Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 74 (1994)
Heft: 10

Rubrik: Kultur

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: 16.07.2025

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

Brief über Nietzsche

Lieber Freund,

soll ich Dir über einen weiteren englischen Sommer schreiben, der es bislang nicht einmal zu einem nennenswerten Gewitter gebracht hat, nur zu lauen Tagen und flauen Nächten? Soll ich Dir abermals von London berichten, diesem polypenhaften Stadtgebilde, über dem sich die bräunlich-gelbe Dunstglocke nur selten lichtet? Ich sehe den Tag kommen, an dem dieser und andere Stadtkörper künstlich beatmet werden müssen und unter riesigen Sauerstoffzelten verschwinden werden. Künstler wie *Christo* spüren das seit langem. Indem sie markante Gebäude mit Plastik verhüllen, proben sie eine Überlebenskunst; denn diese Hüllen liessen sich mühelos im ökologischen Ernstfall als Sauerstoffzelte nutzen.

Wer sucht, findet selbst hier Zitate des Südens, etwa in Gestalt der Piazza des Covent Gardens. Und in den schäbigen Booten, die auf den kloakenhaften Kanälen in Maida Vale und Camden tuckern, illusioniert man sich nach Venedig.

London, die Capitale der Gleichgültigkeit, jener Verfallsform der Toleranz. Aus den Stimulanzien von einst, vom Empire-Wahn bis zum Dandyismus, Protest der Beatles und flower power, sind Barbiturate geworden. Die Betriebsamkeit maskiert das Koma, in dem diese Stadt in Wirklichkeit liegt, beinahe erstickt von ihrer eigenen Geschichte. Die Wachsfiguren in der Stadt nehmen überhand. *Madame Tussauds* Kabinett ist für die hiesigen Verhältnisse symptomatisch.

Wir leben wie Fossile in der dinosaurischen Architektur der Städte. Zwischen den Zeitaltern versteinern wir; die Zeit verkalkt in uns. Wir sind die Endmoränen, Ausläufer aller Stilrichtungen, ohne dass wir es selber noch zu einem Stil brächten.

Du kamst auf *Nietzsche* zu sprechen in Deinem letzten Brief, auf das, was ihn veranlasst haben mochte, zuletzt sich selbst umzuwerten. Ich glaube es war der Ausdruck seiner Furcht davor, versteinern zu können oder, schlimmer noch, wächsern zu werden und damit in den Händen anderer formbar. Und eben dieser Nietzsche wurde 1890 vom Leiter der Psychiatrischen Universitätsklinik in Jena als Demonstrationsobjekt den Studenten vorgeführt. Seht her, ein Paralytiker, freigegeben zur geistigen Vivisektion. Die Wissenschaft holte einen Abtrünnigen heim, bemächtigte sich seiner Krankheit und pries sie als Musterfall.

Er kannte London nicht, auch nicht die Stadt Deines Herzens, Wien. Obgleich er sich einmal vorgenommen hatte, dort wieder zu studieren, als beurlaubter Basler Professor, gemeinsam mit *Lou von Salomé* und *Paul Rée*. Aber er machte stets Pläne, um dabei zuzusehen, wie sie sich zerschlugen. Er wusste von ein paar Bewunderern in Wien, sogar in London. Aber nur von dem Kopenhagener Kosmopoliten *Georg Brandes* fühlte er sich wirklich verstanden.

Nietzsche erkunden, dass heisst bis heute: Abgründe während einer Gratwanderung auszuloten.

«*Philosophie, wie ich sie bisher verstanden habe und gelebt habe*», schreibt Nietzsche im Vorwort zu Ecce homo, «*ist das freiwillige Leben in Eis und Hochgebirge – das Aufsuchen alles Fremden und Fragwürdigen im Dasein, alles dessen, was durch die Moral bisher in Bann geraten war.*» Daraus ergab sich für ihn die Kernfrage: «*Wie viel Wahrheit erträgt, wie viel Wahrheit wagt ein Geist?*»

Was meinte Nietzsche mit «Wahrheit»? Aufklärung über Vorurteile, Entlarvung der Konventionen, Aufkündigung falscher Kompromisse.

Freundschaft war für ihn keine Entschuldigung, dieser Art Wahrheit auszuweichen. Im Gegenteil. Die Freundschaft bewährte sich für ihn gerade dann, wenn sie das Aussprechen solcher Wahrheiten möglich machte und die Folgen ertrug.

Die Wahrheit über Nietzsche beginnt in seinem Geburtsort Röcken. An die hundertfünfzig Einwohner, damals, 1844, wie heute, Kleinbürgeridylle, Biberschwanz-Ziegel, ein noch immer bemooster Kirchturm, Flachland und schnatternde Gänse. Weissenfels ist nicht weit, Lützen und Naumburg auch nicht. Wenige Wochen nach dem Fall der Mauer bin ich hingefahren, die alte gepflasterte Landstrasse entlang in einem Mietwagen. Bei Naumburg begann sie sich zu winden; der Dom war in erbärmlichem Zustand. Ich wollte nach Schulpforta. Noch kannte man in Naumburg diese Eliteschule von einst nur unter der Bezeichnung «Kombinat des Wissens», an das eine landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft angegliedert sei.

Ich atmete Vergangenheit ein vor Nietzsches Geburtshaus und an seinem Grab und kam mir dabei selbst mit jedem Atemzug unwirklicher vor. In dieser Stunde in Röcken schien es mir geradezu unwahrscheinlich, dass Nietzsche je gelebt haben sollte. Hier in Röcken glich sein Werk einem blossen Gerücht.

Das also hatte er gewollt: Das «Fremde und Fragwürdige im Dasein» aufsuchen. Das Fremdeste in seinem Dasein muss Röcken gewesen sein und dieses flache Land ringsum. Es erklärt seine Sehnsucht nach dem Hochgebirge und dem Durchbruch zum Südlich-Mittelmeerischen.

