährsleute. Das Orakel bestätigte seinen Entschluss, an den Weimarer Hof zu gehen. Davon handelt *«Harzreise im Winter»*. *«Alexis und Dora»* ist – mit zwingenden Nachweisen – gerade nicht eine der schönen Konvention sich fügende Dichtung vom Abschied eines Liebenden allein, sondern – verschlüsselt, kunstvoll, beziehungsreich – ein Gedicht des Widerspruchs auch gegen diese Konvention, eine Scharade in Distichen, die auf die körperliche Vereinigung der Liebenden nicht nur anspielt, sondern sie feiert, in heidnischer Sinnenfreude. Albrecht Schöne ruht nicht, bis er für die merkwürdige Stelle innerhalb des Gedichts eine Erklärung hat, in der es heisst, der Dichter lege ein Rätsel, künstlich mit Worten verschränkt, oft der Versammlung ins Ohr. Jeden freue die seltne Verknüpfung der zierlichen Bilder, aber noch fehle das Wort, das die Bedeutung verwahre. Man muss genau nachprüfen, was in Schönes Interpretation dieser zentralen Stelle ausgeführt wird: es widerlegt schlüssig die poetisierende Deutung und deckt auf, was mit den künstlich mit Worten verschränkten Bildern angesprochen ist. Der Vers 84,

«Und die Myrte bog, blühend,
darüber sich hin»,

einsetzend mit zwei nur zweisilbigen Pentametern, retardierend im Rhythmus und glühend in der Häufung des Vokalklangs «ü», markiert das Zentrum des ganzen Gedichts und die Lösung des Rätsels, von dem der Dichter spricht.

Die *«Walpurgisnacht»* schliesslich, die manchem als ein phantastisches und teilweise etwas obszönes Anhängsel der «Faust»-Tragödie erscheint (mit weggelassenen, allzu eindeutigen Versen, mit Bruchstücken in

den Paralipomena zum «Faust»), wird von Schöne als das wohlerwogene Gegenstück zum Prolog im Himmel rekonstruiert, als Satansmesse auf dem Blocksberg mit klar erkennbarer dramaturgischer Funktion und mit genauen Entsprechungen zu den zentralen Motiven der Dichtung. Im Anhang gibt Schöne die wiederhergestellte Version im vollen Wortlaut (ohne die Pünktchen, die in allen Goethe-Ausgaben sonst üblich sind) und bietet sie den Bühnen zum Gebrauch an.

Der wahrhaft berufene Leser ist, wie Goethe in einem Xenion sagt, der unbefangenste.

Postscriptum

Und nun also, als Satyrspiel gegen Ende des Jahres, der Streit um den Frankfurter Goethe-Preisträger 1982, den 87jährigen Schriftsteller *Ernst Jünger*. Die Jury hat ihren Entscheid einstimmig gefällt. Der Rang des Autors, dessen Gesamtwerk in einer achtzehn Bände umfassenden Ausgabe vorliegt, steht ausser Zweifel, vor allem sein internationaler Rang. Ernst Jünger hat im westlichen Ausland womöglich mehr Bewunderer als in der Bundesrepublik selbst. Der *«Figaro»* nannte ihn vor einigen Jahren schon *«le plus grand écrivain allemand vivant»*. Allein, er passt da seit langem nicht in die Landschaft. Er ist elitär, ein kühler, aristokratisch wirkender Denker, politisch nicht genau zu orten, doch zweifellos eher konservativer Geistesrichtung. Im Frankfurter Stadtparlament protestierten die Grünen gegen die Preisverleihung mit der Begründung, Jünger sei *«ein ideologischer Wegbereiter des Faschismus»*. Man muss ja nicht eben viel von ihm gelesen haben, man braucht nicht kompetent und nicht einmal besonders informiert zu sein, wenn man gegen einen Autor aus politischen Gründen protestieren will. Es genügt das Gerücht.

Dass Ernst Jünger 1922 mit dem Buch *«In Stahlgewittern»* den Krieg und das perfekte soldatische Handeln feierte, dass er den *«Kampf als inneres Erlebnis»* darstellte, hätte die Rabauken des Nationalsozialismus vielleicht begeistert, wenn sie Jünger auch wirklich gelesen und verstanden hätten. Als *«Der Arbeiter»* 1932 erschien, konnte man ihn ebensogut für Hitlers Obrigkeitsstaat wie für die kommunistische Planwirtschaft beanspruchen. Das Buch ist die kalte Schilderung totaler Organisation. Ernst Jünger ist ein Naturwissenschaftler, ein Käfersammler und Insektenpräparator. So eigentlich schreibt er auch: auf die Details konzentriert, klar, gläsern und spröde, ein etwas trockener Ästhet, der immer dann stilistisch unsicher wirkt, wenn er ins Allgemeine ausgreift.

Der Goethe-Preis der Stadt Frankfurt ist in diesem Jahr 1982 einem Autor verliehen worden, der im literarischen Deutschland von heute entweder ignoriert oder mit abweisendem Respekt zur Kenntnis genommen wird. Mit den herrschenden literarischen Trends hat dieser alte Mann nichts zu tun. Sein Ruhm ist so wenig zu leugnen wie die kühle Beharrlichkeit, mit der er sein Werk, Tagebücher, Essays, Erzählungen und Romane, geschaffen hat als einer, der sich aristokratisch ausnimmt und beiseite steht.

Hierin, denke ich, mag er durchaus auch zu Goethe in Beziehung gesetzt werden. Sonst aber wirkt er gegenüber dem Dichter, in dessen Namen der Preis verliehen wurde, wie ein Beamter gegenüber dem Souverän.

Anton Krättli

[1] Hans Carossa, Wirkungen Goethes in der Gegenwart. Insel-Bücherei Nr. 53, 81. bis 83. Tausend 1982. In der Insel-Bücherei ist 1982 in erster Auflage neu die Nr. 1014 zum Goethe-Jahr erschienen: Iphigenie auf Tauris, Prosafassung. – [2] Goethe. Sein Leben in Bildern und Texten, Vorwort von Adolf Muschg, herausgegeben von Christoph Michel, gestaltet von Willy Fleckhaus. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1982. – [3] Martin Walser, In Goethes Hand. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1982. – [4] TEXT + KRITIK, Sonderband Johann Wolfgang Goethe, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. edition text + kritik, München 1982. – [5] Goethes Leben von Tag zu Tag, eine dokumentarische Chronik von Robert Steiger. Band I: 1749–1775. Artemis Verlag, Zürich und München 1982. – [6] Goethe erzählt. Geschichten, Novellen, Schilderungen, Abenteuer und Geständnisse, mit Begleittexten und einem Nachwort herausgegeben von Peter von Matt. Artemis Verlag, Zürich und München 1982. – [7] Albrecht Schöne, Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte, Verlag C. H. Beck, München 1982.

Emanzipation zu zweit

Zum Erstlingsroman von Marie Luise Kaschnitz: «Liebe beginnt», (1933)

I

Seit langem ist die grosse Kaschnitz-Ausgabe versprochen; endlich, sieben Jahre nach dem Tod der Autorin, zu ihrem achtzigsten Geburtstag gewissermassen, setzt sie mit den ersten beiden Bänden ein[1]. Man möchte der Edition einen raschen Fortgang wünschen, einen solchen auch für möglich halten, da ja offensichtlich eine umfassende und sorgfältige, aber keine wissenschaftliche Ausgabe geplant ist. Vorgesehen sind sieben Bände, welche die *Frühe Prosa* (1), die *autobiographische Prosa* (2 und 3), die *Erzählungen* (4), die *Gedichte* (5), die *Hörspiele und biographischen Werke* (6) und die *essayistische Prosa* (7) enthalten sollen. Über Brauchbarkeit und Notwendigkeit dieser Einteilung, auch über das Editorische im engeren Sinn wird erst zu reden sein, wenn die ganze Ausgabe vorliegt. Es gibt jedoch Grund genug, schon den Anfängen Aufmerksamkeit zu schenken, vor allem dem ersten Band, der für Leser wie Kenner der Autorin einer der interessantesten sein sollte, enthält er doch die zum grössten Teil lange vergriffenen und kaum mehr zugänglichen Prosawerke der dreissiger Jahre – terra incognita im Werk einer Autorin, welche längst zu den Klassikern der Moderne gerechnet wird.

