

Das Buch

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

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **62 (1982)**

Heft 11

PDF erstellt am: **13.07.2024**

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.

Erzählte Kindheit

«Über Tisch und Bänke», dazu der Untertitel «Erzählte Kindheit», ist ein Lesebuch, worin vierunddreissig Autoren aus dem 18. Jahrhundert bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Kinderjahre schildern oder über die Kindheit reflektieren. *Helmut Hirsch*¹ hat die Texte nach ihrer grösstmöglichen Verschiedenartigkeit ausgewählt. Die Anordnung konnte daher nur eine chronologische sein; sie richtet sich nach dem Geburtsjahr der Verfasser. Von *Anna Louisa Karschin*, geboren 1722, stammt der erste, von *Peter Hille*, geboren 1854, der letzte Beitrag. Die zwei Namen mögen anzeigen, dass die Anthologie nicht bloss Bekannte vereinigt wie *Goethe*, *Stifter*, *Gotthelf*, *Fontane* u. a., sondern auch Persönlichkeiten, die heute weniger im Gespräch sind, beispielsweise *Heinrich Zschokke*, *Johann Gottfried Seume* oder *Karl von Holtei*. Ein kurzer Anmerkungssteil enthält die nötigsten biographischen Angaben, orientiert über die Quellen und gibt stichwortmässige sachliche Erläuterungen. Warum allerdings «Über Tisch und Bänke» aus Zschokkes Schulbubenerinnerungen zum Obertitel bestimmt wurde, ist mir nicht klar. Ich halte ihn nicht für einen allgemein anschaulichen Ausdruck für Kindheit. Der Herausgeber bemerkt im Nachwort, die Sammlung sei ein Querschnitt durch die «Fülle von Situationen, Erlebnissen, Erfindungen der ersten Lebensjahre», und sie möge im

Leser seine eigene Kindheit wieder wachrufen.

«Erzählte Kindheit» – «Erinnerung an die ersten Lebensjahre» – wem ist das Thema nicht vertraut. Jeder Mensch hütet seine, ihm allein eigene Fülle von Situationen, Erlebnissen, Erfindungen. Jeder hat seine individuelle Anekdotensammlung. Aber die Kindheit – wie oder was war sie eigentlich? Die Erinnerung – wie geht das vor sich? Woran denken wir vorzugsweise und immer wieder zurück? Die Kindheit ist für jeden einzelnen ein «Stoff», mit dem er nach seiner persönlichen Art umgeht, den er im Laufe des Lebens unzählige Male, mehr oder weniger variierend formuliert und den er vielleicht gelegentlich auch überdenkt.

Was machen die Dichter und Schriftsteller unseres Lesebuches mit diesem Stoff? Warum, wie und wann erzählen sie von ihrer Kindheit? Die Einfachheit der Fragestellung täuscht; denn die Antworten können nur im grösseren Rahmen des Begriffes Autobiographie gesucht werden. Form und Herkunft autobiographischer Zeugnisse aber sind unübersehbar. Ich versuche trotzdem, in der gegebenen zeitlichen und personellen Begrenzung Grundsätzliches anzudeuten.

Mit «Frühe Dämmerungen» hat *Karl Gutzkow* (1811–1878) ein Kapitel seiner Lebensgeschichte überschrieben. Kindheit ist für ihn das Erwachen von einem Traumleben ins

andere. Wirkliches und Unwirkliches rinnen zusammen. Das Ende der Kindheit wird von der ineinander-rinnenden Bewegung mitgetragen. Verallgemeinernd stellt er fest: «*Eine logische Aufeinanderfolge des allmählichen Erwachens aus dem vegetativen Leben wird sich niemand gegenständlich machen können.*» Gutzkow fragt weiter: «*Wer in seine erste Jugend zurückgreift, Momente festhalten will, was hält stand?*» Mit andern Worten: Wie ist Wirkliches von Unwirklichem zu scheiden? Der Blick fällt auf Gegenständliches; das Gemüt ahnt den damaligen Traum. Das Erinnerungsvermögen holt real Erlebtes jederzeit herauf in die Gegenwart. Hält es stand ohne das Irreale, mit dem es einst zusammenfloss?

Adalbert Stifter (1805–1868) «greift» nicht in seine erste Jugend zurück. Wenn er sich in seine frühen Jahre zurückdenkt, dann geht er «*weit zurück . . . etwas wie Wonne und Entzücken*» erfasst ihn, «*. . . dem nichts mehr in meinem künftigen Leben gleich. Es war Glanz, es war Gefühl, es war unten . . . es waren Klänge.*» Gutzkow will Momente festhalten. Er vergleicht sie mit kleinen blauen, roten, grünen Flecken, die er hasche, wie einer, der in die Sonne gesehen. Stifter möchte nichts festhalten, sondern sich einstimmen ins Rinnen und Fließen der vergangenen Traumwelt. Gutzkow und Stifter blicken prinzipiell verschieden zurück in ihre Kindheit; jener mit einem wachen Blick, dieser mit einem Traumblick, so ist man versucht zu differenzieren. Es wäre verlockend, eine Reihe von Selbstdarstellungen nach diesem lapidaren Kriterium zu untersuchen. Das ausserordentlich vielgesichtige, auch

unsystematische Buch «*Über Tisch und Bänke*» regt jedoch zu weit allgemeineren Gedankengängen an.

Nach *Georg Misch*², in dessen unvollendeter sechsbändiger «*Geschichte der Autobiographie*» alles Wesentliche über autobiographische Texte nachzulesen ist, gilt die schriftliche Selbstdarstellung eines Menschen als eigene Literaturgattung, «*in der sich die unbegrenzte natürliche Vielfalt individuellen Lebens manifestiert.*» Zu ihrer Definition heisst es: «*Die Selbstbiographie als solche lässt sich kaum näher bestimmen als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt, nämlich Graphia = Beschreibung, Bios = Leben eines Einzelnen, auto = durch diesen selbst.*» Ich füge bei: Die Autobiographie kann Dichtung sein, aber die dichterisch künstlerische Gestaltung gehört nicht zu ihrer Definition.

Die Besonderheit dieser Literaturgattung besteht darin, dass die darstellende und die dargestellte Person eins sind. In der Erzählung des eigenen Lebens wird alles von der einen Person begangen und erfahren. Auch der Erzählakt ist ein Teil des eigenen Lebens. Im Erzählen wird das schon gelebte Leben zu neuem Leben; was nach Stifters Worten «*weit zurück*» war, kommt nach vorn und setzt sich von neuem ab, nimmt ein zweites Mal Abstand von der Person, es setzt sich ab in Sprache. Sprache ist Distanz. Demnach ist der Rückblick des Schreibenden nie ein reiner Rückblick. Ob ein Gutzkow, ob ein Stifter in die Kindheit schaut, es geschieht immer im Hinblick auf eine Zukunft, auf die Vergegenwärtigung in Sprache. Wodurch ist die Vergegenwärtigung in Sprache, das Erzählen, das Schreiben

motiviert? Der Rückblickende möchte seinen noch nicht beendeten Lebensvollzug in einem vorläufigen Zusammenhang sehen. Ich nenne das die Basis jeder Selbstdarstellung. Zur Ergänzung sei vermerkt, dass einem Lebensbericht auch die Geschichte einer Berufung oder eines Berufes, oder ein Erziehungsprogramm, oder eine Selbstverteidigung oder irgendeine andere Absicht zugrundeliegen kann.

Der Autobiograph wendet sich seiner Kindheit zu, was er sieht, sind Zeichen. «Zeichen», das sind Erlebnisse, Empfindungen, klare Bilder, verschwommene Bilder, Gestalten, alles, was dank dem Erinnerungsvermögen stets wieder präsent wird. Während der Lektüre unseres Lesebuches fällt die Verwandtschaft der Zeichen auf. Man liest diesen und jenen Text, und bald danach weiss man oft nicht mehr, welche Episode zu welcher Kindheit gehört. Die Zeichen sind also bis zu einem gewissen Grade vertauschbar; das heisst, im kindlichen Verhalten, in der kindlichen Reaktion auf die Umwelt gibt es allgemeine Züge, derart allgemeine, dass sich ebenfalls der Leser eigener frühester Erlebnisse erinnert. Wenn der Autobiograph sein sich vollziehendes Leben im vorläufigen Zusammenhang sehen will, dann wählt er Zeichen aus seinem individuellen Vorrat und deutet sie. Er greift nur diejenigen Episoden auf, die noch einen Sinn haben für sein gegenwärtiges und sein zukünftiges Leben. Oder anders argumentiert: im Gedächtnis wird nur lebendig, was im Augenblick der Niederschrift Bedeutung hat. Bei der Lektüre selbstbiographischer Werke ist demnach weniger auf die Episoden oder Anekdoten zu achten – sie sind

oft vertauschbar – als auf ihre Verknüpfung, auf ihre Einflechtung ins Ganze. In der Verbindung der Zeichen zeigt sich – und erkennen wir – die sich darstellende Person.

Karl Gutzkow «*will Momente festhalten*», Adalbert Stifter empfindet «*etwas wie Wonne und Entzücken*», und an anderer Stelle schreibt er, er gehe «*hinter die eigentliche Erinnerung zurück*». Hinter der Erinnerung, das ist ein Bereich ohne «Momente», ohne Zeichen. Hier sei Friedrich Hölderlin (1770–1829) zitiert: «*In ihm (im Kind) ist Frieden; es ist noch mit sich selber nicht zerfallen. Reichtum ist in ihm; es kennt sein Herz, die Dürftigkeit des Lebens nicht. Es ist unsterblich, denn es weiss vom Tode nichts.*» Und einige Zeilen weiter heisst es dann: «*Aber schön ist die Zeit des Erwachens, wenn man zur Unzeit uns nicht weckt.*»

Der erinnerungslose Bereich des eigenen Lebens ist weit zurück oder weit unten in der Vergangenheit; er geht ein in eine fließende oder stehende Zeit, in etwas, das keine Einteilung mehr kennt, also weder Anfang noch Ende hat. «*Das Kind ist unsterblich, denn es weiss vom Tode nichts*», sagt Hölderlin. Das Kind lebt zeitlos, es weiss noch nichts von Zeichen; es hat teil am erinnerungslosen Bereich, durch den die individuelle Lebenszeit einfließt in die grenzenlose Zeit. Ich führe die zwei ersten Strophen eines Gottfried-Keller-Gedichtes an: «*Die Zeit geht nicht, sie stehet still, / Wir ziehen durch sie hin; / Sie ist ein' Karawanserei, / Wir sind die Pilger drin. // Ein Etwas, form- und farbenlos, / Das nur Gestalt gewinnt, / Wo ihr drin auf und nieder taucht, / Bis wieder ihr zerrinnt.*» Ob wir durch die

stehende Zeit hindurchgehen, ob wir in die fließende Zeit eintauchen, sie gewinnt nur Gestalt im Rückblick und im Ausblick. Nach rückwärts sind die Zeichen schon gesetzt, nach vorwärts sind sie erst gedacht. «*Das Kind ist noch mit sich selber nicht zerfallen*» – es ist noch ganz Gegenwart. Zschokke formuliert diesen Gedanken so: «*Der eben vorhandene Augenblick ist ihm (dem Kind) ein Lebensganzes.*» Die Gegenwart des Erwachsenen ist nicht länger als ein Augenblick, sie ist ein Moment, sie ist die kurze Umschlagszeit zwischen Vergangenheit und Zukunft. Der Erwachsene setzt sich aus den erinnerten Augenblicken ein fragmentarisches Lebensganzes zusammen – fragmentarisch deshalb, weil die Zukunft ungewiss bleibt. Doch wie gewiss ist die erinnerte Vergangenheit? Ist den Zeichen zu trauen? Nicht nur das System der Zeichenverknüpfung charakterisiert den Autobiographen, sondern ebenso sehr seine kritische Einstellung bezüglich ihrer Verlässlichkeit.