Wer sich umwertet, bleibt in Bewegung. Wir bringen es dagegen nur noch zu Umzügen. Wir simulieren Veränderungen, vollziehen sie aber nicht mehr. Wir haben uns an Einbahnstrassensysteme gewöhnt und richten uns am liebsten in Sackgassen ein.

Ich stimme Dir zu: Nietzsche kann kein Massstab sein. Denn sein Denken hat die Massstäbe ruiniert, sie ad absurdum geführt. Er hat die Konventionen denkend zersetzt, man könnte sagen: zerdacht.

Wie leidenschaftlich ihn alles betraf: das Wetter und *Wagner*, sogar die «Handelsbetriebslehre» nebst Nutzen und Nachteil der Schreibmaschine und der Pharmazie. Seine Gedanken entwickelte er umgeben von unzähligen Pharmazeutika. Bücher- und Arzneiwünsche vermischten sich in manchen seiner Briefe. Den Band «Kant und die Epigonen» sollte ihm *Overbeck* aus Zürich schicken zusammen mit «ferrum phosphoricum» und «natrium sulfuricum».

Wer sich umwertet, bleibt in Bewegung. Wir bringen es dagegen nur noch zu Umzügen. Wir simulieren Veränderungen, vollziehen sie aber nicht mehr.

Was besagt das? Dass sich Nietzsche auf Dosierungen verstand. Dass er medikamentös dachte: Sein Denken contra Kulturkrankheit. Die Décadence befand sich bei ihm gewissermassen in ärztlicher Behandlung. *«Dionysische Therapeutik»* nannte *Peter Sloterdijk* dieses Denkverfahren.

Und wir? Kranken am Beliebigkeitssyndrom. An postmodernen Spielneurosen. An hysterischem Komödiantentum. Wer ist noch fähig, den Ernst einer Lage, den Schmerz auszuhalten? Man überspielt, vergnügt sich am play back; man montiert und illustriert; man belustigt sich über Ängste oder kostet sie lustvoll aus. Sogar mit dem Feuer des Neonationalismus spielt man, geschichtsbetäubt, aber gegenwartstrunken. Prognosen, von Wahrscheinlichkeitsrechnungen stabilisiert, haben die Utopien ersetzt.

Als die Prognostik 1989 von den zeitgeschichtlichen Entwicklungen überboten wurde, schien man sie dadurch neutralisieren zu wollen, dass man sie für «erfüllt» erklärte: die Geschichte schien ihrer Selbstaufhebung nahe. Wir wissen inzwischen, wie abstrus diese Denkkonstruktion war, wie wenig sie gemein hat mit der neonationalistisch geprägten Wirklichkeit und einem im Gären begriffenen, noch weitgehend amorphen Protestbewusstsein, das nicht nur die sich wieder rapide verschärfenden sozialen Ungleichheiten zu artikulieren sucht, sondern auch gegen den Zustand unserer technokratisch-funktional orientierten Zivilisation mit ihrem erschreckenden Mangel an humanem Bewusstsein zu rebellieren beginnt, sofern dieser Widerstandwille nicht durch schiere Apathie und das nicht minder um sich greifende Gefühl von Sinnlosigkeit erstickt wird. Wir ach so guten Europäer. Ahnen wir nicht, dass wir an einer Schwelle stehen, dass uns der Rückfall in ein, mit Nietzsche gesagt, *«Europa der Vaterländerei»* droht? Sind wir dabei, zu vergessen, dass unsere Vielfalt nur dann bewahrt werden kann, wenn wir unsere Einheit zu sichern verstehen?

In «Menschliches, Allzumenschliches» propagierte Nietzsche den *«europäischen Menschen»* und *«die Vernichtung der Nationen»*. Sein Mittel liess an Fragwürdigkeit nichts zu wünschen übrig: Züchtung dieses Menschentypus, *«fortwährende Kreuzung»* mit dem Ziel einer *«Mischrasse»*, des Europäers. Das war ein grobes, ja fahrlässiges Missverständnis des europäischen Ideals. Nietzsche wollte den, wie er durchaus richtig erkannte, *«künstlich erzeugten nationalen Feindseligkeiten»* entgegenwirken, aber mit Hilfe einer nicht minder inhumanen Massnahme, nicht durch freie Willensentscheidung der Bürger Europas. Überhaupt bleibt sie auf der Strecke in Nietzsches Denken, die Freiheit. Sie fiel seiner Liebe zum Schicksal zum Opfer.

Das Politische war für Nietzsche immer auch der Versuch gewesen, mit den modernen *«Centauren»*, die er selbst denkend zu *«gebären»* glaubte, jenen Hybriden aus Wissenschaft und Moral, Idealismus und Materialismus, Griechentum und Moderne, eine neue Gesellschaft zu formen.

Sind wir nicht selbst solche «Centauren» geworden, etwas Internationalisten und Heimattümler, etwas Londoner und schwäbisch-badische Grenzgänger, Anachronisten und Avantgardisten? Centauren, halb Spezialisten, halb Dilettanten, Realisten und Phantasten in einem, zwischen den Kulturen stehend, geistig zwitternd, etwas Erotiker, etwas Analytiker. Mit solchen Zwischenwesen ist weiterhin verstärkt zu rechnen, gerade auch in der Politik.

Centauren lieben Pointen. Nietzsches Denken übertraf die Logik durch die Schärfe seiner Pointen: Zarathustras Weg ist der, den es nicht gibt. *«Die Wüste wächst: weh Dem, der Wüsten birgt!»* Die Pointe zwischen Befund und Vorahnung, selbst ein Zwischenwesen aus Logik und Prophetie.

Siehst Du sie auch so oft vor Dir, unsere Platanenallee am Neckar? Wir haben sie für einen zukunftsträchtigen Weg gehalten, damals. Und doch war sie nur das Zitat einer Richtung gewesen.

In der Dämmerung sahen die vor sich hin träumenden, leise schwankenden Nekkar-Kähne aus wie geöffnete Särge, die auf Tote warten.