Hilde Domin hat in einer autobiographischen Notiz über sich selbst gesagt, sie sei 1951 zur Welt gekommen: als sie zu schreiben begann, in einer eigentlichen Wiedergeburt in der

durch die Emigration entfremdeten und im fremden Sprachraum wiedergewonnenen deutschen Sprache. Von Marie Luise Kaschnitz könnte man nichts Vergleichbares sagen; sie hat seit der Mitte der zwanziger Jahre kontinuierlich geschrieben, ihre Werke zum Teil auch veröffentlicht: nicht literarische Stickereien aus dem Nähkästchen der gebildeten Dame, nicht ein Nebenbei – sondern von Anfang an Manifest eines ernsthaften schriftstellerischen Willens. Es mochte die Erinnerung an dieses (durchaus anerkannte) Frühwerk auch bei jenen noch eine Rolle spielen, welche die Autorin in der Nachkriegszeit rühmten, ihr 1955 den Büchner-Preis zusprachen. Bei jüngeren Lesern allerdings ist Marie Luise Kaschnitz – wenig anders als Hilde Domin – dezidiert eine Autorin der Nachkriegszeit, deren Werk mit den Zeitgedichten der späten vierziger Jahre machtvoll einsetzte. Und es gibt nicht wenige (unter ihnen befindet sich die Schreibende), die erst in ihrem eigentlichen Spätwerk, in den letzten Gedichten des Bandes *«Kein Zauberspruch»* und in den späten Prosabänden, welche Heinrich Vormweg der *«autonomen Prosa»* zugerechnet hat, den Höhepunkt eines jahrzehntelangen Schaffens finden – und dies nicht nur im Sinne einer späten Meisterschaft, sondern auch durch die Haltung, die immer wachsende, sensible Aufmerksamkeit für die Gegenwart – als ein reifes, zugleich zeitnahes und altersloses Werk.

Das Frühwerk von Marie Luise Kaschnitz umfasst Gedichte und Prosa. Ein Teil der Gedichte ist im Rahmen einer Gedichtauswahl (*«Überallnie»*, 1965) neu gedruckt worden, als eine Vorstufe zu den späten Gedichten gewissermassen. Von den Prosawerken ist ausser der Biographie des Malers Courbet (*«Die Wahrheit, nicht der Traum»*) keines zu Lebzeiten der Autorin neu herausgegeben worden. Sie hat ganz offensichtlich selbst auf ihr Spätwerk gesetzt, ihr Frühwerk bewusst in Distanz gehalten – nicht nur durch den Verzicht auf einen Neudruck, damit eine Wiederbelebung, sondern auch mit mehr oder weniger deutlichen Worten, die nie in die Vergangenheit wiesen, sondern in die Zukunft, auf das eine, das nie geschriebene Werk.

II

Nun also hat man Gelegenheit, dieses Frühwerk zu betrachten, auf dem Hintergrund des späteren, mit dem Wissen um die noch nicht entfalteten Möglichkeiten. Die beiden Romane *«Liebe beginnt»* (1933) und *«Elissa»*, das Naturmärchen *«Der alte Garten»*, die Nacherzählungen der *«Griechischen Mythen»* – sie alle, dies sei vorwegnehmend gesagt, sind eher als Präliminarien eines Werks zu sehen. Noch deutlicher: weltliterarische Vergleiche, etwa zum Werk einer Virginia Woolf, halten sie nicht aus. Doch sind solche Vergleiche weder nötig, noch wären sie gerechtfertigt: Zwar ist das Frühwerk von Marie Luise Kaschnitz kein Jugendwerk; es stammt auch nicht von einer Anfängerin; aber es entstand unter äusseren Umständen, in einer historischen Umgebung, welche einer Entfaltung der tiefsten schöpferischen Möglichkeiten der Autorin eigentlich entgegenstanden. Davon freilich wird erst am Schluss die Rede sein.

Und immerhin: der erste Roman

von Marie Luise Kaschnitz, *«Liebe beginnt»* (1933) ist auch für den Liebhaber des Spätwerks, der sich den frühen Präliminarien mit Skepsis nähert, eine Überraschung, ist auch für den heutigen Leser ein Fund. Ein Liebesroman zwar – die alte, die herkömmliche Domäne schreibender Frauen. Der Titel gibt das Thema an, täuscht aber, was die Tonart, die Stillage angeht. Der auf sentimentale Frauenliteratur eingestimmte Leser wird rasch ernüchtert, zugleich beglückt: ein Buch mit wenig Handlung, ein Liebesroman, aber fast ohne romanhafte Elemente, in der Form eines Reiseberichts, in einer Sprache ohne jede Sentimentalität, verhalten, ja spröd; in kurzen parataktischen Sätzen, mehr feststellend als erzählend. Die Reise eines Liebespaares durch das damalige Italien; die Konflikte und Emotionen, welche die ungewohnte Umgebung auslöst; Reisebeobachtungen, Details, Naturerfahrung. Erst der Schluss bringt so etwas wie eine romanhafte, dramatische Zuspitzung: ein halb schlafwandlerischer Tötungsversuch, und einen langen Zustand der Bewusstlosigkeit, in welchem die Frau in das Haus ihrer Kindheit, zu ihrer Familie zurückkehrt – aber nur, um sich endgültig aus dem Sippenverband und den übernommenen Vorstellungen von Liebe und Ehe zu lösen, mit einem gewiss notwendigen, aber noch etwas hilflosen glücklichen Ende im Anfang einer neuen, einer freieren Liebe. Kein Zweifel: je stärker die dramatische Zuspitzung, je reicher entfaltet das Romanhafte, desto schwächer, weniger überzeugend ist das Buch. Schon im Erstling ist der Weg der Schriftstellerin angedeutet, vorgezeichnet: er wird weg vom Roman führen, schliesslich zu einer fast ereignislosen, freien Prosa, in welcher Emotionen nicht nur dargestellt, sondern auf eine behutsame Art auch analysiert werden.

Liebe zwischen Mann und Frau als zentrales Thema – und zwar ein absolutes, aus allen Bedingtheiten und Konventionen gelöstes Gefühl, das immer wieder dem Religiösen angenähert, ja ihm gleichgesetzt wird – auch dies übrigens in früher Vorwegnahme späterer Tendenzen. Drei Jahrzehnte später, kurz nach dem Tod ihres Mannes, wird Marie Luise Kaschnitz in einem Gedicht kühn und selbstverständlich zugleich eine restlose, scheinbar blasphemische Identifikation zwischen dem Göttlichen und dem Geliebten herstellen:

«Ihr mögt mich schelten
sagt die Liebende
Aber mein Gott war sterblich
Hatte Hunger und Durst wie alle.
Bettete sein Haupt
Vergrub sich in meine Lenden
Wanderte irrte kam wieder
Der schreiende Heiland.»
(*«Dein Schweigen, meine Stimme»*, 1962)

Etwas pathetischer und unter Anlehnung an die Allegorie heisst es in *«Liebe beginnt»*: *«Du bist für mich das Wasser des Lebens, dachte ich – und ich sagte es auch.»* Worauf der Mann nicht etwa mit dem gleichen Bekenntnis antwortet, sondern bemerkt, er wolle einen neuen Baedecker kaufen ... Später wird auch sein Gefühl in einen Bezug zum Religiösen gebracht, gebrochener freilich und widersprüchlich, wenn er, fast provozierend, seine Freundin in der Kirche leidenschaftlich und mit einer

finsteren Lust umarmt – offenbar gedrängt, ein Tabu zu brechen, in einer noch immer gequälten Auflehnung gegen eine katholische Erziehung.