Bei Zschokke lesen wir: «*Dies Tagebuch, vom zwölfjährigen Knaben angefangen, setzte nachmals der Jüngling und Mann, freilich in anderer Absicht und Bedeutung, ununterbrochen fort. Es führte mich zu genauerer Selbstbeobachtung und dient mir nun zum Leitfaden für diese Selbstschau.*» Alles Erinnerte hat gemessen an einem Tagebuch einen geringeren Wirklichkeitsgrad. Im Tagebuch ist die Zeit zwischen Ereignis und Niederschrift minimal; für eine ehrliche Selbstschau bietet es mehr Gewähr als die bloße Erinnerung. Das Tagebuch ist eine erste Distanznahme von sich selbst. Der Schreibende sieht sich als Handelnden, als Empfindenden, als aktive

und passive Figur. Die täglich festgehaltenen Ereignisse aber können in ihrer Bedeutung für das Lebensganzes nicht erschlossen werden. Es fehlt ihnen dazu eine zeitliche Dimension, die Zukunft. Erst die zweite Distanznahme, das Erzählen der Geschichte von sich selbst, ermöglicht die Interpretation der Ereignisse oder Zeichen.

Zur vollständigen Zeichendeutung bedarf es dreier zeitlicher Dimensionen: Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft oder mit andern Worten: Herkunft – Vergegenwärtigung – Wirkung. Das Zeichen deuten heisst dann, seinen Wirklichkeitsgehalt in Übereinstimmung bringen mit dem geahnten Lebensganzes. Der Autobiograph weiss mehr über sich selbst als der Tagebuchschreiber; denn er ist sein eigener Zeichensetzer und sein eigener Zeichendeuter. Es ist ausgeschlossen, dass der Darsteller seiner selbst emotional neutral ist. Daher irrt *Joh. Gottfried Seume* (1763–1810), wenn er glaubt: «*Niemand kann doch besser wissen, was an ihm und in ihm ist, als der Mann selbst.*» Der Mensch kann von sich nur aussagen, was er von sich zu wissen meint. Und überdies: der Mensch sagt über sich bloss soviel er will, soviel ihm notwendig erscheint zur Darstellung seiner Person. Wir lesen bei Seume weiter: «*Ich erzähle also ehrlich, offen, ohne mich zu schonen, und nicht selten mit dem Selbstgefühl inneren Werts.*» Dieser Mann hält sich für einen sachlichen Zeichendeuter seiner selbst. Er vertraut seinen erinnerten Episoden, als seien sie Tagebucheintragungen; sie sind ihm verlässliche Punkte, die zur übersichtlichen Verknüpfung des geahnten Lebensganzes dienen.

Der Leser weiss mehr über den Au-

tor einer Autobiographie als dieser selbst oder als dieser zu wissen vorgibt; der Leser erfasst ihn ausserdem in seiner historischen Bedingtheit. Und trotzdem, eine Selbstdarstellung mag Lücken haben, sie mag der tatsächlichen, der objektiv nachprüfbaren Lebensgeschichte nicht genau entsprechen, sie vermittelt doch das persönlichste Bild ihres Verfassers, und darin gründet die Faszination jeder Selbstbeschreibung. Wir vermuten, die Dichter durch ihre Werke, historische Persönlichkeiten durch ihre Taten zu kennen. In den Autobiographien erwarten wir die Antwort auf die Frage: Wie lebten sie? Es ist, als ob *Theodor Fontane* (1819–1898) am Ende seines Lebens diese Frage von seinen Lesern vernommen hätte. In seinem Spätling *«Meine Kinderjahre»* schreibt er: *«Wie lebten wir? – Ich gedenke es in einer Reihe von Bildern zu zeigen, und um Ordnung und Reinlichkeit in die Sache zu bringen, wird es gut sein, das Leben, wie wir es führten, in zwei Hälften zu teilen, in ein Sommer- und in ein Winterleben.»*

Der Fragesatz in der ersten Person pluralis ist die Formel für das, was zwar nicht jede Autobiographie liefert, aber was wir erwarten, nämlich die Darstellung eines Individuums in seiner Umwelt, das heisst die wechselweisen Reaktionen. *«Wie lebten wir?»* – der Plural verweist auf die Bedeutung, der hier der Umwelt beigemessen wird. Die Interpretation der erinnerten Episoden kann zwei grundsätzlich verschiedene Ausgangspunkte haben. Jeder Autobiograph wird sich entscheiden, wie weit er die Schilderung seiner Umwelt in das Bild seiner selbst einfügt. Der eine erstrebt eine bedingte Selbstschau, der andere eine unbe-

dingte, nur auf sich selbst konzentrierte Selbstschau. Ob die Frage nach dem gelebten Leben im Plural oder im Singular steht, ist ein Indiz dafür, wie weit der Autor die Umwelt, wir können auch sagen die Weltwirklichkeit, mit seiner individuellen Lebenswirklichkeit verknüpft.

Ich habe es bis jetzt unterlassen, zu den Zitaten literarhistorische Angaben zu machen, weil sie für meine einfachen Überlegungen entbehrlich sind. Zu Fontanes *«Wie lebten wir?»* möchte ich nun bemerken: Es fällt auf, dass in der Autobiographie eines grossen Erzählers des 19. Jahrhunderts so gefragt wird. Der Rückblick auf die Kindheit verlangt das Imperfekt. Über Fontanes Wirken als Kritiker, Schriftsteller, als Dichter wäre das Motto zu setzen: *«Wie leben wir? – So leben wir.»* Unabhängig von der Zeitperspektive bleiben Frage und Antwort in der Pluralform. Fontanes *«Meine Kinderjahre»* nähert sich dem autobiographischen Roman in dem Sinn, als die Ich-Figur immer in Funktion zur Komposition des Ganzen steht. Das zentrale Thema ist wohl dies, zu erhellen, wer dieses Ich ist, aber dazu ist unabdingbar, dass auch auf die Umgebung ein helles Licht fällt. *«Ordnung und Überblick»* will der Dichter bringen; zwei Hälften *«ein Sommer- und ein Winterleben»* will er darstellen. Ein Ordnungsprinzip, das im Ganzen wirkt und hier zur primären jahreszeitlichen Unterteilung führt, kann jedem Roman, auch einem autobiographischen, zugrundeliegen. Überblick und Rückblick sollen dasselbe sein.

«Meine Kinderjahre», diese Zeitspanne ist zu überblicken; sie hat einen natürlichen Abschluss, nämlich

das Erwachen, «*das köstlich ist, wenn man zur Unzeit uns nicht weckt*», wie Hölderlin sagt. Die Autobiographie im eigentlichen Sinne aber hat kein Ende, so wie sie keinen realen Beginn hat. Das erinnerte Leben setzt ein, wo Wirkliches und Unwirkliches ineinanderrinnen und es zerrinnt in etwas, das form- und farbenlos ist. Im autobiographischen Roman ist es möglich, das Ende zu gestalten. Die Roman-Ich-Figur kann ihre Anlagen ausspielen; sie manifestiert den fiktiven Lebensvollzug. Das eigentliche autobiographische Ich vermag den Lebensvollzug bloss zu visieren. In Goethes «*Dichtung und Wahrheit*» lesen wir: «*Wenn auch die menschlichen Anlagen im ganzen eine entschiedene Richtung haben, so wird es doch dem grössten und erfahrensten Kenner schwer sein, sie mit Zuverlässigkeit vorauszuverkünden; doch kann man hintendrein wohl bemerken, was auf ein Künftiges hingedeutet hat.*»

In der Spannung des gegenwärtig ordnenden Rückblicks zum fragenden

Ausblick auf ein Künftiges situiert sich jeder autobiographische Text. Nach Ortega y Gasset ist das Aufschreiben der eigenen Erinnerungen ein eigensinnig, wunderliches Vergnügen, eine «*delectatio morosa*»; dazu ist nur beizufügen, dass auch die Lektüre menschlicher Selbstdarstellungen eine *delectatio morosa* ist.

Elise Guignard

¹ Über Tisch und Bänke. Erzählte Kindheit. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Helmut Hirsch. Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1982. Lizenzausgabe: Buchverlag Der Morgen, Berlin (DDR) 1981. – ² Georg Misch, Geschichte der Autobiographie. Frankfurt am Main 1955–1969 (6 Bde., die Kapitel Antike und Mittelalter sind abgeschlossen). Für die Neuzeit und Moderne s. die summarische Arbeit von Roy Pascal, Die Autobiographie / Gehalt und Gestalt, Stuttgart 1965. – Die Zitate von Gottfried Keller und J. W. Goethe stammen nicht aus dem Lesebuch «Über Tisch und Bänke».

Aktualität eines Vergessenen

Aus Anlass des Erscheinens der Gesammelten Werke von Ernst Weiss

Selbst in Germanistenkreisen ist Ernst Weiss eher ein Unbekannter. Wie gründlich er vergessen worden ist, zeigt die Tatsache, dass er weder in Martinis «*Deutscher Literaturgeschichte*» (15. Auflage) noch in Frenzels «*Daten deutscher Dichtung*» (18. Auflage), noch im dtv-Brockhaus (Ausgabe 1973) auch nur erwähnt wird. Von 1913, als sein erster Roman «*Die Galeere*» erschien, bis

1940, als er sich am 15. Juni – dem Tag nach dem Einmarsch der deutschen Truppen – in Paris das Leben nahm, hat Weiss ein gutes Dutzend zum Teil immer wieder überarbeiteter Romane und ausserdem zahlreiche Theaterstücke, Erzählungen, Essays, Kritiken und Rezensionen geschrieben. In knapp dreissig Jahren also hat der am 28. August 1882 in Brünn geborene Weiss, ein Freund Kafkas und

Horvaths, eine Fülle von Werken veröffentlicht, die keineswegs etwa damals schon unbeachtet geblieben wären, sondern – publiziert in namhaften Verlagen – von vielen berühmten Autoren und Literaturkritikern der Zeit lobend besprochen wurden; z. B. von Loerke, Blei, Viertel, Ehrenstein, Süskind, Th. Mann, Döblin, Broch, Roth, Pinthus, Urzidil, Burschell, Mehring, St. Zweig u. a.