Hier lockte jede Versuchung. Das Denken pulsierte. Die Worte gaben sich bedeutungsvoll. Man glaubte sich dann und wann auf Abwegen, wähnte sich verirrt im Dickicht der Sätze; und doch war nur sie Wirklichkeit: Diese eine, mittellange Allee, die in Wahrheit gar keine Umwege erlaubte, nur ein beständiges Auf und Ab.

Überhaupt bleibt sie auf der Strecke in Nietzsches Denken, die Freiheit. Sie fiel seiner Liebe zum Schicksal zum Opfer.

Instinktsicher bist Du einer Versuchung nie erlegen, nämlich jener, ein Seminar über Nietzsche zu besuchen und mitzuerleben, wie methodensichere Systematiker sich an «Jenseits von Gut und Böse» zu schaffen machten, Pointen entschärften, als handelte es sich um Blindgänger aus einem vergangenen Krieg.

Mir träumt immer wieder von einem träge dahinströmenden Fluss, auf dem Masken schwimmen. Imitate von Gesichtern. Es könnte der Neckar sein oder einer der Kanäle in Maida Vale. Masken und Instrumente, Blockflöten, Geigen und Tambourine. Ich versuche, sie herauszufischen mit einem Stocher, der am Ufer liegt. Nach vielen vergeblichen Versuchen gelingt es mir gewöhnlich, eine der Masken an Land zu ziehen. Ich setze dieses tropfnasse Etwas auf, wobei ich jedesmal dabei aufwache.

Es wäre ehrlicher in diesen Nietzsche-Seminaren zugegangen, wenn man dort über die Maske bei Nietzsche nachgedacht hätte, über diesen seltsamen Vorgang: Dass man oft sich selbst nicht mehr kennt, wenn man Nietzsche liest. Dass man sich wie kostümiert vorkommt durch seine Gedanken. Aber dieses Kostüm verkleidet das Innere. Nach aussen hin bleiben wir du und ich. Aber im Inneren werden wir zu Pierrot und Dionysos.

Es kann einem beim Hören von Wagners Musik ähnlich gehen: Die Leitmotive finden im Inneren des Hörers ihren Resonanzraum. Das Vorspiel zum «Lohengrin» wird zum inneren Gewand der Entrückung.

Wir wussten gar nicht mehr wohin mit unserem Aufgeklärtsein, unserem Willen zur Entzauberung und unserer Lust am Ernüchtern. Damals im kalten Krieg, in den Zonen tödlicher Sicherheit. Wir befleissigten uns im Entmythisieren und glaubten allen Ernstes, aufgeräumt zu haben mit «Volk» und «Nation», wir, die vermeintlichen Testamentsvollstrecker der Zweiten Aufklärung.

Im Grunde aber sind wir Beobachter geblieben. Wir vollstrecken gar nichts. Wir sehen dabei zu, wie sich alte Mythen

neu etablieren und neue bilden. Die mythenkritischen «Achtundsechziger» von einst arbeiten inzwischen an der Mythisierung ihrer Studentenrevolte. In Dresden und Dessau mythisieren intellektuelle Zirkel das angebliche Verpassen ihrer Chance 1989 und hängen dem Traum nach von einer kleindeutschen Intellektuellenrepublik, die man als Nachfolgestaat der Deutschen Demokratischen Republik gewollt hatte.

Wie absurd dürfen die Verhältnisse werden, bevor sie in offenen Wahnwitz umschlagen, der die Solidargemeinschaft zersetzt? War das nicht auch Nietzsches Frage gewesen? Eine Frage, die er sogar auf seine eigene Lebenssituation bezogen hat?

Wie absurd dürfen die Verhältnisse werden, bevor sie in offenen Wahnwitz umschlagen, der die Solidargemeinschaft zersetzt?

Nietzsche wollte Distanz, um beobachten zu können. Doch das Beobachten genügte ihm bald nicht mehr. Er probte den intellektuellen Eingriff ins Zeitgeschehen. Sein Philosophieren sollte nun Handlung werden, eine quasi politische Aktion – im Sinne eines geistigen Internationalismus. Daher entzückte ihn nichts mehr als die Übersetzung seiner Schriften in eine andere Sprache. Es blieb ihm erspart, die verhängnisvollste «Übersetzung» mitzuerleben, jene in die Sprache des Faschismus. Wie gefährlich leicht sich einige seiner Vokabeln wie «Stärke», «hart werden» und «Kraft» isolieren liessen, ist bekannt. Weniger weiss man um ihre Kehrseite, um das Mitleiden mit der Kreatur. Seine Geste: die Umarmung.

Erst im Stadium der beginnenden Umnachtung wurde diese Geste Nietzsches charakteristischer Gefühlsausdruck. Er umarmte sie plötzlich alle: seine Turiner Hauswirtin, Unbekannte auf dem Bahnhof, womöglich sogar ein Turiner Droschkenpferd. Wäre demnach Weltversöhnung nur im Zustand progressiver Phrenesie möglich?

Nietzsches Denken, siehst Du es nicht auch so, war ein Sich-Aufbäumen gegen den Geist der Zeit. Er wusste, dass dieses widerständische Denken zu Lebzeiten seine Isolation besiegeln musste, wie aus einem Brief an *Georg Brandes* hervorging: *«Aber eine Philosophie, wie die meine, ist wie ein Grab – man lebt nicht mehr mit.»*

Wer andere umarmt, will selbst umarmt werden. Nietzsches Sehnsucht nach Freundschaft entsprach freilich seine Unfähigkeit, die Nöte und Bedürfnisse seiner Freunde zu erkennen. Was beispielsweise in Paul Rée vorging, spürte er ebensowenig wie die depressive Disposition seines im Wahn noch vergötterten Freundes *Erwin Rohde*; und dass seinem zum zweiten Mozart gesteigerten drittklassigen Komponisten *Heinrich Köselitz* mit einem kritischen Wort mehr geholfen gewesen wäre als mit der geradezu unheimlichen Stilisierung seiner schwachen Musik, war Nietzsche gleichfalls entgangen.