Doch wird diese Liebe nicht nur absolut gesetzt, ins Religiöse überhöht – sondern zugleich, sachlich und von Anfang an mit Strenge, in Frage gestellt; sie wird gerade in ihrer Ausschliesslichkeit als Gefahr gesehen, als eine Art Hochmut, der die Liebenden in eine selbstgenügsame Isolation treibt, in eine hinter Freundlichkeit versteckte Gleichgültigkeit gegen andere Menschen. «*Sie lebten unter Freunden*», wird gesagt, «*nahmen teil an ihrem Schicksal*» – aber dies geschah letztlich nur, um sich selbst darin zu spiegeln: «*Aber die Freunde merkten nur zu gut, dass sich hinter der leidenschaftlichen Anteilnahme etwas Schlimmeres barg als Kälte.*» Solche Sätze enthalten eine Erfahrung, welche in den letzten Jahren unaufhörlich, bis zum Überdruss als Gefahr der Zweierbeziehung genannt wurde; sie tun es unaufdringlich, ohne Schlagworte, deshalb um so verbindlicher. Und die Entwicklung, welche vor allem die Frau durchmacht, führt nicht aus der Zuneigung hinaus, sondern zu einer freieren Form der Liebe: die sie offen macht gegenüber den anderen (und wohl auch bewirkt, dass die anderen sich ihr wie von selber zuwenden und öffnen). Ein Lehrbuch über die Kunst des Liebens oder die richtige Art, eine Zweierbeziehung zu führen, ist das Buch zum Glück dennoch nicht geworden – es bleibt eine redliche Darstellung einer persönlichen Erfahrung, für welche in jener Zeit, die «richtigen» (und das heisst eigentlich die «falschen», weil tötenden) Formulierungen noch nicht bereitstanden.

Mehr noch als um die Liebe geht es übrigens um die gegensätzliche Einstellung von Mann und Frau zu ihr – oberflächlich gesehen nach einer vertrauten Formel: der Mann ausgerichtet auf seine Arbeit und die Welt, die Frau im Handeln, Fühlen, Tagträumen bezogen auf ihn. Aber diese Unterscheidung ist zu grob; nuancierter kann man eine Beziehung kaum darstellen, als es hier geschieht. Vor allem aber ist der Autorin in der Darstellung des männlichen Partners eines der fesselndsten, ungewöhnlichsten Männerporträts aus weiblicher Feder geglückt. Hier sind Superlative nicht fehl am Platz, und es tut dem Lob keinen Abbruch, dass Guido von Kaschnitz offensichtlich zu diesem Porträt Modell stand: die Fähigkeit der Autorin, aus einem Menschen der nächsten Nähe eine literarische Figur zu machen, die für andere Leben gewinnt, bleibt erstaunlich, bewundernswert. Sie zeichnet ihn aus dem Blickwinkel der Frau, setzt sein Bild aus deren Beobachtungen zusammen, gefärbt mit leidenschaftlicher Zuneigung, beschattet, aber nicht verdunkelt durch versteckte Auflehnung; als einen Einzelfall übrigens und eine Ausnahme in einer Zeit der beginnenden Glorifizierung der Führernatur. Kein viriler Mann, kein Held, keine Vaterfigur – einer ohne Kraftprotzerei und Imponiergehabe, ein Einzelgänger, ein Wissenschaftler mit fast vagabundischen Zügen, ein Freier und Individualist in einer Zeit der Vermassung; ein Mann übrigens auch, der trotz seiner Überlegenheit keine Neigung zu patriarchalischer Bevormundung zeigt. Er lässt seiner jün-

geren Partnerin Raum – und mit Blick auf die Biographie der Autorin weiss man: ein Mann dieser Art, das Urbild des Porträts, liess ihr im Leben den Raum, sich schreibend neben ihm zu verwirklichen.

Die junge Frau, die Icherzählerin (ihr Name wird kaum je genannt), gerät von Anfang an entschieden in die Rolle der Unterlegenen. Sie wehrt sich dagegen durch Trotz, durch verzweifeltes Bemühen um Selbständigkeit, vor allem aber (altes Verhaltensmuster des Schwächeren, folglich, nach der traditionellen Rollenverteilung, der Frau) indem sie den Mann an sich fesseln, ihn zu einer gleichen einengenden Beziehung zwingen will – und ihn gerade dadurch wegstösst. Sie ist es denn auch, die lernen muss (während die Entwicklung des Mannes eher aufgesetzt wirkt) und die schliesslich auch lernt, sich befreit – wie aus einem Bann, der sie im Denken, Warten, in Wachträumen auf den Mann fixiert, während dieser sich, bei aller Zuneigung, leicht und ungebunden bewegt, ein Beobachter, ein Teilnehmender.

Eine Art Emanzipation, ohne Zweifel. Zu ihr gehört der Beginn des Schreibens, mit dem die Ichfigur sich absetzt von sich selber, von ihrem Gefühl, von ihrem unreflektierten, fast zwanghaften Handeln. Sie ist im ganzen Buch eigentlich in zweifacher Gestalt anwesend: in zwei Zeitschichten auch, die voneinander nur durch wenige Wochen, höchstens Monate getrennt sind, gerade genug, um Abstand zu schaffen; den Abstand der aus Erfahrung erwachsenen Einsicht gegenüber dem unreflektierten, ungezähmten Gefühl. Übersähe man diese Doppelrolle des Ichs, würde man wohl um den Einwand nicht herumkommen, die Frau werde, im Vergleich zum Mann, zu stark in der Rolle der Kindlich-Unterlegenen gezeigt: sie ist aber zugleich die Schreibende, die beide Figuren in Sprache zu fassen vermag.

Ein Prozess der Emanzipation – aber von einer Art, wie er in den letzten Jahren kaum bedacht worden ist: nicht in Auflehnung und Feindschaft gegen den Mann, nicht in Trennung von ihm, sondern in einer nur durch Augenblicke unterbrochenen Gemeinschaft, ohne Verzicht auf Liebe. Marie Luise Kaschnitz versucht damit, es sei zugegeben, eine Art Quadratur des Zirkels (aber gerade im Wagnis des Unmöglichen sind, vielleicht, die einzigen Möglichkeiten unserer Zukunft enthalten): Was am Schluss als Wendung und Lösung erprobt wird, befriedigt nicht, begreiflicherweise, wirkt allzu romanhaft, romantisch, ist aber als Signal, als ein Wegzeichen ernst zu nehmen. Die Autorin delegiert die Erfahrung einer Trennung vom Partner dem Unbewussten (als ob sie diese Möglichkeit nicht wahrhaben möchte), lässt ihre Protagonistin im Traum den Weg in die Kindheit zurückgehen, zurück auch zur traditionellen Auffassung von Liebe, Familie, Ehe, in die alte Frauenrolle – bis sie begreift, dass die Liebe, die sie meint und leben will, nicht Konventionen befolgt, nicht dem Drang des naturhaft sich erneuernden Lebens nachgibt, sondern sich konsequent ausserhalb dieser Konventionen stellt, auch ausserhalb der Zeit, ausserhalb dessen, was im Roman als neue Verhaltensmuster und Zwänge skizziert wird und unter dem poetisch verschleiernden, in der Substanz doch

unmissverständlichen Ausdruck als die *«neue Gemeinschaft»* auftritt. Damit kommen wir zu einem letzten, und nicht zum unwichtigsten Aspekt des Buches.

III

«Liebe beginnt» ist 1933 erschienen – und spielt auch in dieser Zeit, das heisst unmittelbar vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Zwar wird man im ganzen Buch umsonst die üblichen politischen Begriffe und Diskussionen suchen; es gibt sie nicht. Die Terminologie ist verfremdet, mag sogar als poetisch verharmlost eingestuft werden. Nicht vom Faschismus ist die Rede, sondern, unbestimmt und scheinbar freundlich, von der *«neuen Gemeinschaft»*. Gemeint ist trotzdem der Faschismus, und konkret und unmissverständlich ist am Anfang von Arbeitslosen die Rede, von Verfolgten, die um ihr Leben rennen und das Liebespaar in seinem egozentrischen Glück stören. Die Reise führt die beiden durch das Italien ihrer Zeit – und die Zeichen des «Fortschritts» und der neuen Ordnung sind deutlich vermerkt, ebenso die Ahnung, dass es zu Hause bald gleich aussehen werde. Die sprachliche Verfremdung des Politischen entspricht der ganzen Stillage des Romans, aber auch der Vorsicht, die bereits geboten war (die um so mehr geboten war, als der Mann von Marie Luise Kaschnitz von Anfang an ein Gegner des Nationalsozialismus war); die Beurteilung der skizzierten Zustände ist dennoch unmissverständlich. Auch in diesen Belangen ist der Mann der Überlegene, Wissende. *«Ich kann da nicht mitmachen»*, sagt er bestimmt und seine Isolation bereits vorwegnehmend. Und wiederum ist es die Frau, die lernen muss – und sie lernt: indem sie sich von ihrer Familie, der Blutsgemeinschaft der Sippe löst, entfernt sie sich auch von der *«neuen Gemeinschaft»*, die dort ebenfalls, als eng verwandt, Fuss gefasst hatte.