Trotz dieser durchaus positiven Resonanz zu Lebzeiten, und obwohl es auch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht wenige Versuche gegeben hat, durch Neuauflagen einiger seiner Romane eine «posthume Wiederkehr» (Dieter Lattmann) bzw. eine Neuentdeckung (Martin Gregor-Dellin) zu erreichen, ist der Arzt und Schriftsteller Ernst Weiss ein Unbekannter geblieben. Aus Anlass seines hundertsten Geburtstages legt nun der Suhrkamp Verlag die Gesammelten Werke in sechzehn Bänden vor; sie werden ergänzt durch einen Materialienband zum Werk und Leben des Autors¹. Diese längst fällige Edition, um die sich besonders Peter Engel verdient gemacht hat, wird zweifellos in allen Zeitungen besprochen oder doch zumindest mehr oder weniger ausführlich erwähnt werden. Ob es aber zu mehr als nur einer saisonalen Neuentdeckung oder Wiederkehr aus dem Exil des Vergessenseins kommen wird, darf bezweifelt werden.

Gründe für solche Zweifel hinsichtlich einer rezeptiven Renaissance des Werkes von Weiss wären nicht allein auf seiten des Publikums zu suchen, sondern lassen sich auch in den Romanen selber finden. Da ist einmal die Tatsache, dass die ersten Romane

(«Die Galeere», «Der Kampf» bzw. «Franziska», «Mensch gegen Mensch», «Tiere in Ketten») im Sprachlich-Bildlichen sehr stark, ja oft übertrieben expressionistisch wirken. Was den Tierroman «Nahar» angeht, so ist er aufgrund seiner befremdenden Thematik und seiner klassizistischen Sprache (stellenweise rhythmisierte Prosa) heute kaum mehr zu lesen. Aber auch die späteren Romane, die Weiss sozusagen im Geiste der Neuen Sachlichkeit geschrieben hat, weisen zahlreiche Schwächen auf. Der Autor hat sich, auch dort, wo er seine Romane oft überarbeitet hat, offensichtlich zu wenig Zeit genommen; oder besser wohl: er hat zu wenig Zeit gehabt, um seine Texte adäquat durchzuformen und durchzuformulieren. Nicht nur seinen letzten, erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschienenen Roman («Der Augenzeuge») scheint er «in rasender Schnelligkeit» geschrieben und «in aller Hast abgeschickt» zu haben, «als es so aussah, als wäre es am nächsten Tag unmöglich, etwas der Post anzuvertrauen». Bei den Titeln mancher Romane (z. B. «Der Verführer», «Der Gefängnisarzt oder Die Vaterlosen») kann man sich zu Recht fragen, ob sie sachgerecht gewählt worden sind; ausserdem lässt sich eine Reihe von anderen Fragwürdigkeiten diagnostizieren; sie betreffen die Psychologie der Personen oder – summarisch formuliert – die narrative Ökonomie bzw. die strukturelle Disziplin der Romane; manche (z. B. «Georg Letham – Arzt und Mörder») ufern aus oder weisen konstruierte Anfänge, abrupte Schlüsse und «ein wenig gewaltsam» (Ludwig Winder) scheinende essayistische oder erzählende Einfügungen

auf (z. B. «Die Feuerprobe», «Männer in der Nacht»).

Auch wenn sie nicht verschwiegen werden sollten, so sind all diese Bedenklichkeiten keineswegs so gravierend, dass der Leser zu dem Schluss käme, das Werk des Ernst Weiss sei zu Recht vergessen worden. Eher im Gegenteil. Denn auch oder vielleicht gerade in solchen «Unvollkommenheiten» manifestiert sich das Leben eines Menschen und Schriftstellers «entre deux guerres»: zwischen Bewältigung und Nichtvergessenkönnen des als Arzt buchstäblich leibhaftig miterlebten Ersten Weltkrieges und ständig präsenter Sorge und wachsender Angst vor einem neuen Weltkrieg.

In «Mensch gegen Mensch», einem 1919 erschienenen Kriegs- und Arztroman, heisst es in typisch expressionistischer Diktion: «Aber der Krieg blieb. Erwirklicht war der mordende Mensch. ... Die einzige Gemeinschaft, die letzte Gemeinsamkeit zwischen Menschen war zu töten jetzt und getötet werden.» Und dennoch bleibt nicht nur die permanente Gegenwart des Krieges und die alles «erschütternde» Erfahrung des sich im Morden «erwirklichenden» Menschen, sondern auch – wie es bereits im Motto des Romans zum Ausdruck kommt – der nicht weniger expressionistische Glaube an den guten Menschen: den «Magnet der Welt», «die Mole im Sturz der Verzweiflung», den «begnadeten Begnader». Es bleibt die fordernde Sehnsucht nach einer «heiteren Gegenwelt»: «Anderes muss es geben.»

Mit diesem Anderen ist mehr gemeint als nur die Kunst des Arztes, «die einzige Wissenschaft von Mensch zu Mensch», an die Alfred, der Arzt

in «Mensch gegen Mensch», «unbedingt, felsenfest» glaubt: «Die Narkose, die Stunde Schmerz, die der herrlich starke Arzt dem Kranken, der Welt ersparte, war ihm das Höchste, das ein Mensch dem anderen geben konnte: konzentrierte Güte, schlagende Waffe gegen das Böse.» Denn diese Güte kann dem Bösen, der «Erwirklichung» mordender Menschen wiederum den Weg bereiten.

Es ist diese Tragik dessen, der Gutes will und Böses schafft, die Weiss in seinem wohl bekanntesten Roman, «Der Augenzeuge», zum Thema gewählt hat. Es geht darin um einen Arzt, den «das Schicksal dazu bestimmt hat, im Leben eines der seltenen Menschen, welche nach dem Weltkrieg gewaltige Veränderungen und unermessliche Leiden in Europa hervorrufen sollten, eine gewisse Rolle zu spielen.» Dadurch nämlich, dass dieser Arzt im Ersten Weltkrieg den Gefreiten A. H. von einer hysterischen Blindheit heilt, ermöglicht er indirekt dessen weiteren, vom blinden Glauben an einen, an seinen Endsieg bestimmten Lebens- oder Todesweg. Als – im doppelten Sinn des Wortes – Augenzeuge muss der Arzt den durch ihn gleichsam mitverursachten Aufstand «der entfesselten *Unterseele*» und «das *Zermalmende*» ihrer «ungeheuren Kraft der Lüge, des rücksichtslos angreifenden Hasses, der brutalen Gewalt und Bestialität» am eigenen Leibe erfahren. Die «*Übermacht*» des blind-fanatichen «Willens zur Lüge» offenbart sich in A. H., der allen zeigt, «wie herrlich es ist, von einer einzigen mächtigen irdischen Idee besessen zu sein». Selbst der skeptische und wissende Arzt, der A. H. von seiner eingebilde-

ten Blindheit befreit hatte, verfällt ihm, zwar «nur für Augenblicke, aber vollständig überwältigt». Da er die Dokumente der Schwäche und der Heilung des A. H., des göttlichen Führers einer als Gott begriffenen und verehrten Nation, nicht herausgeben will, wird der Arzt und seine Familie verfolgt. Er wird in ein Konzentrationslager deportiert, kommt aber wieder frei, weil, um ihn zu retten, seine Frau die den Führer belastenden Papiere gegen seinen Willen herausgibt. Von Paris, wohin er fliehen kann, meldet er sich als Freiwilliger des spanischen Bürgerkrieges, um als Arzt «auf der Seite der Schwächeren der besseren Seite» zu dienen durch jene Wissenschaft von Mensch zu Mensch, an die auch der Arzt in «Mensch gegen Mensch» unbedingt und felsenfest glaubt.

Der Roman «Der Augenzeuge» kann insofern als einmalig bezeichnet werden, als er die wohl einzig mögliche Form realisiert, in der Adolf Hitler, ohne zu einer Romanfigur zu werden, als Romanfigur dargestellt werden und auftreten kann. Der Roman ist Bewältigung der Gegenwart – Widerstand gegen den Faschismus – und dadurch (sozusagen *avant la lettre*) Bewältigung der Vergangenheit. Seine Ästhetik ist eine Ästhetik des Widerstands. Die Aktualität des von Ernst Weiss, dem Augenzeugen, geschriebenen Romans ist keine verspätete oder abgeleitete; sie ist im wahrsten Sinn des Wortes authentisch. Von hier aus gesehen könnte die Tatsache, dass Ernst Weiss und sein Werk in mancher Geschichte der deutschen Literatur nicht vorkommt, fast als eine Art Verdrängung der Vergangenheit gedeutet werden.

«Das Unverlierbare» heisst eine von Weiss 1928 publizierte Sammlung von siebenundzwanzig meist ziemlich kurzen Aufsätzen oder Studien, die zeigen, dass die Stärken von Weiss nicht im Essayistischen liegen. Eine dieser Studien trägt den Titel «Aktualität». Sie beginnt mit folgendem Satz: «Alles, was sich auf dem Erdenrund, in seiner kosmischen Umgebung auf dem Sternenhimmel, in den lebenden Herzen oder in den Eingeweiden seiner Bewohner, in den Träumen und Gedanken von Mensch und Tier jemals ereignen kann, ist aktuell, das heisst, es ist im Geiste möglich.» Diese Aktualität hängt mit der des Romans «Der Augenzeuge» unmittelbar zusammen. Auf welche Weise, das zeigt der modernste, weil inhaltlich *und* formal interessanteste Roman von Weiss: «Die Feuerprobe».