Es ist nun einmal das Verhängnis des Genies, dass es nicht umhin kann, alles und jeden, auch sich selbst, in der Arbeit, im Werk aufgehen zu lassen; nur auf sein eigenes Tun kann es letztlich Rücksicht nehmen.

Nietzsche, Du weisst es, erlaubt keine Resümees. Allenfalls Atempausen, in denen wir uns dem Lesetaumel entziehen, in den uns diese Schriften in schwachen Stunden versetzen können. Dann lehnen wir uns zurück und glauben, ein Denkspektakel zu beobachten, eine Inszenierung von Gedanken und bewusst überzeichneten Vorurteilen, von subtilen Nuancen und plakativer Polemik.

Und die erlösende Gralsbotschaft bleibt auch nicht aus: Sie heisst Wahn, Liebe zum Unerreichbaren – im Klartext: zu *Cosima Wagner*, Nietzsches Geliebte im Geiste, seine Ariadne. *«Der Rest für Frau Cosima»*, schreibt er in seiner Wahnbotschaft an *Jacob Burckhardt*. Und: *«Von Zeit zu Zeit wird gezaubert...»*

Man kann Nietzsches Denken nicht «verarbeiten», «bewältigen». Man kann nur versuchen, sich von Zeit zu Zeit von ihm abzulenken. Die grossen Städte bieten sich dafür an. Mehrere Wochen ihrer Zerstreuung sind nötig, um eine Stunde intensiver Nietzsche-Lektüre zu verdauen.

London bietet sich da durchaus an. Wer hier lange genug gelebt hat, ist ohne weiteres bereit, Sils Maria zum Flachland zu zählen. Die Städte erlauben spurloses, folgenloses Verschwinden. In ihrem Labyrinth versickert selbst Nietzsches Denken. Oder habe ich mich getäuscht? War es nicht erst gestern, als ich glaubte, in manchen Strassen Nietzsches Sätzen entlang zu gehen. Waren sie noch Sätze? Oder hatten sie sich versponnen zu einem der langen Fäden Ariadnes?

London, im Sommer 1994 ✦

RÜDIGER GÖRNER

RAFAEL FERBER, geboren 1950 in Singen am Hohentwiel, hat sich 1984 in Zürich mit einer Arbeit über «Platos Idee des Guten» habilitiert. 1992 Ernennung zum Titularprofessor der Universität Zürich. 1991 erschien «Die Unwissenheit des Philosophen oder Warum hat Plato die ‹ungeschriebene Lehre› nicht geschrieben?» Ausserhalb der antiken Philosophie hat sich R. Ferber mit Fragen der Sprachphilosophie, Ontologie und Ethik beschäftigt. R. Ferber bemüht sich auch um die Darstellung philosophischer Inhalte für interessierte Laien. 1994 erschien «Philosophische Grundbegriffe. Eine Einführung», C.H. Beck, München 1994.

DIE «MELANCHOLIE DES GENIES» ODER DIE «ROSENFARBE DES MONTBLANC»

Der Montblanc hat seit seiner Erstbesteigung im Jahre 1786 durch Jacques Balmat immer wieder Dichter und Philosophen fasziniert. Für den sechzehnjährigen Arthur Schopenhauer wird das Erlebnis eines Wetterumschlags am Montblanc zum Bild für den plötzlichen Stimmungsumschwung von Heiterkeit zu Melancholie beim «Genie».

«Die so häufig bemerkte trübe Stimmung hochbegabter Geister hat ihr Sinnbild am Montblanc, dessen Gipfel meistens bewölkt ist: aber wann bisweilen, zumal früh Morgens, der Wolkenschleier reisst und nun der Berg vom Sonnenlichte roth, aus seiner Himmelshöhe über den Wolken, auf Chamouni herabsieht: dann ist es ein Anblick, bei welchem Jedem das Herz im tiefsten Grunde aufgeht. So zeigt auch das meistens melancholische Genie zwischendurch die schon oben geschilderte, nur ihm mögliche, aus der vollkommensten Objektivität des Geistes entspringende, eigenthümliche Heiterkeit, die wie ein Lichtglanz auf seiner hohen Stirne schwebt: in tristitia hilaris, in hilaritate tristis» (Welt als Wille und Vorstellung, WW II, § 31, 438–439)[1].

So *Arthur Schopenhauer* im Kapitel 31 «Vom Genie» des zweiten Bandes der «Welt als Wille und Vorstellung» (1844). Auch wenn uns die Verherrlichung des «Genies» fremd ist[2], so beeindruckt doch das Bild. Das Kapitel bezieht sich zurück auf den Paragraphen 36 des ersten Bandes der «Welt als Wille und Vorstellung» (1819), in dem das Bild noch nicht vorkommt. Es handelt sich hier vielmehr um eine Erinnerung Schopenhauers, die sich erst im «Handschriftlichen Nachlass» (1832) in Form einer Parabel findet. Im folgenden soll zuerst der Begriff der «Melancholie des Genies» etwas erläutert werden. Darauf soll die Verbindung hergestellt werden zum «Montblanc». Zuletzt soll nachgewiesen werden, wie der Montblanc zum Bild für die «Melancholie des Genies» wird.

Die «Melancholie des Genies»

Im «Handschriftlichen Nachlass» schreibt Arthur Schopenhauer folgenden Dialog nieder:

«A. Nach Cicero hat Aristoteles bemerkt, omnes ingeniosos fere melancholicos esse:... Die Leute von vielem und hohem Geiste sind selten heiter, meistens trübe gestimmt.