Natürlich ist *«Liebe beginnt»* kein Zeitroman, noch weniger ein politisches Buch. Aber es wäre falsch, die Spuren der Zeit, die sich darin finden, gering zu achten, etwa nur als Ornament und Zusatz zu interpretieren. Man versuche, die Liebesgeschichte aus ihrer zeitlichen Umgebung zu lösen: sie verliert ihre Kühnheit; vor allem aber wird das Einzelgängerische des Mannes nur dann ganz verbindlich und widerstandskräftig, wenn man es als einen Gegensatz zur Zeit der Vermassung, zur Idealisierung der Blutsgemeinschaft versteht.

Die Verwurzelung in der Zeit enthält auch eine Art Bekräftigung und Erklärung der Behauptung, die früh in diesem Aufsatz gewagt wurde: *«Liebe beginnt»* sei das stärkste und wichtigste, auch das gegenwärtigste unter den frühen Prosawerken von Marie Luise Kaschnitz. Auch wenn die Zeichen der Zeit und vor allem die politischen Signaturen darin zurückhaltend gesetzt sind, macht der Vergleich mit der späteren Prosa doch deutlich, dass das Jahr 1933 in ihrem Schaffen wie ein Fallbeil gewirkt haben muss. Die Gegenwart zieht sich aus dem Werk von Marie Luise Kaschnitz zurück – vielmehr: sie wird fallengelassen, vertrieben wohl auch. Zeitflucht, Weg nach innen, Gang in die Natur, innere Emigration: die Bezeichnungen bieten sich wie von selber an und lassen ahnen, was bei dieser

Autorin an Spannkraft und Verbindlichkeit verloren ging – aufgegeben werden musste. In einer fiktiv-archaischen Welt spielt der Roman *«Elissa»*, in einer zeitlosen Naturwelt das Märchen *«Der alte Garten»*, in der Welt der klassischen Bildung die *«Griechischen Mythen»*. Das heisst nicht, dass diese Werke uninteressant wären – aber sie sind es nicht auf die gleiche unmittelbare Weise wie *«Liebe beginnt»*, sondern eher im Umweg über das spätere Werk betrachtet, als Vorspiel dazu.

Dass Zeitferne aber kein Garant für Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit ist, diese alte Wahrheit lässt sich nicht zufällig gerade am Werk von Marie Luise Kaschnitz belegen. *«Ich war an meine Zeit gebunden und hatte die Botschaften weiterzugeben, die ich von meinen Zeitgenossen empfing»* – sagt sie rückblickend über sich im Aufsatz *«Warum ich nicht wie Georg Trakl schreibe»* – und rückt sich damit in gebührenden Abstand zu dem von ihr verehrten Dichter und dessen Fähigkeit, das *«Unausdrückbare auszudrücken»*. Der Satz, bestätigt und erhärtet durch das spätere Werk, durch die Entwicklung der Autorin zu immer grösserer Zeitnähe, intensiverer Zeitgenossenschaft, erklärt den Stellenwert des ersten Romans im Frühwerk: als eine letzte, noch gerade wahrgenommene Chance, den Bezug zur Zeit und die ersten zaghaften Botschaften der Zeitgenossen literarisch zu gestalten – ein letzte Chance, ehe die Umgebung für sie zu einem schalltoten Raum wurde und die erzwungene Selbstzensur ihr nicht nur die Sprache, sondern auch die Wahrnehmung abschnitt. Bis in ihre allerletzten Werke hinein hat Marie Luise Kaschnitz später diese versäumte, verwehrte Wahrnehmung und deren Reflexion in der Erinnerung nachgeholt und schreibend in die Gegenwart gehoben.

Elsbeth Pulver

[1] Marie Luise Kaschnitz, Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christian Büttrich und Norbert Miller. Erster Band: Die frühe Prosa. Zweiter Band: Die autobiographischen Schriften I. Insel Verlag 1981.

«. . . dem Zerfall der Weltkathedrale entgegenarbeiten»

Der Dichter Albin Zollinger in der Biographie von Felix Müller

«Künstler sind Maurer, die dem Zerfall der Weltkathedrale entgegenarbeiten», so heisst es in einem Vortrag Albin Zollingers aus dem Jahr 1938, in welchem sich der Dichter mit dem *«Geheimnis der Lyrik»* beschäftigt. Bis zu diesem Zeitpunkt hat der 1895 in Zürich geborene, aus Rüti im Zürcher Oberland stammende Albin Huldreich Zollinger auf verschiedenste Weise dem befürchteten und in zwei Weltkriegen manifest gewordenen Zerfall entgegengearbeitet: als Primarschullehrer, als kritischer Publizist, als Erzähler und – vor allem – als Lyriker. Unerschütterlich bis zuletzt,

bis zum Tod im Jahr 1941, bleibt seine Gewissheit: «... *über dem Gewölk des Gegenwärtigen und persönlich Menschlichen bleibt der blaue Himmel der ewigen Wahrheit und Gesetzlichkeit*», und dieser spiegelt sich im Gedicht, in der Poesie. Diese Gewissheit ist es, die Albin Zollinger Leben gibt, die ihn dieses Leben aber zugleich auch kostet. Sein Freund, der Dichter Traugott Vogel, sagt von ihm, er «*blühe*», wenn er sich leidenschaftlich dem Schreiben hingibt; er blühe, «*bis er sich einmal zu Tode geblüht hat*».

Diesem «*zu Tode Blühen*» geht der Zürcher Germanist Felix Müller in seiner Zollinger-Biographie nach, die am Anfang einer auf sechs Bände konzipierten Werk-Ausgabe steht[1]. Die Frage, inwiefern es angebracht sei, eine solche Werk-Ausgabe mit einer Biographie zu eröffnen und dadurch die Rezeption des Werkes in eine bestimmte Richtung zu lenken, diese Frage beantwortet sich nach der Lektüre von Felix Müllers Arbeit von selbst. Der Biograph nämlich arbeitet so sachlich mit den biographischen Fakten, geht so diskret und einfühlend damit um, dass der Leser die Entwicklung eines Lebensgangs im doppelten Sinne erlebt: einerseits entwickelt Müller in der Retrospektive verschiedene Stränge und Fäden aus dem Lebensknäuel und legt sie vor uns aus, damit wir ihnen von einem Ende zum andern folgen; anderseits entwickelt er zugleich einen inneren Werdegang, indem er die einzelnen freigelegten Stränge, sozusagen prospektiv, miteinander zu verbinden, zu verweben sucht zum Lebensteppich. Das Muster, das in diesen hineingewebt ist, zeigt zwar ein deutliches Bild des Menschen und Dichters Zollinger, lässt aber immer die einzelnen Fäden und Stränge durchscheinen, aus denen der Biograph sein Bild erwirkt hat. In klarer, unprätentiöser Sprache führt die Biographie den Leser zum Dichter und zum Werk Albin Zollingers hin.

Der «halbe Mensch»

Als roter Faden zieht sich durch Albin Zollingers Leben der Antagonismus zwischen Realität und Phantasie. Für den Dichter sei, so gesteht Zollinger in seinem Aufsatz über «*Dichtung und Erlebnis*», nicht das konkret Erfahrene bedeutend, sondern das, was damit in der Seele des Dichters geschehe. Dieser Rückzug auf die innere Welt vollzieht sich unter dem Eindruck einer feindlichen, hemmenden Realität, wie sie Zollinger von Kind auf immer wieder erlebt, zuerst in der Ehe seiner Eltern: der extravertierten Ida Affeltranger, die auf den Tanz geht, und des introvertierten Alfred Zollinger, der daheim einer Erfindung nachsinnt oder im Malen sein stilles Glück sucht. Auch die Auswanderung der Familie nach Argentinien im Jahr 1903 kann die unterschiedlichen Bedürfnisse der abenteuerlustigen Mutter und des in sich gekehrten Vaters nicht in Einklang bringen; die Mutter bleibt wochenlang von der Familie fern bei einem Geliebten. Der kleine Albin erlebt damit schockartig den Verlust der Geborgenheit bei der Mutter. Und Jahre später wird sich in seiner Ehe Ähnliches wiederholen. 1927 heiratet Zollinger Heidi Senn, Tochter aus gutbürgerlicher Familie, die sich vom Künstlertum Zollingers

faszinieren lässt, jedoch mit ihrer Ehe einen sozialen Abstieg vom Unternehmer-Milieu in die enge Mietswohnung eines Schulmeisters in Zürich-Oerlikon erlebt, den sie letztlich nicht verkraftet. Zudem beginnt sie sich von der Schreibarbeit ihres Mannes, die sie doch einmal zu ihm hingezogen hat, zu distanzieren, da sie sich ob seines schriftstellerischen Engagements vernachlässigt fühlt. So kommt es im Jahr 1935 zur Scheidung; Zollinger erlebt ein weiteres Mal schmerzlich, dass sich Harmonie in der Wirklichkeit nicht erleben lässt.