Hat «Der Augenzeuge» gleichsam eine elliptisch-polare Konstruktion durch den konstellativen Gegensatz: Arzt/Augenzeuge auf der einen Seite und auf der anderen Adolf Hitler, so erscheint das Augenzeuge-Thema im Roman «Die Feuerprobe» konzentriert und personifiziert in *einem* Menschen. Er – und mit ihm der Leser – weiss von dem, was er erlebt, nicht, ob es Wirklichkeit oder Alptraum, apokalyptische Vision oder Tatsache ist; ob der an seiner Frau verübte Mord und der auf die Stadt Berlin übergreifende Brand des eigenen Hauses «nur» ein Gedanke ist – aktuell als im Geiste möglich – oder eben Realität – aktuell als wirkliches Ereignis. Wie der Arzt/Augenzeuge in A. H. die Unterseele weckt oder – im Sinn des berühmten Vergil-Verses – den Acheron bewegt, so erfährt in der «Feuerprobe» der Besitzer einer che-

mischen Fabrik im Jahre 1928 sozusagen den «Hitler in uns». Er wird plötzlich, im Augenblick eines mörderischen Gedankens – ob realisiert oder nicht – zum Augenzeugen seiner selbst, seines Denkens und Tuns: «Ich schreibe hier die Detektivgeschichte einer Seele. Ich führe das Fahndungsprotokoll eines Daseins. Ich klammere mich an jedes winzige Merkmal mit allen Sinnen, wittere einen Brand, von dem noch niemand etwas sieht, noch auch weiss . . .»

Schon 1922 – in diesem Jahr entstand die erste Fassung des Romans – hat Weiss solche und ähnliche prophetischen Sätze geschrieben, in denen der Weltbrand des Zweiten Weltkriegs antizipiert erscheint. In ihnen wird deutlich, wie die Aktualität innerer Erfahrung nicht zu trennen ist von der Aktualität geschichtlicher Möglichkeiten. Im Aktuell-Subjektiven offenbart sich die Aktualität des Objektiven. Im Individuellen manifestiert sich der Weltgeist, in der Gegenwart der Selbsterkenntnis ein zukünftiges Weltereignis. Insofern wirkt der Roman, in dem sich auf besondere Weise Möglichkeitsdenken artikuliert, wie die Paraphrase eines Jesus-Wortes: Es kommt die Stunde, und sie ist schon da.

In einer Selbstanzeige des Romans, die im Februar 1930 in der Zeitschrift «Das Tagebuch» erschien, hat Weiss geschrieben: «Die Keimzelle des Werkes waren zwei Zeitungsnotizen, die ich zufällig in einem Morgenblatt fand. Die eine meldete, dass man ein verlassenes Kind in den Strassen Berlins (zur Inflationszeit) aufgegriffen habe, die andere erzählte von einem Brande im Zentrum Berlins. Es war eine Zeit, in der nichts mehr sicher

war, nichts mehr fest stand, alles wankte – weshalb sollte man Wirklichkeit und Traum voneinander haarscharf scheiden können, wenn die Wirklichkeit zu erkennen und sich ihr unterzuordnen über die Kräfte des einzelnen ging und der Traum mit seinen überwirklichen Einzelheiten alles verwirrte.» Eine aktuelle Zeitungsmeldung wird also in diesem Roman transponiert in die Aktualität des im Geiste Möglichen, und das im Traum Gesehene oder das tatsächlich Geschehene erweist sich als so wirklich, dass es im nachhinein als Antizipation eines Über- bzw. Noch-Nicht-Wirklichen, als Vorwegnahme einer kommenden Aktualität begriffen werden kann.

Wenn, wie Walter Benjamin in der «Einbahnstrasse» schreibt, «glücklich sein heisst, seiner selbst ohne Schrecken innerwerden zu können», dann sind fast alle Personen in den Romanen von Weiss nicht glücklich. Für sie gibt es – so ist im Roman «Franziska» zu lesen – nur «ein ‚Es kann sein‘ des Glücks.» Insofern es sein kann, gehört also auch das Glück zu jenen Aktualitäten, die Weiss mit seiner Umschreibung des Aktuellen meint: es kann sich ereignen, das heisst, es ist im Geiste möglich. Selbst wenn es sich ereignet, so bleibt es doch nur eine postulative Grösse, die grosse Unbekannte. Nicht umsonst wird Franziska einmal charakterisiert als «zerfressen von Sehnsucht nach etwas, dessen Namen sie nicht kannte»; oder an einer anderen Stelle: «Sie dachte an eine Welt jenseits dieser Welt, die sie nicht kannte.» Die Repräsentanten dieser unbekanntenen Welt sind für viele Figuren in den Romanen von Weiss die Sterne. Der

gestirnte Himmel erscheint ihnen wie eine ferne Offenbarung von Frieden, Erlösung, Harmonie und Glück. Seine Konstellationen werden betrachtet als Figuren des Scheins einer Wahrheit, als Zeichen einer anderen Dimension, als Signale des utopischen Vorscheins. Sie werden gesehen als leuchtende Manifestationen jener Klarheit, von der im Roman «Die Feuerprobe» der Mann in Berlin in seinem Fahndungsprotokoll eines Daseins notiert: «Die Einsicht ist begrenzt, die Verwirrung grenzenlos. Aber aus aller Verwirrung muss Klarheit kommen, deshalb leben und sterben wir.»

Begrenzte Einsicht, grenzenlose Verwirrung – das gilt besonders hinsichtlich menschlicher Selbsterkenntnis. Je schmerzlicher deren «Versagen» erfahren wird, desto intensiver leuchten die Sterne als Verheissung eines anderen Zustands: «Dieser Stern, der jetzt über mir steht, ich weiss, welcher er ist, wo er auf der Sternkarte steht, aber ich nenne ihn nicht, dieser Stern zwischen den Kronen der Bäume scheint langsam in dem leeren, lichter werdenden Himmel nach innen zu wandern. Ist mir das Wissen von mir selbst versagt, der Name, die Erinnerung – zum Segen? zum Fluch? –, so wurde mir jetzt von der ganzen anderen, der reineren Welt ein Schein, ein leichter Abglanz, eine feurige Ahnung mit dem Inkarnat von Blumen, mit der aussetzenden Begleitung von Tönen, die fast unhörbar sind.»

Für Ernst Weiss wie für viele Gestalten seiner Romane ist der gestirnte Himmel trotz seines Glanzes nur so etwas wie das Sinnbild einer abstrakten Utopie oder – wie Kant sagt – eines «focus imaginarius». Sein Werk

ist nicht das Werk eines Schwärmers, sondern «eines Menschen der skeptischen Vernunft» («Franziska»). Zu der begrenzten Einsicht, zu der – bei aller grenzenlosen Verwirrung und Verirrung – die Hauptfiguren der Romane am Ende geführt werden, gehört das Wissen um die Möglichkeiten konkreter Utopie, d. h. jener – nicht nur im Arztberuf zu praktizierenden – «einzigen Wissenschaft von Mensch zu Mensch», von der im Roman «Mensch gegen Mensch» die Rede ist. Gemeint ist damit nichts anderes als die nüchterne Einsicht Erich Kästners: «Es gibt nichts Gutes, ausser man tut es.» Dieses Tun kann sich immer ereignen, es ist immer aktuell. Auf die Aktualität solchen Tuns sieht sich auch der Mann der «Feuerprobe» verwiesen. Er will sich – zu diesem Entschluss kommt er am Ende seines apokalyptischen Tagtraumes oder seiner inneren Feuerprobe – um «namenlose, elternlose, verlassene» Kinder sorgen. Darauf bezieht sich der letzte Satz seiner Detektivgeschichte einer Seele: «Ich will dies tun, nicht aus Güte, sondern weil es ein Teil meiner Arbeit hier ist und meine reine Freude.» Auch das Wissen um sich selbst wird ihm dann nicht versagt bleiben; er wird – in Erinnerung an ein Wort Kleists formuliert – «durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht» werden.

Rainer Hoffmann

¹ Ernst Weiss: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Peter Engel und Volker Michels. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/M. 1982. Peter Engel (Hrg.): Ernst Weiss. suhrkamp taschenbuch materialien 2020. Frankfurt/M 1982.

Das Postulat der «Mindest-Utopie»

Zu den neuen Aufsätzen von Hilde Domin

I

Die Werke von Hilde Domin lassen sich, nebeneinandergestellt, beinahe mit einer Hand abmessen. Und doch: ein Werk mit einer starken Ausstrahlung. Die Gedichte stehen, beispielsweise, in der vierten Auflage, im 10. Tausend, und dies in einer lyrikfremden Zeit; sie sind in Anthologien und Lesebüchern zu finden: nicht Insider-Lyrik übrigens (was nicht heisst, dass sie den Kenner nichts angingen!), sondern Verse, die (in den Worten der Dichterin) «nach Mensch riechen», die (noch einmal in ihren Worten) «dem Leser gehören», den sie erreichen, ohne sich ihm um ein Jota anzupassen.

Hilde Domin ist das, was man eine geborene Lyrikerin nennt – aber es bedurfte dazu einer «zweiten Geburt», in der sie gewissermassen zu ihrem eigenen Sohn wurde, indem sie noch einmal zur Welt kam: als Dichter. Eine zweite Geburt: das ist keine unverbundliche Wendung, sondern der fast wörtlich zu nehmende Ausdruck für die Erfahrung eines Menschen (Hilde Domin steht hier nicht allein), der spät und radikal zu schreiben begann. Nach einem erzwungenen Exil, einer eigentlichen «Sprachodyssee», mit Aufhalten im italienischen, englischen, schliesslich mit einer Behauung im spanischen Sprachgebiet, wurde für Hilde Domin der Anfang des Schreibens, im Alter von fast vierzig Jahren, gewissermassen über Nacht, bereits zu einer Heimkehr; es

war wohl die eigentliche, und die 1954 erfolgende geographische mehr deren Bestätigung, mit der Möglichkeit, die neu gewonnene Identität auch nach aussen sichtbar werden zu lassen: 1959 erschien der erste Gedichtband: «Nur eine Rose als Stütze».

In einer frühen Besprechung des Buches hat Walter Jens, mit Zustimmung der Autorin, die Rose, diese hochgezüchtete Blume, als eine Chiffre für die deutsche Sprache verstanden. Die Metapher bleibt vieldeutig, und den heutigen Leser, den Kenner auch der Lyrik von Hilde Domin, berührt vor allem das Paradoxe, die darin enthaltene Behauptung, es könne das Fragile, Biegsame ein Halt sein, der einzige und nicht einfach ein trügerischer. Diese Paradoxie lässt sich im ganzen Werk Hilde Domins erkennen: da ist Widerstand, hartnäckiger, gegen die üblichen Sicherheiten, das feste Gehäuse, Weigerung, sich niederzulassen, als wäre es für immer; aber auch, als Gegenpol, Absage an die Hoffnungslosigkeit, Vertrauen in den Halt, der im Schwebenden liegt, Hoffnung, die sich weit genug vorwagt, um Zeichen zu finden, die sie bestätigen. «Das nur Negative ist eine Attitüde», sagt sie, widerstandskräftig auch gegen die eigenen Zweifel.