B. Der Montblanc ist meistens bewölkt.

A. Zwischendurch zeigen sie jedoch eine ganz eigene Heiterkeit.

B. Zerreisst der Montblanc den Wolkenschleier und blickt sonnenbestrahlt von seiner Himmelshöhe herab; so ist's ein Anblick, dass jedem das Herz im Leibe lacht» (Handschriftlicher Nachlass, 4, 1, 122, § 14).

Das erwähnte Zitat von Cicero lautet in seinem Kontext: *«Aristoteles jedenfalls sagt, dass alle besonders Begabten schwermütig seien, so dass ich nicht schwer daran trage, stumpferen Geistes zu sein. Er zählt viele auf, unterschreibt es gleichsam und gibt den Grund bei, warum es so sei».* (Tusc. I. 80, Üb.: R. F.). Cicero scheint sich damit auf die verlorengegangene aristotelische Abhandlung «Die Melancholie» zu beziehen. Diese könnte auch eine Quelle für *Senecas* verwandte Bemerkung gewesen sein, welche Schopenhauer bereits im Kapitel 36 der ersten Auflage von «Die Welt als Wille und Vorstellung» (1819) zitiert: *«Keine grosse Begabung ist ohne Beimischung von Wahnsinn gewesen»* (WW I, § 36, 224. Üb.: R. F.). Aristoteles nämlich soll darin folgende Frage gestellt haben: *«Warum scheinen alle Männer, die in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in*

1 Zitiert nach «Arthur Schopenhauer's sämmtliche Werke», hg. von J. Frauenstädt, Zweite Auflage, Neue Ausgabe, III, Leipzig 1916.

2 Vgl. zum Missbrauch, der vom Geniegedanken etwa im Nationalsozialismus gemacht wurde, J. Schmidt: «Die Geschichte des Genie-Gedankens in der Deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945», II, «Von der Romantik bis zum Ende des dritten Reichs», Darmstadt 1985, 194–237.

den Künsten aussergewöhnlich geworden sind, Melancholiker zu sein; und zwar ein Teil von ihnen so stark, dass sie sogar von Krankheiten, die von der schwarzen Galle ausgehen, ergriffen werden, ...?»[3] Eine «grosse Begabung» ist also nach dieser auf Aristoteles zurückgehenden Ansicht einerseits melancholisch und andererseits nicht ohne Beimischung von Wahnsinn. Beide Ansichten hat sich Schopenhauer anscheinend über die Vermittlung Ciceros und Senecas zu eigen gemacht. In seinen «Philosophischen Vorlesungen» beschreibt er dabei mit *Thomas Willis* die Symptome der Melancholie so:

«1) dass man beständig sinne und denke, immer gedankenvoll umhergehe, nie frei, vacuus; 2) das man immer an Eine Sache denke, und so ausschliesslich, dass man andre, oft viel wichtigere Dinge darüber aus den Augen lässt; 3) dass man die Sachen in ungünstigem finstern Lichte sehe. – Die beiden ersten Punkte sind mit dem Treiben des Genies nothwendig verbunden. Man wird nie etwas Grosses zustande bringen, wenn man nicht, zur Zeit da es reif wird, unablässig es überdenkt und alles andre darüber vergisst. Das Dritte findet sich leicht hinzu.[4]*»*

Schopenhauer spielt hier wohl auf das Werk von Thomas Willis an «De Anima Brutorum quae Hominis Vitalis ac Sensitiva est, Exercitationes Duae» (Amsterdam 1674) (vgl. Handschriftlicher Nachlass, 3, 150, 32). Die «Melancholie des Genies», *«dessen innere Qual der Mutterschoss unsterblicher Werke ist»* (WW II, § 31, 446), hat so eine gewisse Nähe zum Wahnsinn, insofern es auf eine Sache fast wie auf eine Wahnidee fixiert ist. Noch *Friedrich Nietzsche* erklärt sich in seinen Gesprächen mit *Josef Paneth* diese Nähe des Genies zum Wahnsinn in fast wörtlicher Anlehnung an Schopenhauer damit, *«dass um grosse Wirkungen hervorzubringen, durchaus die gesammte Denkkraft eines Menschen von einem Ziel, also ähnlich einer Wahnidee beherrscht sein müsste»*[5]. Das entscheidende Symptom der Melancholie des Genies ist so, dass sein Geist nicht frei, sondern – das Bild ist nun leicht zu finden – umwölkt ist.

Die «Rosenfarbe des Montblanc»

Als Schopenhauer die erwähnte Parabel schrieb, stand er bereits im 45. Lebensjahr. Nun bleiben aber nach dem Wort «first impressions are lasting impressions» die ersten Eindrücke unseres Lebens in unserer Erinnerung haften. Die Philosopheme eines Philosophen aber sind keineswegs immer von der Lebensgeschichte getrennt, sondern manchmal auch objektivierte Memoiren, auch wenn man nicht so weit gehen will wie Nietzsche in seinen Gesprächen mit Paneth: *«Er habe sich, sagte er, die Gabe erworben, Menschen zu errathen, zu durchschauen, ihre Seele zu erfragen, ... Und ebenso ergeht es ihm mit philosophischen Systemen, die ja doch nichts als Memoiren seien.»* (Gespräche mit J. Paneth, Mitteilung vom 29. Januar 1884). In der Tat geschieht nach Schopenhauer nicht nur *«alles Urdenken» «in Bildern»* (W II, § 31, 433), sondern nimmt Schopenhauer hier einen Eindruck auf, der sich in seinen «Reisetagebüchern aus den Jahren 1803–1804» findet, die erstmals 1923 von Charlotte von Gwinner bei F. A. Brockhaus, Leipzig, herausgegeben worden sind. Da der Sachverhalt kaum bekannt ist[6], seien hier einige Ausschnitte zitiert:

Anlässlich ihrer grossen Europareise von 1803 bis 1804 sind Arthur Schopenhauer und seine Eltern von Lyon aus am Abend des 11. Mai 1804 in Genf angekommen. Bereits in Genf hatten sie – so Arthur – am Sonntag, den 13. Mai im Garten des Herrn *Necker de Germany* einen *«Anblick den es unmöglich ist zu beschreiben, unmöglich, sich vorzustellen, u. der den, der ihn zum ersten Mal, u. unerwartet sieht, auf eine wunderbare Art begeistert: man sieht die Spitzen, die über ganz Europa hervorragen: den Mont-blanc, u. die höchsten Berge der Alpenkette, die wie die Grossen seines Reichs, ihn umringen. Sie sind alle mit dem ewigen Schnee ganz bedeckt, u. zeigen eine Menge unregelmässige Zacken u. Spitzen: der Mont-blanc aber hat drei deutliche grosse Spitzen von denen der Mittelste die Höchste ist»* (A. Schopenhauer, Reisetagebücher, S. 171).