Um so mehr zieht er sich zurück in die Erinnerung, in die Welt der Phantasie. Dabei wird ihm seine Kindheit zum *«Erlebnisgrund par excellence»*, von dem er überhaupt annimmt, er sei der Nährboden, aus dem jedes Künstlertum erwachse; denn der Künstler sei *«vielleicht ganz einfach ein Mensch, dem es durch ein Wunder gelingt, sich den geisterhaften Zustand des Kindes zu erhalten oder doch zeitweise in Erinnerung zu rufen»*. Was der Dichter Albin Zollinger in seiner Lyrik ein Leben lang in Erinnerung zu rufen versteht, sind vor allem Bilder aus jener bäuerlichen Welt, der er als Kind bei seinem Grossvater Kaspar Zollinger im *«Wiberg»* bei Unterottikon begegnete, und es sind Bilder der Landschaft um Pfannenstiel und Bachtel im Zürcher Oberland.

Die Realität des Dichters, der, sich erinnernd, seine Erfüllung in der Phantasie, in der künstlichen Welt aus Sprache findet, sieht ernüchternd aus. Im Jahr 1916 muss Zollinger, der eben seine Ausbildung am Lehrerseminar Küsnacht beendet hat, in den Aktivdienst einrücken, wo der sensible und introvertierte *«Künstler»* (wie die Mutter den malenden und schreibenden Sohn leicht spöttisch nennt) unter dem *«Leben des Zwangs, der Ungerechtigkeit, der Rohheit, Dummheit und Trostlosigkeit»* leidet. In den Jahren 1917–1918 entsteht sein Erstling *«Die Gärten des Königs»*, der 1921 bei Grethlein in Leipzig erscheint. 1922 kommt die Märchensammlung *«Die verlorene Krone»* heraus, und ein Jahr darauf erlebt Zollinger nach siebenjähriger Wanderzeit als Lehrer eine weitere öffentliche Bestätigung: er wird in Oerlikon als Lehrer gewählt. Diese Bestätigung bewirkt eine Öffnung des stets unsicheren, unter Minderwertigkeitsgefühlen leidenden *«halben Menschen»*, der sich nun auch in die äussere Realität zu integrieren beginnt, die er bisher als hemmend und feindlich erlebt hat. In Oerlikon verbringt Zollinger eine glückliche Zeit im Schuldienst, und sein Schreiben tritt nun hinter öffentlichen Aufgaben zurück. Als Lehrer bewegt er sich zudem auf einer weiteren Ebene jenes *«Erlebnisgrunds par excellence»*, der Kindheit; er *«kommuniziert»* – so Müllers einleuchtende Deutung – *«mit einer Welt, die ihm Nährboden für sein Schreiben war»*: mit der Welt des Kindes, in der das Gefühlsbetonte, das Musische vorherrscht, in der der Herzensbildung vor Vielwisserei und Konkurrenzfähigkeit die grösste Bedeutung zukommt. In dieser glücklichen Zeit erlebt sich Albin Zollinger nicht mehr als *«halber Mensch»;* er erfährt die Realität nicht nur als Quelle inneren Lebens, sondern als Lebensmöglichkeit an sich. Seine *«Suche nach Einordnung und Erfüllung»* (Müller) hat ein Ziel gefunden.

Vom Vergrasen geistiger Provinzen

Wie sich Zollinger als Lehrer den materialistischen, auf Zweckdenken und Konkurrenzfähigkeit der Kinder gerichteten Zeitströmungen widersetzt, indem er für die Bildung des Herzens als die einzig wahre Bildung eintritt, so beginnt er sich auch zunehmend zur Wehr zu setzen gegen politische Tendenzen, die seiner Meinung nach nicht geeignet sind, den Kampf der Freiheitsliebenden gegen die aufkommenden totalitären Ideologien, die linken und rechten Diktaturen wirksam zu unterstützen. Ein Land, das sich gegen die ideelle und reale Bedrohung von aussen wehren wolle, müsse zuerst einmal nach innen stark sein. Zollinger sieht deshalb in der *«Geistigkeit»* eines Volkes die wichtigste Voraussetzung für den Widerstand: *«Es gibt für einen Staat kaum eine andere Gefahr als die von innen. Der gesunde Baum übersteht jeden Sturm.»* Was ein Land legitimiere und am Leben erhalte, das sei *«die Kultur, das Fluidum geistigen Bewusstseins, nicht eine Fortifikation aus Bankhäusern»*, polemisiert Zollinger, der nebst der Bedrohung von aussen durch Faschismus, aber auch durch Marxismus und Stalinismus eine ebenso starke Bedrohung der Freiheit von innen her fürchtet. Als Herausgeber der Literaturzeitschrift *«Die Zeit»*, die er 1936–1937 zusammen mit Ernst Rieder betreut, erlebt er nämlich eine Intoleranz und Ablehnung seitens bürgerlicher Kreise, die – laut Müller – nicht *«einer gewissen Perfidie»* entbehrt. Weil Zollinger in der *«Zeit»* jedem Schriftsteller, unabhängig von dessen politisch-weltanschaulichem Standort, einen Platz gewährt, wenn nur die Qualität des schriftstellerischen Produkts ihn zu überzeugen vermag, stempelt Eduard Korrodi, der Feuilletonchef der «Neuen Zürcher Zeitung», die Zeitschrift zu einem *«sozialistischen Kampfblatt»* und deren Redaktor *«zu einem Parteigänger der Linken»* (Müller). Der einflussreiche Korrodi wirft Zollinger vor, durch seine Kritik am Bürgertum und durch den Abdruck «linker» Autoren (wie R. J. Humm, Jakob Bührer, Adrien Turel, Ignazio Silone) mache er sich den Standpunkt der Linken zu eigen.

Diese Verurteilung seiner Zeitschrift und seiner Person, die aufgrund des grossen Gewichts, das man dem Urteil Korrodis beimisst, einer Ächtung durch die gesamte bürgerliche Presse, ja durch bürgerliche Kreise überhaupt gleichkommt, erbittert Zollinger, der sich für nichts anderes als *«alles Geistige und Freiheitliche»* (Müller) einsetzen will, das er in den dreissiger Jahren zunehmend bedroht sieht. Zudem bedeutet für ihn die Kunst ohnehin einen autonomen Bezirk, in dem Wahrheiten metaphysicher Art zur Sprache gebracht werden, die weit über den politischen Alltag, über die konkrete Wirklichkeit hinausweisen. Auf diesem Primat des Künstlerischen vor dem Politischen beruht Zollingers Offenheit gegenüber allen Autoren, und sie beruht auf der Überzeugung, dass *«Vaterland»* kein geographischer Begriff sei. Das Vaterland *«hat Leben oder Tod in sich nach dem Stand seines Geistigen, abgesehen davon, dass der Schutz einer nur materiellen Gemeinschaft sich völlig erübrigt, nicht wünschbar erscheint»*. Damit bekennt sich Zollinger zu einer *«geistigen Landesverteidigung»*, die in

toleranter Offenheit alle geistigen Kräfte einschliesst und *«Heimat»* in modernem Sinn als jenen Ort versteht, wo sich die Auseinandersetzung verschiedenster Weltanschauungen auf ein gemeinsam zu erschaffendes, zu erstreitendes geistiges Ziel, auf ein Ideal hin abspielt. Zollinger weiss, *«dass noch kein Land der Weltgeschichte seine geistigen Provinzen ungestraft hat vergrasen lassen»*.