II

Exil und Heimkehr, gegensätzlich und untrennbar zugleich, gehen leitmotivisch durch das ganze Werk Hilde Domins. Zunächst die Expatriierung,

eine «Wunde, die nie ganz vernarbt», nicht nur Verlust der Zugehörigkeit, sondern auch ein nie mehr zu vergessendes Wissen, dass jede Zugehörigkeit wieder aufgehoben, Geborgenheit verlorengehen kann – sie ist in den Gedichten und Prosatexten gegenwärtig, im persönlich erfahrenen Geschick ein allgemeinmenschliches spiegelnd:

«Sag dem Schosshund
Gegenstand ab,
der dich anwedelt
aus dem Schaufenster.
Er irrt. Du
riechst nicht nach Bleiben.»

Aber Hilde Domin hat nicht das Exil, sondern die Heimkehr als die wichtigere Erfahrung bezeichnet – freilich als ein «*Erlebnis von äusserster Zerbrechlichkeit*»; die Formulierung schliesst Reste des Zögerns und Zweifelns ein, auch die rasch einsetzende Desillusionierung im «Mut-terland». Vielleicht war eine wirkliche, nicht rein äusserliche Heimkehr, auch als ein zerbrechliches Erlebnis, für einen Flüchtling wie Hilde Domin überhaupt nur möglich, weil in ihrer Kindheit Geborgenheit, Wärme, Zugehörigkeit als etwas dem Menschen Zustehendes, ihm Zuteilwerdendes enthalten war, als eine Grunderfahrung, die Kräfte freisetzte, später, unter widrigsten Umständen das Vertrauen, «*dieses schwerste A B C*», überhaupt zu lernen und wieder zu lernen.

Dass ihr Vater «*keinen dunklen Schatten warf*» hat sie 1968 in einem Porträt dankbar vermerkt, in einem der schönsten Vaterbilder (so behaupte ich), das es in der Literatur gibt, Dokument der Zuneigung in

einer Zeit der beginnenden Auflehnung gegen alle Autorität und einer generellen Schuldigsprechung der Eltern. Und in einem etwas späteren autobiographischen Text, der Selbstvorstellung zur Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, liest man die Sätze: «*Als ich nach dem Tod meiner Mutter, über den ich hier nichts sage, an eine Grenze kam, da hatte ich plötzlich die Sprache, der ich so lange gedient hatte. Ich wusste, was ein Wort ist. Ich befreite mich durch Sprache. Hätte ich mich nicht befreit, ich lebte nicht mehr.*» Verhaltene, erhellende Sätze. Im Hintergrund der immer wieder erwähnten «*zweiten Geburt*» wird, angedeutet, geschützt durch Schweigen (ein Schweigen der Schonung, der Liebe, der Betroffenheit), der Tod der Mutter sichtbar, Ursache wohl einer Grenzerfahrung der Ungeborgenheit. Aus dem Schweigen, aus der Diskretion bricht dann, kraftvoll, mit Sicherheit, die Sprache, die eigene Sprache, die angehen kann gegen den Verlust einer letzten inneren Geborgenheit durch den Tod der Mutter. Und es dürfte bezeichnend sein, dass die Erschütterung, der in der Form der Prosa die Sprache versagt blieb, im Gedicht bewegenden Ausdruck finden konnte:

«*Eine alte Frau, die vor uns stand,
war unser Windschutz,
unser Julilaub
unsere Mutter,
deren Tod uns
entblösst.*» (»Herbst«)

III

Die Versuchung liegt nahe, scheint un-
ausweichlich, das Werk von Hilde

Domin nach ihrer Biographie aufzuschlüsseln – ihre literarische Person mit der realen, mit der Vita zu identifizieren. Das Leben ist bewegt genug, spiegelt Geschichte als Lebensgeschichte eines Opfers, das der Opferung entging und deshalb Zeugnis ablegen kann, spiegelt zudem (eine weitere Verlockung, das Leben gleichsam vor das Werk zu stellen) Erfahrung, Schwierigkeiten und auch die leise Überlegenheit einer geistig schaffenden Frau. «*Hätte ich nur ganze Sache gemacht und auch gleich das Geschlecht geändert*», schreibt sie über ihre zweite Geburt als Dichter, anspielend auf die Schwierigkeiten, die sich daraus ergaben, dass aus der Frau, welche jahrzehntelang die helfende Partnerin des Mannes gewesen war, ein Mensch wurde, dessen Zentrum die eigene Arbeit, dessen Atem die Dichtung war.

Aber: so interessant dieses Leben sein mag – als geschichtliches Dokument, als Exempel eines emanzipierten Lebens: die Werke Hilde Domin lassen sich davon nicht ableiten, nicht darauf reduzieren, sie führen nicht zurück zur Biographie, sondern enthalten diese, umgesetzt. Hilde Domin hat selbst immer wieder betont, dass es ihr, wenn sie selber lese, um das Werk gehe, nicht um den Autor, der dahinter steht; sie hat dies Verhalten auch vom Kritiker, der ungeachtet seiner Professionalität doch ein Leser bleiben sollte, gefordert: «*Der Kritiker muss allein sein auf der Welt mit seinem Buch . . .*»

Nun also, zum siebzigsten Geburtstag der Dichterin, erscheint ein neues Buch von ihr, das den Kritiker zu diesem zugleich strengen und beglückenden Verhalten auffordert. Die erste

Publikation in Buchform seit einem Jahrzehnt, eine Sammlung von Aufsätzen, Rezensionen, Vorträgen: «*Aber die Hoffnung. Autobiographisches. Aus und über Deutschland.*»¹ Ein spätes Kind also – und vielleicht nur eine Nachlese? Die Befürchtung löst sich sofort auf. Zwar fehlen Arbeiten mit der Grundsätzlichkeit und Systematik von «*Wozu Lyrik heute*», diesem immer noch unentbehrlichen, weiterführenden Buch über Dichtung und ihre Funktion beim Einzelnen und in der Zeit: aber die aus früheren Werken vertrauten Themen werden auf eine Art variiert, dass sich nicht nur neue Aspekte, sondern zugleich neue Ergebnisse (klar und subtil formuliert) ergeben, zugleich, wie mir scheint, eine neuartige Schreibweise, frei und locker im Aufbau.

«*Heute leben, heisst nicht unbedingt schon Zeitgenosse sein. Zeitgenosse sein ist eine Bewusstseinslage*», war in «*Wozu Lyrik heute*» zu lesen. Die Zeitgenossenschaft, die Hilde Domin gerade in diesem neuen Band schreibend verwirklicht, schliesst den Mut zum Widerspruch, zum eigenen Weg, zur Gegenläufigkeit ein – und vielleicht ist, nicht nur in ihrem Fall, beides nicht zu trennen, braucht es beides, Aktualität und Gegenläufigkeit in engster Verbindung, als Schutz gegen die Degeneration der Zeitgenossenschaft zum inneren Mitläufertum. So kommt Hilde Domin auf alte Verse von Günter Eich zu sprechen in den Jahren, als Spezialisten diese bereits für überholt hielten und nur den Eich der «*Maulwürfe*» gelten liessen, und gemäss ihrem Grundsatz, dass das Gedicht dem Leser gehöre, gewinnt sie ihm aus ihrer Gegenwart heraus neue Aspekte ab. Sie redet über Rilke, wenn

es Mode ist, über ihn zu lächeln, und sie braucht den Begriff «*Heimat*» zu einer Zeit, da er fast mit einem Tabu belegt ist. Heimat, nicht wie man bei ihr erwarten könnte, als Gegenbegriff zum erfahrenen Exil, sondern als das Primäre, Unableitbare; freilich als ein Wort, das «*mit Vorsicht auszusprechen*» ist, und nicht einfach als eine Vorstellung fortdauernder Geborgenheit, sondern eher als Aufforderung zur aktiven Partizipation: «*Heimat: mitverantwortlich sein, sich einmischen können, nötigenfalls.*»

Hilde Domin hat für ihre Auffassung gute Gewährsleute, dem Heimatverlust besonders ausgesetzt, deshalb befähigt und befugt, darüber zu reden: Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs, Heinrich Heine. Noch mehr drängt sich in diesem Zusammenhang der Name Jean Améry auf (bei Hilde Domin in einem schönen Gedicht genannt): ein Heimatvertriebener auch er, dazu einer, den die Flucht nicht retten konnte, der im Exil von der Gestapo eingeholt wurde, und nicht nur die Expatriierung, sondern durch KZ und Folter eine unheilbare Verletzung des Grundvertrauens erfuhr. «*Wieviel Heimat braucht der Mensch?*» fragt er in seinem ersten Buch («*Jenseits von Schuld und Sühne*»), und er wagt «*als ein gelernter Heimatloser*» einzustehen für deren Wert.

IV

Hilde Domin hat ihre Beziehung zum Judentum bisher sparsam und zurückhaltend formuliert – in den Gedichten finden sich so wenig Signale, dass sie als Dokumente der Flucht und Vertreibung gelesen werden können

und sogar gelegentlich als Texte von Ostflüchtlingen genommen wurden. Im neuen Band, diesen späten Aufsätzen, ist das Thema stärker präsent – es drängt offenbar in die Reflektion, ins Wort. Aus den Erfahrungen des eigenen Exils schreibt sie über Else Lasker-Schüler und Nelly Sachs, kenntnisreich, behutsam, exakt – implizit schreibt sie darin gewiss auch über sich selbst, ohne doch das besondere Geschick der anderen für sich zu usurpieren. Das gilt vor allem für die gerade für sie so wichtige Beziehung zwischen Exil und Sprache. Dass Nelly Sachs zur grossen Dichterin wurde durch die Exilerfahrung, dass sie, aus der eigenen Muttersprache vertrieben, diese als Feindsprache, Todessprache erfahren musste – und dennoch gerade in ihr den eigensten Ausdruck gewann, sie inniger liebte als die im Lande Gebliebenen und ihr, aus solcher sehnsuchtsvoller, beschwerter Liebe schreibend, neue Möglichkeiten abgewann und dazugewann, dies Paradox ist, auf andere Art, bezeichnend auch für Hilde Domin selbst, wohl für grosse Teile der jüdischen Exilautoren überhaupt.

Aber es geht in diesem Zusammenhang ja nicht nur um die Exilerfahrung. «*Du glückliche, du glaubst*», hatte sie im «*Offenen Brief an Nelly Sachs*» (veröffentlicht in «*Wozu Lyrik heute*») geschrieben. Es ist etwas wie Wehmut, Sehnsucht nach Getragenheit in diesem Satz – in den neuen Aufsätzen ist, wie mir scheint, von solcher Wehmut kaum mehr etwas zu spüren. Die Distanz zur jüdischen Glaubensgemeinschaft scheint sich nicht verkleinert zu haben – die Identifikation, sagt Hilde Domin selbst, sei «*brüchiger geblieben*», als sie wusste.