Bereits am 14. Mai kommen nun Arthur und seine Eltern in Salanches an. Die Zeit reicht gerade noch, um den Sonnenuntergang auf dem Montblanc zu sehen, der ganz nah, wenn auch weniger hoch schien. Arthur notiert: *«am Ende des Thals glaubt man den Mont blanc ganz nahe zu sehn, obgleich er noch 8 Lieues (etwa 8mal 4,5 km)*

3 Problemata Physica, XXX, I, 953a 10–13, Üb.: R. F.

4 A. Schopenhauer, «Metaphysik des Schönen, Philosophische Vorlesungen», III, aus dem handschriftlichen Nachlass herausgegeben und eingeleitet von V. Spierling, München/Zürich 1985, 85. Vgl. zu Schopenhauers Theorie des Wahnsinns im allgemeinen das neue Material bei Marcel Zentner, «‹Der Wahnsinn ist der Lethe übergrosser Schmerzen›, Addenda zu Schopenhauers Antizipation der Freudschen Verdrängungstheorie», Schopenhauer-Jahrbuch, 75, 1994, S. 27–57.

5 Zitiert aus den Gesprächen mit Josef Paneth in Nietzsches Werke, Kritische Gesamtausgabe, hg. von G. Colli und M. Montinari, VII, 4, S. 22, Berlin/New York 1986. Mitteilung vom 15. Februar 1884.

6 Vgl. dazu das Kapitel über Schopenhauer in J. Schmidt, «Die Geschichte des Genie-Gedankens in der Deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945», I, «Von der Aufklärung bis zum Idealismus», Darmstadt, S. 467–476.

von hier liegt. Indessen übersieht man ihn von hier am allerbesten, denn man kann in einer gewissen Entfernung seine ungeheure Grösse besser überschauen. Wir waren gerade zur rechten Zeit gekommen um die Sonne darauf untergehn zu sehn. Die untern Spitzen waren von Wolcken umflogen, aber der Gipfel war unbewölckt: nachdem im Thal die Sonne schon verschwunden war, wurde der Berg nach u. nach roth, u. imer röther, Rosenfarb, Orange, u. erblasste dann schnell: u. nachdem es schon finster war, sahen wir noch lange den weissen Schimmer der entsetzlichen Schneemassen» (Reisetagebücher, 173).

Das scheint das entscheidende Erlebnis Arthurs gewesen zu sein. Arthurs Mutter Johanna hat es, wohl für einen breiteren Leserkreis, so stilisiert:

«Vor uns, mitten in aller Frühlingsherrlichkeit leuchtete der Montblanc gleich einer Erscheinung aus einer andern Welt, und um ihn her die höchsten Gletscher und Schneegebirge von Savoyen, über die er das königliche Haupt stolz erhebt. Er schien so nahe vor uns zu liegen, als ob wir in einer halben Stunde ihn erreichen könnten. Die allmählig sinkende Sonne kleidete ihn in bleiches Rosenroth, das allmählig zu dunklerem Purpur erglühte und leichte amethystenähnliche Sommerwölkchen umflatterten spielend seinen, hoch über sie empor ragenden Gipfel» (J. Schopenhauer, S. 263).

Beide, Mutter und Sohn, beschreiben das Erlebnis fast identisch, wobei Johanna die Tagebuchaufzeichnungen ihres Sohnes benutzt haben könnte. Für beide ist der Montblanc nur eine halbe Stunde weit entfernt, beide schildern den fliessenden Übergang von einem hellen in ein dunkleres Rot, nach Arthur von *«Rosenfarb»* zu *«Orange»*, nach Johanna von einem *«bleichen Rosenroth»* zu *«dunklerem Purpur»*. Für Arthur sind die *«unteren Spitzen»*, *«von Wolcken umflogen»*, für Johanna dagegen die *«hoch über sie empor ragenden Gipfel»* bereits in *«aller Frühlingsherrlichkeit»* von *«leichten amethystenähnlichen Sommerwölkchen umflattert»*. Der Kerngehalt beider Beschreibungen ist identisch: die Sinnestäuschung einerseits und der Sonnenuntergang andererseits.

Am 15. Mai 1804 unternehmen nun Arthur und Johanna in der Tat die mühsame Reise von Salanches aus nach Chamonix in einem «char-à-banc» *(«einem schmalen, länglichen Wagen, der auf vier Rädern ruht»)* (Reisetagebücher, S. 174).

Eine «grosse Begabung» ist also nach Aristoteles einerseits melancholisch und andererseits nicht ohne Beimischung von Wahnsinn.