Schreiben: das «zwangsmässige Abstreifen einer Lebensnot»

Felix Müllers Biographie arbeitet sorgfältig die individuellen und historischen Bedingungen heraus, unter denen ein ursprünglich stark introvertierter Mensch wie Zollinger zum mutigen Streiter für seine Überzeugung wird, zum Polemiker, der ohne Bedenken allfälliger Nachteile seine Meinung zugunsten eines höheren Ganzen, einer Idee vertritt: der Idee einer Gesellschaft, die von innen zusammengehalten wird durch ihre Kultur, durch ihr *«Geistiges»*, als deren bedeutende Sachwalter Zollinger die Schriftsteller sieht. Sie sind *«Fachleute für Geistiges»*, sind die moralische Instanz, welche der Staat allen Grund hat zu unterstützen, dienen sie doch vor allem (wenn sie echte Künstler sind) einer auf humanitäre Ziele angelegten Gesellschaft.

In den letzten Lebensjahren versucht Zollinger, die Kritik, die er in seinen Essays und Vorträgen formuliert hat, wie auch *«alle Traulichkeit, allen Lampenschein unserer Landschaft»* zwischen Bachtel und Pfannenstiel in eine Synthese zu bringen. Der Lyriker, der aus dem Schmerz an der äusseren Realität lebt, soll sich mit dem Polemiker, der diesen Schmerz an der Wirklichkeit zu bekämpfen sucht und nach einer Veränderung der schmerzlichen Realität strebt, vereinen: im Roman. In den letzten drei Jahren arbeitet Zollinger unermüdlich, verzehrt sich im Niederschreiben der Romane *«Pfannenstiel. Geschichte eines Bildhauers»* und *«Bohnenblust oder Die Erzieher»*, die nebst der Arbeit im Schuldienst entstehen, vor allem nachts. Zur gleichen Zeit versucht er, dem *«halben Menschen»* ein weiteres Mal beizukommen: ein letztes Mal, indem er seine zweite Ehe mit Bertha Fay eingeht, die ein Kind von ihm erwartet, und indem er auf diese Weise noch einmal den bürgerlichen Wertvorstellungen gerecht zu werden versucht, die tief in ihm wurzeln. Die Synthese des Lyrikers mit dem Polemiker will in den Romanen nicht recht gelingen. Das Glück in der Geborgenheit einer Familie kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die veränderte Zeit sogar jenen *«halben Menschen»* zu bedrohen beginnt, der in seiner *«Halbheit»* doch so vollkommen war: den Lyriker. Dieser scheint – so Müller – zu ahnen, *«dass nach Auschwitz Gedichte über Blumen, Bäume und junge Mädchen unmöglich sein würden»*. In einem Brief formuliert Zollinger seine Ahnung: *«... mein Kummer ist, dass ich zu weiteren Beutezügen in den Revieren der Poesie nicht mehr kommen werde ... ich habe das Gefühl, in dieser neuen Welt nie wieder dichten zu können.»* Hat Zollinger aus seinem privaten Leiden an der Wirklichkeit stets einen Ausweg gefunden, indem er dieses Leiden zum Anlass für seinen Rückzug in Erinnerung, Kind-

heit und Phantasie nahm, von wo ihm die schöpferische Kraft seines Schreibens zufloss, so findet er nun keinen Ausweg mehr aus der nicht-privaten Not, in die die Welt geraten ist. Die Zerstörung von Zollingers *«Weltkathedrale»* ist im Verlauf der Zeit so stark fortgeschritten, dass es sinnlos wird, ihrem Zerfall weiter entgegenzuarbeiten. Am 7. November 1941, einige Monate nach der Geburt seines Sohnes Kaspar Matthias, stirbt der Dichter Albin Zollinger.

Vier Jahrzehnte nach seinem Tod geht nun der Artemis-Verlag daran, Zollingers Lyrik, seine Romane und Erzählungen, aber auch seine kulturkritischen und politischen Schriften in einer geschlossenen Werk-Ausgabe neu herauszubringen. Die als erster Band erschienene Biographie Felix Müllers ist bestens geeignet, persönliche und historische Hintergründe eines schriftstellerischen Werks verständlich zu machen, das Albin Zollinger einmal als Polemiker und kritischen Kommentator seiner Zeit zeigt, ein andermal als Weltflüchtigen, der sich in seiner Sprache, in der Lyrik eine eigene, unversehrte Behausung schafft.

Hardy Ruoss

[1] Felix Müller: Albin Zollinger. Biographie, mit Bilddokumenten und Materialien. Artemis Verlag, Zürich und München 1981.

Hinweise

Der Freihof von Aarau

Historische Romane waren vor Zeiten sehr beliebt. Neuerdings werden sie wieder salonfähig. Zur guten Zeit also legt der *Stuttgarter Verlag Fleischhauer & Spohn* eine äusserst gepflegte Neuausgabe eines Musters der Gattung vor: *«Der Freihof von Aarau»* von *Heinrich Zschokke*. Das Buch ist illustriert, man hat Gelegenheit, die Seiten aus Johannes Stumpfs Chronik über den Alten Zürichkrieg, den historischen Hintergrund des Romans, in Faksimile zu bewundern, und auf dem Vorsatz ist in Farbe die Stadtansicht von Aarau aus dem Jahre 1612 reproduziert, die Hans Ulrich Fisch I. gezeichnet hat. Schliesslich gibt Jean Jacques Siegrist im Anhang kurze biographische und historische Anmerkungen, und dergestalt eingestimmt wird der Leser Zschokkes betulichen Darlegungen folgen, die immer eine Mischung aus spannender Story und unterhaltsamer Belehrung darstellen. Man weiss sehr gut, sagt er, dass Leser und Leserinnen, wenn sie Erheiterung suchen, die Vorreden nicht lieben. Diesmal aber könne selbst Rom ihnen keinen Dispens von der seinigen geben, denn seine Vorrede sei der Schlüssel zum Ganzen. Und also hebt er an, die Spannungen zwischen Adel und Geistlichkeit auf der einen, freiem Bürgertum auf der andern Seite zu erörtern, die hinter dem Streit um die Hinterlassenschaft des Grafen von Toggenburg stehen. Wenn die Stadt Zürich, mit dem

Hause Österreich im Bunde, gegen Schwyz und die alten Orte um diese Ländereien stritt, so ging es dabei eben auch um die Erhaltung oder das Erlöschen von Adelsprivilegien. Dass der österreichische Adel, besonders im Aargau, die Streitereien unter den Eidgenossen zu seinen Gunsten auszunutzen trachtete, versteht sich; und in den Krieg in der Schweiz gedachte auch der französische König rechtzeitig einzugreifen, indem er das Heer der Armagnaken – nach dem Waffenstillstand mit England verfügbar – nach Basel dirigierte. Die Schlacht bei Sankt Jakob an der Birs stoppte sie; die Gefahr für den Bund und das Blutopfer der Eidgenossen werden von Zschokke in seine Geschichte einbezogen. Der Roman beginnt damit, dass Gangolf Trüllerey, Sohn des Besitzers des Freihofs von Aarau, nämlich des Turms Rore, in seinem Zwiespalt zwischen den feindlichen Lagern gezeigt wird. Sein Vater hat den Eidgenossen gegen Zürich und die Österreicher Treue geschworen. Er selbst aber steht in österreichischen Diensten und wirbt zudem um die Tochter des Falkensteiners, mit der er verlobt ist. Feindliche Väter also: der stolze Bürger Trüllerey, der zu den Eidgenossen und zur Freiheit von aller Bevormundung durch Adel und Geistlichkeit steht, und der mächtige Wortführer der aargauischen Adelspartei. Und dazwischen ein junges Paar, dessen Verbindung durchs Feuer der Feindschaften und durch die Fährnisse des Zeitwandels nur zu bald getrennt wird.