Gerade in dieser Hinsicht steht sie Jean Améry näher als Nelly Sachs; Améry, der von sich sagt (radikal und rücksichtslos vor allem gegen sich selbst), er habe die Hölle von Auschwitz als Agnostiker betreten und das Inferno als Agnostiker wieder verlassen; der sein Judentum eingebrannt bekam als eine Häftlingsnummer; ein Zeichen drohender körperlicher Vernichtung, einer unheilbaren, einer letztlich tödlichen Verletzung – und zugleich Anlass einer unaufhebbaren Identifikation mit dem Judentum: *«Ohne das Gefühl der Zugehörigkeit zu den Bedrohten wäre ich ein sich selbst aufgebender Flüchtling vor der Wirklichkeit.»*

Der Satz Amérys findet seine Entsprechung bei Hilde Domin, die die Frage aus verwandter innerer Unabhängigkeit, aber freier, gelöster, ansehen kann: *«Je bewusster emanzipiert einer ist, um so weniger kann er sich drücken. Wenn es hart auf hart geht, macht seine ‚Freiheit‘ ihn um so schutzloser . . . Seine Selbstidentifikation ist unablässig bedroht, muss dauernd ausbalanciert werden. Der emanzipierte Mensch muss daher seinen erwählten Grundsätzen treuer sein als andere, er schießt nicht nach Lob und Tadel wie der Jenseitsgläubige, wie der einer festen Religion, auch einer politischen Religion Verbundene. Wenn er seine Selbstachtung verliert, ist es ganz aus mit ihm.»*

Als eine, die entkommen konnte, deshalb weniger verletzt, weniger geschunden als Améry, kann Hilde Domin der eigenen Erfahrung sogleich die allgemeine Bedeutung abgewinnen, und ihre Sätze, bezogen auf die besondere Situation des aufgeklärten Juden, können, ja sollen weitergedacht

werden in die Beziehung zwischen Emanzipation und Solidarität überhaupt: sie gewinnen so eine zugleich aktuelle und zeitlose Dimension.

Hilde Domin kann ihrer Expatriierung sogar einen Zuwachs an Erkenntnis zugestehen. Das eigene Leben, das Geschick des jüdischen Volkes wird ihr zum brennenden Beispiel der *condition humaine* (*«An uns wird etwas mehr Zerbrechen geübt als an anderen»*) und zum Anlass der Empörung und der Teilnahme mit jenen, die in der Gegenwart einem ähnlichen Geschick ausgesetzt sind: *«Ich verdanke diesem aufgezwungenen Schicksal Erfahrungen, die mir sonst fremd geblieben wären, Extrem Erfahrungen. Ich bejahe sie . . . Die Mangelerscheinungen der Epoche, Erfahrungsdefizit, Gefühlsarmut, die grosse innere Leere, über die alle klagen, dagegen ist einer wie ich gefeit. Nie kann er auch der Versuchung erliegen, für sich einen Logenplatz in der Historie zu fordern, er weiss sich mitbedroht im jeweiligen geschichtlichen Opfer, in jedem, dem Unrecht geschieht . . .»* Solche Sätze beschreiben freilich weniger die Erfahrung, die erlebte Situation, als den Menschen, der mit dieser Erfahrung lebt, sie akzeptiert und, indem er sie in Einsicht verwandelt, auch übersteigt.

*«Mensch
Tier das Zivilcourage hat
Mensch
Tier das den Mit-Schmerz kennt»*

definiert sie in *«Ich will dich»*. Im letzten Aufsatz des neuen Bandes, *«Humanität zu Lebzeiten – eine Utopie»*, einem der bedeutendsten und grundsätzlichen, ist sie von solchen Definitionen nicht weit entfernt; sie denkt

sie weiter. Um den Menschen als Zoon Politicon geht es auch hier – er ist es nicht durch bestimmte politische Aktivitäten, sondern durch seine Bewusstseinslage, seine Präsenz in der Zeit, die ein bestimmtes Verhalten, einen bestimmten Umgang mit anderen bedingt. Gewagt wird das Wort «Humanität»: kaum mehr in Gebrauch stehend, kaum mehr berührt; definiert wird es nicht mit den Klassikern, sondern mit Brecht, mit einer Forderung, die gering scheint und doch den höchsten Anspruch stellt: «*dass der Mensch dem Menschen ein Helfer sei*». «*Humanität zu Lebzeiten*»: der Ausdruck impliziert den Versuch, hier und jetzt einen menschenwürdigen Zustand herzustellen, in einer «*Atempause*» zwischen einer finsternen Zeit und der anderen. Ist da Widerstand zu fühlen gegen den Glauben an eine ein für allemal, aber in ferner Zukunft, endzeitlich gewissermassen herbeizuführende Utopie? Und vielleicht auch gegen den Glauben, die finsternen Zeiten seien je anders als für eine Atempause auf-

zuheben? Auf jeden Fall bestätigt Hilde Domin in diesem Aufsatz ihre Zeitgenossenschaft, vielleicht mehr denn je: ohne auszuweichen in die Vergangenheit, ohne auszuweichen in die Zukunft. Eine «*Mindest-Utopie*» könne man verlangen, müsse man verwirklichen, sagt sie – das ist ein Ausdruck, der – wie viele, die sie prägte – verdiente, in unser Vokabular, das alltägliche wie das politische, aufgenommen zu werden, nicht als Besitz, sondern als Stachel. Die Definition dieser Mindest-Utopie ist einfach, wirkt selbstverständlich (und ist doch keine Minimalforderung): «*Nicht im Stich zu lassen. Sich nicht und andere nicht. Und nicht im Stich gelassen zu werden.*»

Elsbeth Pulver

¹ Hilde Domin, *Aber die Hoffnung*. Autobiographisches. Aus und über Deutschland. Piper Verlag, München und Zürich 1982. Gleichzeitig erscheint der Band: *Heimkehr ins Wort*. Materialien zu Hilde Domin. S. Fischer, Frankfurt a. M. 1982.

Ein Ort der Bewahrung

Die Sprachdenkmäler der Stiftsbibliothek St. Gallen

Der Zürcher Germanist *Stefan Sonderegger*, einer der ausgewiesenen Kenner altgermanischer Sprachen, hat sich seit langem mit jenem unvergleichlichen Schatz an alten Manuskripten befasst, den die Stiftsbibliothek St. Gallen birgt. Davon zeugte schon 1970 sein Buch «*Althochdeutsch in St. Gal-*

len»¹, das neben dem instruktiven Text auch 20 schöne Abbildungen der mittelalterlichen Manuskripte enthält. In seinem neuesten, hier anzuzeigenden Buch, «*Schatzkammer deutscher Sprachdenkmäler*»², stellt der Autor alle diese Texte zusammen und erläutert erstmals ihre Geschichte im Lauf

der Jahrhunderte. Insbesondere beschreibt er ihre Rezeption vom Mittelalter bis zur Gegenwart und schafft so eine umfassende Bibliotheksgeschichte.

Die Stiftsbibliothek St. Gallen ist eine so eingehende und exakte Betrachtung wert. Zwar sind auch an ihr die Stürme der Zeit nicht spurlos vorübergegangen. Anlässlich des Zweiten Villmerger Krieges plünderten 1712 die Zürcher die Bibliothek. Einige Bestände wurden auch viel später noch ausgeliehen und nicht mehr zurückerstattet – ein profanes Geschehen, das man in der Bibliothekssprache mit dem feierlichen Ausdruck «Entfremdung» bezeichnet. Aber im grossen ganzen stand dieser Manuskriptenschatz doch unter einem guten Stern: das meiste blieb erhalten und wurde von der späteren Forschung mit Sorgfalt erschlossen.

Kostbare alte Bücher wollen zwar in Schränken und Truhen verwahrt werden, aber sie wollen doch auch gelesen und wiedergelesen sein, wollen aus dem Leben des Schreibers in das des Lesers übergehen. – Über den *literarischen* Wert der althochdeutschen Literatur, die hinter Klostermauern entstanden ist, kann man sich streiten; es war den Mönchen nicht vergönnt, wohl auch nicht möglich, den Bann jener Dogmatik zu sprengen, die ihnen der zeitgenössische Katholizismus auferlegte. Das tritt besonders deutlich in der *Benediktinerregel* (Codex Sangallensis 916) zutage; sie bekundet die Totalreglementierung des mönchischen Lebens und die erschreckende Machtfülle des Abtes. Andererseits ist das Althochdeutsche, *linguistisch* gesehen, von grösstem Reiz. Hier haben die Mönche erstmals die Alleinherrschaft des

Lateins in Frage gestellt. Sie haben, erst noch zögernd und hilflos, dann immer findiger und wendiger, die Muttersprache schriftlich fixiert. Anfangs geschah das mit einzelnen Wörtern (Vocabularius Sancti Galli, Abrogans), dann in Satzfragmenten, schliesslich in zusammenhängenden Sätzen.

Otfrid von Weissenburg – dem übrigens lange Zeit fälschlicherweise die althochdeutsche Psalmenübersetzung zugeschrieben wurde – fragt in seinem Evangeliumbuch noch:

*Wánana sculun Fránkon
éinon thaz biwánkon,
ni sie in frénkisgon begínnen,
sie gotes lób singen?*

(Warum sollen die Franken einzig das unterlassen, dass sie auf Fränkisch Gottes Lob zu singen versuchen?)

Der Elsässer Otfrid versteht sein Idiom noch als *Fränkisch*, als Sprache seines Stammes. Der St. Galler Notker Labeo dagegen, der zu Recht den Zunamen Teutonicus verdient hat – er schreibt «in diutiskûn», auf *deutsch*, und hat also schon das Bewusstsein einer überregionalen deutschen Allgemeinsprache.

Die Manuskripte

Einige der alt- und mittelhochdeutschen Manuskripte möchte ich hier namentlich aufführen. Da ist einmal der sogenannte *Abrogans*, ein von A bis Z durchgehendes lateinisch-althochdeutsches Wörterbuch, gegen 800 entstanden. Dieses Buch ist vor einiger Zeit in einer mustergültigen Faksimile-Ausgabe mit umfassender Kommentierung herausgegeben worden³.

Weiter wäre zu erwähnen der sogenannte *Tatian*, eine lateinisch-deutsche Evangelienharmonie, um 825 im Kloster Fulda entstanden. Die Sprachform des *Tatian* gilt als das klassische Althochdeutsch, obwohl der Ausdruck noch nicht jene Geschmeidigkeit und Genauigkeit erreicht wie später bei *Notker dem Deutschen*.