Unterwegs aber sahen der sechzehnjährige Arthur und seine achtunddreissigjährige Mutter Johanna (1766–1838) bei der «Chûte de l'Arve», einem Wasserfall etwas vor dem Dorf Servoz, *«endlich die weissen Spitzen des Mt blanc's, die Aiguille du Goutêt, Dôme du Goutêt u. Aiguille du Midi, welche ungefähr auf der Hälfte des Montblancs sind»* (Reisetagebücher, S. 175). In Chamonix angekommen, aber musste sich das Auge nach Arthur zuerst an den Anblick der Berge gewöhnen, *«um ihre Höhe ganz zu fassen, u. ihre Entfernung zu erkennen. Bei Salanche erschien mir der Mt.blanc kaum eine halbe Stunde weit zu liegen, obgleich ich noch acht Lieues davon entfernt war: u. besonders bey den Schneebergen findet diese Täuschung statt. Auch die ungeheure Höhe der Berge welche das Thal umgeben, u. welche dicht vor mir liegen, begreife ich erst ganz, wenn ich mir dencke, dass das, was mir wie Buschwerck erscheint, u. was ich, so hoch wie mir der Berg auch vorkommt, für nichts anderes halten kann, grosse Tannenwälder sind, u. jene kleinen Höcker u. Erhebungen, hohe Berge seyn würden, wenn sie auf der Fläche ständen»* (Reisetagebücher, S. 181–182). Am 16. Mai 1804 nun gingen Arthur und seine Mutter *«auf eine Anhöhe dem Mt. blanc gegenüber, wo wir ihn nochmals anstaunten; sein Haupt war unbewölckt u. weissagte nicht das Unglück, welches uns am folgenden Tage überfallen sollte. (...) Man kann die ganze ungeheure Höhe des Mt.blanc nicht von unten auf einsehn: man sieht zwar den Gipfel, aber dieser steht so weit zurück, dass er wenig höher scheint als die niedrigen Spitzen die sehr viel tiefer liegen: um seine Höhe ganz zu übersehn, muss man die hohen Schneeberge besteigen, die ihm gegenüberliegen»* (Reisetagebücher, S. 189).

Der Wetterumschlag und das «Heimweh» nach dem Montblanc

Beides, die Sinnestäuschung einerseits und das Herausragen des Montblanc über die Wolken, muss sich Arthur tief eingeprägt haben. *«Alles Urdenken»* geschieht *«in Bildern»*, meint er später. Analog liesse sich vielleicht sagen: «Alles Urdenken» geschieht in «Erinnerungen», besonders

aber in Erinnerungen prototypischer Art, welche einen Gedanken optimal repräsentieren[7]. 15 Jahre später jedenfalls beruft sich Schopenhauer im ersten Buch der «Welt als Wille und Vorstellung» (1819) auf die scheinbare Nähe des Montblanc von Salanches aus als ein Beispiel für Sinnestäuschung:

«Die selbe falsch angewandte Schätzung nach der Luftperspektive lässt uns sehr hohe Berge, deren uns allein sichtbarer Gipfel in reiner durchsichtiger Luft liegt, für näher als sie sind, zum Nachtheil ihrer Höhe, halten, z. B. den Montblanc von Salanche aus gesehen» (W I, § 6, 29).

Damit erinnert er sich ganz deutlich an das, was er in Chamonix in seinem sechzehnten Lebensjahr festgestellt und notiert hat. Doch das entscheidende Erlebnis vom 14. Mai 1804 war: *«..., aber der Gipfel war unbewölckt»*. In der Tat wird dieser Eindruck in der Aufzeichnung vom 16. Mai 1804 wiederholt: *«... sein Haupt war unbewölckt u. weissagte nicht das Unglück welches uns am folgenden Tage überfallen sollte»*.

Das «Unglück» war die Bewölkung, die Arthur am folgenden Morgen *«mit Schrecken»* feststellt. Der Sechzehnjährige notiert sich am Donnerstag, dem 17. Mai 1804, als er in Chamonix aufsteht: *«Als ich diesen Morgen aufstand, sah ich mit Schrecken alles verschwunden, der Mt blanc, die hohen Schneeberge, alles war weg, eine dicke nebliche Wolckendecke hatte alles verschleiert, u. hieng tief bis beynahe ins Thal herab: wie ein schöner Traum war die gestrige Pracht vergangen»* (Reisetagebücher, S. 192). Arthur und Johanna mussten denn auch bei Regen von Chamonix nach Salanches hinuntersteigen, so dass der empfängliche Sechzehnjährige das *«schreckliche»* Erlebnis während des ganzen Abstiegs meditieren konnte und sich ihm dieser Wetterumschlag wohl tief eingeprägt hat. Er notiert zum Donnerstag, den 17. Mai 1804:

«Wir fuhren in einem Zwischenraum den der Regen liess, ab; aber kaum hatten wir des Thales Ausgang erreicht, als es wieder anfieng zu regnen, um bis zum Abend nicht mehr aufzuhören... Ich erkannte die herrliche Gegend, deren Anblick mich vor ein Paar Tagen entzückt, nicht mehr: die Wolcken hatten alle Berge so umlagert, dass sie schienen sich nie wieder heben zu wollen» (Reisetagebücher, S. 192).

Auch das Bild vom unbewölkten Montblanc «hebt» sich in einer uns fassbaren Form erst im Jahre 1832 wieder aus der Vergessenheit. Es gibt im «Handschriftlichen Nachlass» den Anlass zur eingangs erwähnten Parabel, die dann im Paragraphen 31 des zweiten Bandes der «Welt als Wille und Vorstellung» (1844) auftaucht. Anders ist hier, dass sich A. Schopenhauer an einen Sonnenaufgang und nicht an einen Sonnenuntergang erinnert. Doch könnte auch der Sonnenaufgang auf eine Erinnerung zurückgehen, ging Arthur doch am Mittwoch, dem 16. Mai, *«schon früh in dem herrlichen Thal spatzieren»* (Reisetagebücher, S. 182), so dass ihm auch der Sonnenaufgang kaum entging und wir vierzig Jahre später das eingangs erwähnte Gleichnis des von jedem Wollen ungetrübten Erkennens lesen.