Versteht sich, dass die grossen und schrecklichen Ereignisse der Zeit, der Mord von Greifensee und die Schlacht bei Sankt Jakob an der Birs, aber auch die Mordnacht von Brugg und die Zerstörung der Burg von Gösgen, in die Romanhandlung einbezogen sind. Zschokke gibt sich behäbig, macht Sätze wie etwa den folgenden: «Auch war die Sonne schon einige Stunden über die Hälfte ihrer Tagesbahn hinaus, eh' sich die wohledlen Nachtschwärmer wieder mit zum Teil vom Rausch, zum Teil vom schweren Schlaf verschwollenen Augen im grossen Saal beisammenfanden.» «Der Freihof von Aarau» verdient es wohl, durch eine sorgfältig gestaltete Neuedition unter die Leute gebracht zu werden. Wie Wilhelm Hauffs «Lichtenstein» oder Joseph Viktor von Scheffels «Ekkehard» – beide im Verlagsprogramm von Fleischhauer & Spohn, gehört er zu den klassischen historischen Romanen des frühen neunzehnten Jahrhunderts.

Das Segelschiff

Unter dem schlichten Titel, der gleichsam die Beschreibung des Gegenstandes an sich verspricht, hat *Lothar-Günther Buchheim* eine Reportage über die «Gorch Fock» geschrieben und dazu an Bord des Windjammers prachtvolle Photos gemacht. Vom gleichen Autor gab es vor kurzem eine Fernsehsendung zum gleichen Thema; ich stelle fest, dass die Darstellung des Bildbandes mit seinen zahlreichen Farbaufnahmen, den instruktiven Legenden und dem begleitenden Text bei weitem übertrifft, was durch Film und gesprochenen Kommentar vermittelt werden kann. Es werden nicht nur die vergangene Zeit der grossen Segelschiffe beschworen, nicht nur die Segeltechnik genau beschrieben und die Arbeitsvorgänge durch entsprechende

Momentaufnahmen erklärt, sondern der Leser und Betrachter erhält auch Einblick in das Leben der Seeleute, man sieht, wie sie ihre Freizeit verbringen, wo sie schlafen, wie die Freiwache auf dem blanken Boden ruhend jederzeit bereit ist, auf Kommando an Deck zu eilen. Nicht allein der Leser und Bildbetrachter, der ohnehin an der Seefahrt interessiert ist, jeder auch, der für stimmungsvolle und künstlerisch gestaltete Photographie aufnahmefähig ist, wird den prachtvollen Band mit Gewinn und Genuss in die Hand nehmen. Ein Geschenk, mit dem man Freude machen kann. Lothar-Günther Buchheim ist 1918 geboren und als Schriftsteller berühmt geworden mit seinem ersten grossen Roman «Das Boot», in welchem er das Leben und Leiden der Besatzung eines Unterseebootes im Zweiten Weltkrieg schildert. Dieser Roman ist auch – mit beispiellosem Aufwand – verfilmt worden. Von Buchheim gibt es ferner den Bericht «Der Luxusliner», aber was ihm hier mit seinem Bildbericht über eines der schönsten alten Segelschiffe gelungen ist, scheint mir unübertroffen. Es gelingt dem Autor, indem er nicht den zum vornherein Sachverständigen, sondern eher den Lern- und Wissbegierigen spielt, den Leser in diesen Prozess der Aneignung einer fremden Realität einzubeziehen. Die Blicke in die Takelage, das Gewirr von Tauen und Schoten, die verwirrende Zahl und die Namen der Segel entwirren sich allmählich, und wer es gern ganz genau wissen möchte, kann anhand einer Zeichnung von Peter Knuth mit Hilfe der Legende wenigstens die Besegelung benennen lernen. Wozu eigentlich noch Segelschiffe? Wer Lothar-Günther Buchheims Bericht liest, wird verstehen, dass die Kenntnis der Elemente, mit denen es auch der Seemann im Zeitalter des technischen Fortschritts zu tun hat, eigentlich nur auf einem Schiff erworben werden kann, das den Naturgewalten nicht die Maschinenkraft, sondern seine schlanke Gestalt, seine Form und eben auch die Segel gegenüberstellt: Eigenschaften und Ausstattungen, die klug eingesetzt werden müssen, die von der Mannschaft wie von der Schiffsführung äusserste Konzentration verlangen. Nicht indem er sich ihnen entgegenstellt, sondern indem er sich ihnen fügt und sich ihnen gemäss verhält, vermeidet der Seemann die Katastrophe. Dies zu lernen, sind die grossen Segelschiffe noch immer die geeignetsten Ausbildungsgeräte für künftige Seeoffiziere. *(Stalling Verlag GmbH, Hamburg 1982.)*

Galionsfiguren

Im Verlag von *Delius & Klasing in Bielefeld* ist 1980 die deutsche Übersetzung (Jürgen Hassel) eines Buches von *Giancarlo Costa* erschienen, das besonderer Beachtung würdig ist: *«Die hölzernen Engel»* ist sein Titel, und es präsentiert mit erläuterndem Text eine Fülle zumeist farbiger Aufnahmen von Galionsfiguren aus fünf Jahrhunderten. Costa ist Photograph, Mitglied der Gesellschaft für nautische Forschungen, weit gereist und selber Seefahrer und Taucher. Er führt im Bild vor, wie die Phönizier und die Ägypter, wie die Griechen und Römer ihre Schiffe geschmückt haben. Im 16. Jahrhundert dann entstand die eigentliche Galionsfigur als Verzierung jenes Bauteils der moder-

nen Schiffe, den man Galion nennt: der Versteifung des Bugspriets. Das Motiv war gegeben, Holzbildhauer machten sich ans Werk, und Costa gibt einen Begriff von der Vielfalt ihrer Werke bis hin zu den Prunkbarken königlicher Hoheiten. Nicht Frauengestalten nur sind es, die da, bunt bemalt oder vergoldet, den Steven schmücken, sondern Fabelwesen, Tiere oder Göttergestalten. Napoleons Prunkbarke, im Musée de la Marine in Paris ausgestellt, ziert ein Neptun mit Dreizack, der auf einem Delphin reitet. Kriegergestalten oder Marineoffiziere in ihrer farbenprächtigen Uniform, Adler und später auch Gestalten aus dem kulturellen und politischen Leben sind da nachgebildet. Besonders ergiebig für Costas Dokumentation sind jene berüchtigten Orte, an denen übermässig viele Schiffskatastrophen stattgefunden haben, die Scilly-Inseln zum Beispiel, und da erzählt der Autor auch die Geschichte jenes Matrosen, der nach dem Schiffbruch im Wasser treibt und ein grosses Stück Holz findet, an das er sich klammert: die Galionsfigur, der hölzerne Engel seines gesunkenen Schiffs.

Kunstführer durch die Schweiz

Mehr als zwanzig Jahre sind es her, dass die «Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte» sich entschloss, Hans Jennys «Kunstführer durch die Schweiz», der vergriffen war, neu aufzulegen. Man rechnete mit Vorarbeiten von vielleicht vier Jahren Dauer, denn es sollten natürlich Ergänzungen vorgenommen, zu wenig berücksichtigte Regionen zusätzlich bearbeitet und auch die Bebilderung erweitert werden. Erst in diesem Jahr, 1982, ist das Unternehmen mit dem Erscheinen des dritten Bandes abgeschlossen worden. Der «Kunstführer durch die Schweiz» hat jetzt einen dreimal so grossen Umfang wie das Werk, von dem er ausgegangen ist. Eine Equipe bestens ausgewiesener Kunsthistoriker hat daran unter der Leitung der Professoren Hans R. Hahnloser und – nach 1974 allein – Alfred A. Schmid als Herausgeber gearbeitet. Der dritte, abschliessende Band gilt den Kantonen Basel-Land, Basel-Stadt, Bern, Freiburg, Jura und Solothurn. Er umfasst 1192 eng bedruckte Seiten, 216 Abbildungen und 76 Planzeichnungen. Zusammen mit den vorausgegangenen Bänden, die das gesamte übrige Gebiet der Schweiz erfassen, stellt der «Kunstführer durch die Schweiz» ein wertvolles Reisehandbuch, ein Nachschlagewerk und vor allem ein handliches Inventar der Kunstdenkmäler unseres Landes dar. 36 Autoren aus 17 Kantonen haben an den über 3000 Seiten des Werks mitgearbeitet und nun, mit dem Abschluss der 5. Auflage von Hans Jennys Kunstführer, dem Benützer ein Instrument in die Hand gelegt, das dem Fachmann ebenso nützlich wie dem Kunstfreund willkommen sein wird. Ein Katalog der Fachausdrücke im Anhang erläutert, was zum Beispiel ein «Pulpitium» oder was ein «Schildbogen» ist, und das Orts- und Künstlerregister am Schluss des Bandes erleichtert es, die einschlägigen Stellen im Text aufzufinden. In diesen Text ist die neuere Forschung verarbeitet, und besonders wurden die bis jetzt vorliegenden 72 Bände der