Dieser *Notker* hat ums Jahr 1000 ein reiches Übungswerk für den Gebrauch der Klosterschule geschaffen. Die lateinischen Texte werden nicht nur ins Althochdeutsche übersetzt, sondern in dieser Sprache auch paraphrasiert und kommentiert. Besonders bekannt geworden sind *Notkers Psalmen*. In der Glossierung der Psalmen zeigt *Notker* zwar wenig theologische Originalität – er hält sich an die Kommentare *Augustins* – aber im Übertragen sowohl als im Glossieren bewährt er eine ausserordentliche stilistische Fähigkeit. Auch überrascht er durch die subtile phonetische Notation seiner Muttersprache.

Aus mittelhochdeutscher Zeit besitzt die Stiftsbibliothek eine der bedeutendsten Sammelhandschriften von epischer Dichtung, den *Codex Sangallensis 857*. Er enthält die Handschrift *B* des *Nibelungenliedes*, den besten Textzeugen dieses Werkes, ferner die Handschrift *D* des *Parzival* von *Wolfram*, den «*Willehalm*» desselben Dichters und anderes mehr.

Es würde zu weit führen, alle Chroniken, Glossare, Erzähltexte und Inkunabeln anzuführen, die *St. Gallen* bewahrt hat. Aufs Ganze gesehen, bewährt die Stiftsbibliothek eine erstaunliche Kontinuität und bietet eine reiche Fülle des mittelalterlich-katholischen Bildungsgutes.

Zur Rezeption der Manuskripte

Schon in der Reformation hat man sich mit diesen Bücherschätzen befasst. Davon zeugen die Äusserungen des *St. Galler Humanisten Vadian* und die von ihm beeinflusste Schweizer Chronik des *Johannes Stumpf*. Hinweise finden sich auch beim *Glarner Ägidius Tschudi*, der allerdings das älteste Deutsch noch nahezu unverständlich findet: «... aber vnder fünff worten merckt einer kum einß, wo nit das latin darneben stüend ...» Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gab dann *Melchior Goldast* ein grösseres Werk heraus, betitelt «*Alamannicarum rerum scriptores aliquot vetusti*». Darin sind erstmals *St. Galler Sprachdenkmäler* publiziert.

Ein nächster Meilenstein auf dem Wege der Erschliessung der Texte ist *Johannes Schilters* «*Thesaurus antiquitatum Teutonicarum*», ein monumentales Werk in drei Bänden. *Schilter* starb 1705; seine Schüler und Mitarbeiter brachten erst zwei Jahrzehnte später das Ganze heraus. Diese Ausgabe war zu ihrer Zeit mustergültig, nicht nur in bezug auf den Umfang der edierten Texte, sondern auch in bezug auf ihre typographische Gestaltung. *Notkers Psalmen* sind in drei verschiedenen Schrifttypen gesetzt: der lateinische Text kursiv, die althochdeutsche Übersetzung in etwas grösserer senkrechter Schrift und *Notkers* zusätzliche Erläuterungen in kleinerer Kursivschrift. Dieser Druck ist übrigens, wie zahlreiche andere Titelblätter und Handschriften, im Anhang unseres Buches abgebildet.

Stefan Sonderegger verfolgt dann die weitere Rezeption durch das 18. Jahrhundert, die *Zeiten Bodmers* und

Breitingers, Herders und Adelungs bis in die Epoche der Brüder Grimm, denen er besonders nahesteht. Sie sind die Begründer der wissenschaftlichen Germanistik.

Eine Zeit der Begeisterung

Jacob und *Wilhelm Grimm*, die Schöpfer des Deutschen Wörterbuches und der Deutschen Grammatik, die Betrachter der Sagen, Sammler der Märchen und Herausgeber altdeutscher Texte – sie haben sich zwar nach der Stiftsbibliothek St. Gallen geseht, sind aber seltsamerweise nie hingekommen. Aber sie standen in enger Fühlung mit den Bibliothekaren daselbst, die einen bedeutenden Anteil hatten an der Erschliessung der Texte: sowohl durch ihre eigenen Forschungen als auch durch die Bereitwilligkeit, mit der sie den deutschen Forschern zur Seite standen. Hier wären unter andern zu erwähnen Stiftsbibliothekar *Ildefons von Arx* (1755–1833), der eine mehrbändige Geschichte des Kantons St. Gallen publizierte, und der Aargauer Geistliche *Leonz Füglistaller* (1768–1840), der eine Zeitlang als Adjunkt an der Stiftsbibliothek tätig und sprachlich überaus interessiert war. Ihm blieb eine eigene editorische Tätigkeit versagt, doch war er für Jacob Grimm ein wichtiger Gewährsmann. Die St. Galler Eigentradition reicht von *Vadian* bis zu *Johannes Duft*, der von 1948–1981 das Amt des Stiftsbibliothekars verwaltete. Stefan Sonderegger hat dem hochverdienten Prälaten dieses sein Buch «in Verehrung gewidmet».

Die Brüder Grimm waren nicht die einzigen germanistischen Leuchten

der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Karl Lachmann*, *Wilhelm Wackernagel*, *Hans Ferdinand Massmann* und manche andere trugen das Ihre zum Glanz der Epoche bei. Sie arbeiteten nicht nur mit wissenschaftlicher Exaktheit, sondern auch mit Begeisterung. Sie mögen wohl zuzeiten nicht ohne Herzklopfen die althehrwürdigen Manuskripte in Händen gehalten haben! Wo fiel es heute einem Linguisten noch ein, die Widmung seines Buches in gotischer Sprache zu verfassen, wie Massmann getan hat? Und mit welchem «Zielpublikum» könnte der rechnen, der so etwas täte? Hätten wir heutzutage in unseren Sprachanalysen mehr Begeisterung und weniger Computergerassel, es könnte nicht schaden. Nun wird man allerdings gerade einem Autor wie Stefan Sonderegger nicht vorwerfen können, dass er nicht auch emotional an den Sprachanalysen beteiligt sei. Im Gegenteil! Der Umstand, dass er mit dem Verstand *und* dem Herzen bei der Sache ist, lässt ihn als Geistesverwandten der Brüder Grimm und ihrer Epoche erscheinen.

Kirchensprache und Muttersprache

St. Gallen in althochdeutscher Zeit – es erscheint mir als Beispiel einer dialektischen Entwicklung. Zuerst war da nur die These gesetzt: die lateinische Kirchensprache, in der die Welt der Mönche vorgegeben und normativ formuliert war. Aus dieser These ging allmählich die Antithese hervor: die Muttersprache, das Deutsche; es wurde, erst nur in Ansätzen, schriftlich fixiert. Doch schon ums Jahr 1000, bei Notker Labeo, ist die Synthese erreicht: das souveräne Neben-

einander, ja Ineinander zweier gleichberechtigter Sprachen. Wir können es kaum mehr erlauben, wieviel Beharrlichkeit vonnöten war, um die Muttersprache aus der Versenkung ihrer Ungeschriebenheit und anscheinenden Unschreibbarkeit emporzuholen. Denn gerade jenes Alemannische des früheren Mittelalters war in seinem Formenreichtum und seiner höchst eigenwilligen Lautung ein harter Brocken – mit jenem abgegriffenen Kirchenlatein verglichen, eine geradezu unmögliche Sprache! Aber viele Generationen von Mönchen haben mit ihrer geduldigen Arbeit das Unmögliche möglich gemacht. Schon um 1200 brachte die mittelhochdeutsche Sprache grossartige Dichtung hervor. Und in den Jahrhunderten nach der Reformation überrundete das Deutsche vollends das Latein – so sehr, dass man heute vielerorts die Bedeutung des letzteren gar nicht mehr einsieht.

Man kann wünschen und hoffen, dass es auch heute noch, mitten in der Betriebsamkeit des technischen Zeitalters, solche Orte der Einkehr und der Bewahrung gibt, wie es St. Gallen für das Mittelalter gewesen ist. Mit dem Buche Stefan Sondereggers besitzen wir nun auch die *Geschichte* dieser «Schatzkammer deutscher Sprachdenkmäler». Auch das ist ein Akt der Bewahrung, für welchen dem Autor unser Dank gebührt.

Arthur Hänny

¹ Verlag Ostschweiz, St. Gallen / Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, St. Gallen 1970. – ² «Ostschweiz» Druck + Verlag, St. Gallen / Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, St. Gallen 1982. – ³ Die «Abrogans»-Handschrift, Facsimile- und Kommentarband, herausgegeben von Bernhard Bischoff, Johannes Duft und Stefan Sonderegger, Zollikofer Fachverlag AG, St. Gallen 1977.

Hinweise

Thomas Brasch, «Domino»

Thomas Brasch hat mit seiner Lyrik, seinen Stücken und Filmen offensichtlich Befindlichkeiten zum Ausdruck gebracht, die für die Zeit und für eine noch junge Generation zeugen. Der Bildband «Domino» ist eine Dokumentation zu Braschs zweitem Film, der die zunehmende Verwirrung und Verwahrlosung, schliesslich das Ende der jungen Schauspielerinnen Lisa B. erzählt. Standphotos und Dialogstellen begleiten diese Entwicklung. Der Ver-

lag hat das Buch sorgfältig ausgestattet. Eine Einführung, weit eher wohl eine Erinnerung für Leute, die Thomas Brasch als Filmemacher schätzen (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982).

Hochhuths Räuber-Rede

«Drei deutsche Vorwürfe» ist der Untertitel dieses Bandes, der neben dem langen Beitrag über Schillers «Räuber» noch den «Aufblick zu Lessing»

und die «Geschwister Scholl-Rede» enthält, und gemeinsam ist den nach Thema und Umfang höchst unterschiedlichen Texten immerhin das, dass sie im Tone des Vorwurfs auch tatsächlich gehalten sind. Denn Hochhuth begreift sich selber und seine Aufgabe offenbar am besten, wenn er gegen Missstände antritt: auf dem deutschen Theater, in der Politik, in der Gesellschaft. Die «Räuber-Rede» ist am 13. Januar 1982, die Hamburger Dankrede «Aufblick zu Lessing» am 20. Februar 1981 gehalten worden, beide hoffentlich nicht in dem ganzen Umfang, in dem sie nun auch im Druck vorliegen. Am 13. November 1980 hielt Hochhuth im Alten Münchner Rathaus auch die Rede auf die Geschwister Scholl. Es sind also alles Texte aus besonderem Anlass, zwei als Dankreden für Preise, eine anlässlich des 100. Jahrestags der Uraufführung der «Räuber» (*Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1982*).