«Kunstdenkmäler der Schweiz» systematisch ausgewertet. In gedrängter Form enthalten alle drei Bände des «Kunstführers durch die Schweiz» eine Fülle von Informationen. Die drei Bände sind erschienen im *Büchler Verlag, Wabern.*

Göttersagen und Kunst

Über die Mythologie der Griechen und Römer finden sich – neben den alten Erzählungen – die detailliertesten und differenziertesten Auskünfte in der bildenden Kunst der Antike, in den Vasenbildern, den Reliefs und den Statuen, den Wandmalereien und dem bildnerischen Zierat auf Gerätschaften. *Karl Schefold,* der emeritierte Ordinarius für Archäologie an der Universität Basel, hat schon in vorangehenden Bänden das Leben der antiken Götter im Spiegel der Kunst dargestellt. Der grossformatige Bildband *«Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst»,* der unter Mitarbeit von *Franz Jung* entstanden ist, zeigt in gleichsam «horizontaler» Betrachtungsweise, wie sich Sagen im Lauf der Jahrhunderte gewandelt haben, wie sie in den Vordergrund des Interesses und dann wieder, verdrängt von andern, in den Hintergrund treten. Sichtbar wird dabei auch, wie Religion und Kunst aufs engste zusammenhängen. Schefolds Methode ist die der vergleichenden Kunstbetrachtung. Er nimmt seinen Ausgang nach 500 vor Christus, und er verfolgt sein Thema durch acht Jahrhunderte bis zu den römischen Nachbildungen griechischer Kunstwerke, indem die Sprache der Kunst stets bezogen wird auf den Sinn und die kulturgeschichtliche Bedeutung, die ein Sagenmotiv im Wandel der Zeiten erfährt. Die Geburt der Götter, ihre Kämpfe, ihre Liebesgeschichten werden zuerst im einzelnen vorgeführt und durch unzählige Reproduktionen belegt. Zusammenfassend diskutiert der souveräne Kenner danach in einem die Antike ins Auge fassenden Überblick den Wandel von der subarchaischen Zeit zum «Strengen Stil», zur Hochklassik, dann zum «Reichen Stil», zur Spätklassik, zum Hellenismus und so weiter bis in die römische Kaiserzeit hinein. Antike Kunstgeschichte wird hier erlebbar, weil sie auf ein zentrales Thema bezogen wird. An die fünfhundert Abbildungen, ein umfangreicher Anmerkungsteil und übersichtliche Register ergänzen den Band. *(Hirmer Verlag, München 1981.)*

Waldgeister und Holzfäller

Dem langjährigen Ordinarius für Geschichte und Soziologie der Land- und Forstwirtschaft *Albert Hauser* verdanken wir schon die unerschöpfliche Sammlung von Bauernregeln und ihre kundige Deutung. Über Wald und Feld hat er ebenfalls schon publiziert. In seinem 1980 erschienenen Buch *«Waldgeister und Holzfäller»* geht er dem Wald in der schweizerischen Volkssage nach. Er hat Sagensammlungen wie die von Arnild Büchli daraufhin untersucht, wie sich der Wald darin spiegle, besonders auch die Waldnutzung und die Waldarbeit. Dass da natürlich Holzfrevel, Marchenrücken, Hexen- und Feengeschichten vorkommen,

dass auch das Totenvolk im Wald erscheint, ist nicht verwunderlich. Hauser jedoch sucht nach den charakteristischen Wald-Sagen, auch und besonders nach dem Bild des Waldes in der Sage, nach der «Waldgesinnung» der Sage. *(Artemis Verlag, Zürich und München.)*

«Querschnitt» – Aufsätze aus der Beilage «Literatur und Kunst»

Wer für Zeitungen schreibt, kennt die Versuchung, in Anthologien zu sammeln, was über den Tag hinaus seinen Wert hat. Kein Zweifel, die Qualität der Essais, auch der Buchbesprechungen oder der Berichte, die in der Beilage *«Literatur und Kunst»* der *«Neuen Zürcher Zeitung»* erscheinen, sind von dieser Art, oft so sehr, dass sie eher ins Buch als in die Zeitung passen. *Hanno Helbling* und *Martin Mayer,* zwei Redaktoren der Zeitung, geben jetzt unter dem Titel *«Querschnitt – Kulturelle Erscheinungen unserer Zeit»* eine Auswahl von Arbeiten heraus, die zwischen 1979 und 1981 in dem Blatt erschienen sind. Eigentlich ist der Titel etwas zu trokken; schliesslich sollte das Buch auch äusserlich von jener Attraktivität sein, die manchen Beitrag darin auszeichnet, und wenn man bedenkt, dass darunter so vergnügliche und beziehungsreiche Stücke wie Hugo Loetschers Geburtstagsrede auf Friedrich Dürrenmatt oder Beatrice von Matts Beobachtungen über das Umdenken in der Literatur und über die Zuwendung zu Vergangenem zu finden sind, fragt man sich natürlich, ob da nicht ein wenig unterkühlt, gewissermassen publizistisch verschämt getitelt worden sei. Die Beilage «Literatur und Kunst» ist ein Forum, auf dem die «Neue Zürcher Zeitung» und der Journalismus ihr schönes Recht auf Unmittelbarkeit oft an die akademische Abhandlung zedieren, als wollten sie sich ein Alibi verschaffen dafür, am Ende eben doch bloss eine Zeitung zu sein. Aber wir dürfen uns nicht abschrecken lassen. Die genannten Beispiele sind nicht die einzigen, die zeigen, dass dieses nicht immer leicht zu lesende samstägliche Beilagenblatt die Zeit und ihre Erscheinungen in pointierten und sachkundigen Kommentaren spiegelt. Im Buch, das nun vorliegt, kommen die Aufsätze fast besser zur Geltung als in der Zeitung, und das rechtfertigt allein schon ihre Herausgabe in Buchform.

Literatur, bildende Kunst und Musik seit der Jahrhundertwende bieten die Themen, insgesamt vielleicht das, was man die «klassische Moderne» nennen könnte. In einer ersten Gruppe sind allgemeinere Arbeiten dazu vereinigt, in einer zweiten solche, die sich herausragenden Persönlichkeiten und ihrem Werk zuwenden. Das dritte Kapitel sodann bringt Interpretationen wichtiger philosophischer Werke des 20. Jahrhunderts. Im ganzen eine kulturelle Bestandesaufnahme, die stellvertretend für die kontinuierliche Aufmerksamkeit zeugt, die in den wöchentlichen Beilagen der NZZ am Werk ist *(Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1982).*

«Et in Arcadia ego»

Unter diesem lateinischen Titel hat Hans Jörg Schweizer Essays, Feuilletons und Gedenkworte von *Heinz*

Haffter gesammelt herausgegeben. Der Verfasser war während vieler Jahre Mitarbeiter und hernach Leiter des «Thesaurus Linguae Latinae» in München, jenem Institut, das die lateinische Literatur systematisch verarbeitet und in einem Katalog von internationalem Ruf dem Interessenten zur Verfügung hält. Seit den fünfziger Jahren bis 1970, dem Jahr seines Rücktritts, wirkte Heinz Haffter als Professor für lateinische Sprache und Literatur an der Universität Zürich. Die in dem Band «Et in Arcadia ego» gesammelten Arbeiten, alle aus seinem wissenschaftlichen Arbeitsbereich, sind als Zeitschriften- und Zeitungsartikel zuerst erschienen, in der «Neuen Zürcher Zeitung», in den «Schweizer Monatsheften», im «Landboten» und «Tagblatt der Stadt Winterthur» und anderswo. Von besonderem Wert sind die Gedenkworte, Würdigungen verdienter Altphilologen und bedeutender Humanisten. Daraus sei besonders die Studie über Ernst Howald und die klassische Philologie in Zürich hervorgehoben, die ebenso kenntnisreich wie menschlich berührend das Wirken dieses hochverdienten Mannes darstellt *(Verlag Hans Jörg Schweizer, Baden 1981).*