Deutsche Lieder

Eine zweibändige Ausgabe von Texten und Melodien deutscher Lieder legt *Ernst Klusen* im *Insel Verlag* (Frankfurt am Main) vor: Lieder aus mittelalterlicher und aus neuerer Zeit, Volkslieder ebenso wie «geschönte» Fassungen davon, zum Beispiel wie sie *Clemens Brentano* in «Des Knaben Wunderhorn» aufgenommen hat. Der Herausgeber, für Namenregister und Nachweise im Anhang besorgt, erläutert in seiner Einleitung die Absicht seiner Sammlung. Sie soll eine Dokumentation sein. Er wollte alle Spielarten des deutschen Liedes zwi-

schen 980 und 1980 vorführen. Alles, was allenfalls zur Überlieferung oder zu möglichen Varianten zu sagen ist, ist in den knapp gehaltenen Kommentar verwiesen. Die Lieder selbst erscheinen möglichst im Urtext, in der ältesten Fassung, und die Anmerkungen beschränken sich auf das wichtigste: die Anthologie ist für den Freund des Liedes und nicht für die Wissenschaft gedacht. Übersichtlich sind die Zyklen geordnet: Heimat und Fremde ist ein thematischer Brennpunkt, Du und ich ein anderer, Menschen und Mächte vereinigt eine grosse Gruppe vom Typ der Loreley bis zu dem «Wir lagen vor Madagaskar» vereinigt. «Als die goldne Abendsonne» liegt, neben der Handwerksburschenfassung, in kommunistischer und in nationalsozialistischer Fassung vor, wohl als Beispiel dafür, wie populäres Liedgut für progagandistische Zwecke «umfunktioniert» werden kann. Man fragt sich trotzdem, was das in dieser Sammlung soll, die ja der Überlieferung und nicht der Dokumentation politischer Propagandakniffe dienen möchte. Von grossem Wert ist, dass jedem Lied die Melodie einstimmig vorangesetzt ist.

Politisches Theater

Der Begriff ist vieldeutig, doch verbindet sich mit ihm im zwanzigsten Jahrhundert unzweifelhaft die Leistung des Regisseurs *Erwin Piscator*, dessen kühne Neuerungen nach dem Ersten Weltkrieg das Theaterschaffen massgebend beeinflusst haben. Erste Versuche mit dem «*epischen Theater*», als dessen Erfinder gemeinhin Brecht gilt, gehen auf Piscator zu-

rück, und besonders der Siegeszug der Technik im Theater ist Piscators Wirken zuzuschreiben. Er spielte nicht in illusionistischen Bühnenbildern, sondern auf Gerüsten, Drehbühnen, Treppen und Brücken, er kombinierte in seinen Inszenierungen das Theater mit dem Film und tendierte auf das Totaltheater. *John Willett*, ein englischer Theaterwissenschaftler, hat 1978 eine Monographie über Piscator und sein politisches Theater geschrieben, die jetzt auch in deutscher Übersetzung zugänglich ist (*edition suhrkamp* 924). Das Buch informiert zuverlässig und gut dokumentiert über die Entwicklung des Regisseurs und Theaterpolitikers Piscator, analysiert die wichtigsten Inszenierungen, auf denen Piscators Ruhm (und die Legende seines «politischen Theaters») beruht, und setzt sich mit den Ideen des Neuerers auseinander. Piscator war Mitglied der Kommunistischen Partei und stellte sich diszipliniert in den Dienst marxistischer Propaganda, als er seine avantgardistischen Pläne in die Tat umsetzte. Er strebte vom realistischen und vom Illusionstheater weg, um sich nachhaltiger und ausschliesslicher auf die Botschaft zu konzentrieren, die er vermitteln wollte. Er spielte Stücke, die hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualität oft fragwürdig waren, hinsichtlich ihrer Stossrichtung jedoch genau stimmten, wenn man sich vorgenommen hatte, was Piscator und seine Schauspieler wollten. Die stärksten Wirkungen jedoch gingen offenbar von der neuartigen Beherrschung der Bühnentechnik aus. Da war er bahnbrechend, damit zog er die interessantesten und begabtesten Leute in seinen Bann. Und auch heute

noch sind junge Regisseure fasziniert, streben freie Gruppen von Schauspielern dem nach, was Piscator als Ziel und Sinn des Theaters ausgegeben hat. Aber die Wirkungen, die davon ausgingen, waren anders. Piscator ist ein formaler Neuerer, und seinen Ruhm erwarb er sich gerade nicht im Proletariat, für das er spielen und inszenieren wollte, sondern in der bürgerlichen Gesellschaft, die seine kühnen Konzeptionen bewunderte. Er selber hat geschrieben: «Ein revolutionäres Theater ohne sein lebendigstes Element, nämlich ein revolutionäres Publikum, ist ein Unding, von dem man von vornherein die Finger lassen sollte.» Zur Klärung eines Begriffs, der in der neueren Theatergeschichte nur zu oft missbräuchlich und gedankenlos herangezogen worden ist, leistet Willetts Monographie wertvolle Dienste.

Klassiker der Philosophie

Otfried Höffe, Professor für Ethik, für Sozial- und Rechtsphilosophie an der Universität Fribourg, zudem Direktor des dortigen Internationalen Instituts für Sozialwissenschaft und Politik, vertritt die Auffassung, im Falle der Philosophie seien die Klassiker nicht nur für die Vertreter des Faches von Bedeutung. Von jenen frühen Anfängen an, da an die Stelle des Mythos der Logos trat, hat der Mensch versucht, sich in der Welt zurechtzufinden, sich selbst und sein Tun zu bedenken und die Wahrheit über die Dinge zu ergründen. Das fängt bei den Vorsokratikern an, mit Heraklit zum Beispiel und Parmenides, wird fortgesetzt mit Platon und Aristoteles, mit

Epikur, der Stoa, den Kirchenvätern Augustinus, Thomas von Aquin und anderen, mit Descartes, Bacon, Hobbes, Pascal und Spinoza, mit Leibnitz und Hume. Es folgt die grosse Epoche des deutschen Idealismus, Kant, Fichte, Hegel und Schelling. Einen vorläufigen Endpunkt findet die Reihe der Klassiker der Philosophie mit Wittgenstein, Heidegger, Theodor W. Adorno und Jean-Paul Sartre. Damit ist skizzenhaft und – was die Namen betrifft – lückenhaft umschrieben, was Otfried Höffe zusammen mit einer grossen Zahl kompetenter Mitarbeiter geschaffen hat: eine Geistesgeschichte in zwei Bänden mit dem Titel «*Klassiker der Philosophie*». Nicht dass in diesem zweibändigen Werk die Meister der Philosophie ausführlich selber zum Wort kämen. Vielmehr stellt ein Fachmann den einzelnen Denker vor, gibt einen Aufriss über sein Leben und analysiert sein Werk, dies jedoch auf so umfassende und instruktive Weise, dass der interessierte Leser, der auch etwas über die Wirkung der Denker auf ihre Zeit und auf die Nachwelt erfährt, den Zugang zu den philosophischen Klassikern selber finden mag. Dazu hilft ihm die Bibliographie am Schluss der Bände: das Verzeichnis der Werke und Ausgaben, sodann aber auch eine ausführliche Auswahlbibliographie wichtiger Sekundärliteratur. Mit grosser Disziplin haben sich die weit über dreissig Autoren den Prinzipien des Herausgebers unterzogen. Die einzelnen Darstellungen sind, wie Stichproben beweisen, lebendig geschrieben, sind Auseinandersetzungen mit dem Dargestellten, nicht lediglich Rapporte. Bücher wie diese zwei Bände sind für Studenten der Philosophie eine grosse Hilfe, ja sie sind

eigentlich unentbehrlich. Aber sie sind es noch weit mehr für jeden, der in den grossen Fragen der Gegenwart wo nicht mitreden, so doch kritisch mitdenken möchte. Es sei, sagt Wagner zu Faust, ein gross Ergetzen, sich in den Geist der Zeiten zu versetzen; zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht, und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht. Faust widerspricht ihm und meint, die Zeiten der Vergangenheit seien uns ein Buch mit sieben Siegeln. Wir könnten nur erkennen, was sich unserer eigenen Zeitbedingtheit erschliesse. Allein, man wird dazu anmerken, dass schon die unablässige Bemühung darum, Vergangenheit und besonders das, was die bedeutenden Denker vergangener Zeit gedacht haben, in den Bereich unserer Gedanken und Überlegungen aufzunehmen, dieses Denken befestigt und gegen den Irrtum absichert. Und selbst der Widerspruch ist hierbei nützlich. Man möchte den beiden Bänden «*Klassiker der Philosophie*» darum grösste Verbreitung wünschen, reges Interesse, vor allem aber den Gebrauch, den man von solch unerschöpflichem Vorrat machen sollte: einen fortwährenden. *Verlag C. H. Beck, München 1981.*

Sprachgefühl?

«Ist Berufung auf ‚Sprachgefühl‘ berechtigt?» So lautete die Preisfrage der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, und vier Antworten darauf, die preisgekrönte und drei weitere dazu, liegen jetzt als Taschenbuch vor. Linguisten, Sprachforscher haben sie erarbeitet, und darum lauten sie – mit Nuancen – gleich: Man

kann «Sprachgefühl» nicht geradezu leugnen, es existiert, und darum wird man sich auch darauf berufen. Aber nicht jeder hat Sprachgefühl, nicht jeder also verfügt über eine Instanz, die ihm nicht so sehr zur Unterscheidung von «richtig» und «falsch» dient, sondern eher zur Entscheidung zwischen «angemessen» und «unangemessen». Linguisten haben es mit den Strukturen und Normen der Sprache zu tun, und den Sprachwandel untersuchen sie, wenn er stattgefunden hat. «Sprachschöpfer», um einen Aus-

druck zu wagen, der etwa auf Martin Luther, auf Grimmshausen, auch auf Goethe mit Fug anzuwenden wäre, verändern durch ihr sprachschöpferisches Wirken die Sprache, erweitern ihre Möglichkeiten, bereichern ihren Wortschatz. *Hans-Martin Gauger* und *Wulf Österreich*, die beiden Verfasser der preisgekrönten Arbeit, plädieren für Sprachpflege und Spracherziehung, damit der «Sprachsinn» geweckt werde (*Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1982*).

In unseren Couverts
steckt auch etwas drin,
wenn sie leer sind:
Langjährige Erfahrung,
technische Entwicklung
und individuelle Beratung.

Reden Sie mit uns, dem
Couvertspezialisten.



GOESSLER COUVERTS

GOESSLER

GOESSLER COUVERTS KOMMEN AN

8045 Zürich Depot Bern Depot Lausanne
Tel. 01 35 66 60 Tel. 031 42 27 44 Tel. 021 22 42 27

Sprüngli
AM PARADEPLATZ

Pralinés
und
Truffes du Jour

Hauptbahnhof Zürich Shop-Ville Stadelhoferplatz
Shopping-Center Spreitenbach
Einkaufszentrum Glatt Airport-Shopping Kloten