«Der Mensch kann seine Jugendeindrücke nicht loswerden,...» meint *Goethe* zu *J. P. Eckermann* (Sonntag, den 12. April 1829). Nach dem Biographen *Wilhelm von Gwinner* soll Schopenhauer sogar *«noch im späten Alter»*, d. h. wohl mehr als fünfzig Jahre später, *«ein eigentümliches Heimweh»* überschlichen haben, *«wenn er auf den Montblanc zu sprechen kam»*[8], *«..., dessen Gipfel meistens bewölkt ist: aber wann bisweilen, zumal früh Morgens, der Wolkenschleier reisst und nun der Berg vom Sonnenlichte roth, aus seiner Himmelshöhe über den Wolken, auf Chamouni herabsieht: dann ist es ein Anblick, bei welchem Jedem das Herz im tiefsten Grunde aufgeht. So zeigt auch das meistens melancholische Genie zwischendurch die schon oben geschilderte, nur ihm mögliche, aus der vollkommensten Objektivitöt des Geistesentspringende, eigenthümliche Heiterkeit, die wie ein Lichtglanz auf seiner hohen Stirne schwebt:...»* (WW II, § 31, 438–439)[9]. ✦

RAFAEL FERBER

7 *Vgl. weiterführend zum Thema Erfahrungen prototypischer Art: E. Holenstein, «Von der Hintergehbarkeit der Sprache. Kognitive Unterlagen der Sprache», Frankfurt am Main 1980, S. 71–83.*

8 *Wilhelm von Gwinner, «Schopenhauers Leben», Dritte, neugeordnete und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1910, S. 20.*

9 *Ich danke Herrn Dr. des. M. Zentner für die Durchsicht einer früheren Fassung. Ich bin für die Information, dass Johanna die Tagebücher ihres Sohnes für ihre «Reise von Paris durch das südliche Frankreich bis Chamouny» (Zweite verbesserte und vermehrte Auflage, Erster Band, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1824, S. 260 [1. Auflage Rudolfstadt 1817]) benutzt haben könnte, einer mündlichen Mitteilung R. Safranskis verpflichtet.*

ENRICA YVONNE DILK, geboren 1954 in Luxemburg, studierte Italianistik an der Katholischen Universität Mailand und Germanistik an der dortigen Staatlichen Universität. Nach einer mehrjährigen Assistenz am germanistischen Institut der «Università Cattolica» ist sie hier seit 1993 Dozentin für deutsche Literatur. Sie hat mehrere Veröffentlichungen über Leben und Werk des Kunst- und Kulturhistorikers Carl Friedrich von Rumohr vorgelegt.

VON DER TERRA INCOGNITA ZUR TERRA POETICA

Alpensehnsucht und Bilder der Gebirgswelt in der Reise- und Erzählprosa der Goethezeit

Die subjektiv-emotionale und ästhetische Entdeckung des Gebirges im Spiegel literarischer Landschaften: Petra Raymonds Buch begleitet auf eine faszinierende Entdeckungsfahrt durch die sprachliche Erschliessung der Alpenwelt.

«*Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg.*» Höchst lapidar beginnt *Georg Büchners* «Lenz»-Fragment mit der Fusswanderung in einer Landschaft, die lange Zeit als «locus terribilis» nahezu keiner Beschreibung wert war, nun aber gleichsam als räumliche Chiffre für den Lebensweg des Protagonisten fungiert. Büchner bedient sich eines Sprachbildes, das sich in der Reiseprosa der Goethezeit schattierungsreich entwickelt hatte. Wie wandlungsfähig die Funktionszuweisungen auf die Bergwelt im Vormärz geworden waren, zeigt ein weiteres repräsentatives Landschaftsbild. In der «Harzreise» macht *Heinrich Heine* das empfindsam-romantische Gipfelerlebnis der eigenen dichterischen Intention dienstbar: die Konfrontation mit dem «Riesenpanorama» des Brocken wird zur Parodie auf die touristische Gebirgsrezeption.

Heines und Büchners Texte bilden originelle Schlusslichter einer langen Evolutionslinie, die *Petra Raymond* in ihrem Buch «Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache» informativ nachzeichnet. Die Linie setzt in der Empfindsamkeit mit der Entdeckung alpiner Natur im Zeichen *Rousseaus* ein, führt im ausgehenden 18. Jahrhundert zum Aufkommen des Gebirgsmotivs in den subjektiven Reiseschilderungen der *Sterne*-Tradition und findet ihren Höhepunkt im innovativ-kreativen Ausbau der vertraut gewordenen Alpenklischees durch die romantischen Erzähler.

Petra Raymond: «Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit». Niemeyer, Tübingen 1993 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 123).

Es sei gleich zu Beginn unserer Rezension die immense Lektüreleistung Petra Raymonds hervorgehoben. In ihrer Untersuchung will sie «*einen Beitrag zur Landschaft in der authentischen wie fiktionalen Prosaliteratur sowie einen Beitrag zur Untersuchung der literarisierten Reise leisten und die dabei wirksamen Literatur- und Kultureinflüsse aufzeigen*». Der Landschaftsbeschreibung in der Reise- und Erzählprosa der Goethezeit geht sie vorwiegend am Beispiel der Schweiz nach, wobei sie das Augenmerk auf den Wandel stilistischer und kompositioneller Merkmale im Verlauf der Entwicklung richtet. Hierbei rücken einige von der Germanistik bislang noch nicht punktuell erschlossene Bereiche ins Blickfeld: die deutschen Nachahmungen von *Lawrence Sternes* «Sentimental Journey» (1768) als Gegenmodell zur aufklärerischen Reiseberichterstattung und die Popularisierung der Bergmetaphorik im Genre der Gebirgserzählung von *Houwald, Clauren, Contessa, Döring* oder *Rellstab*.

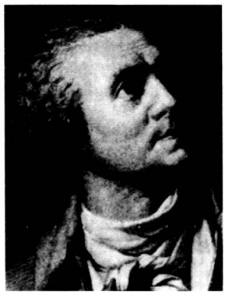
Die Schweiz – eine ästhetische Landschaft

Europas Felsbastion galt jahrhundertelang in patristisch-scholastischer Tradition als «terra maledicta», als siedlungsfeindliche, gar teuflische Gegend. Selbst in *Petrarcas* Schilderung seiner Besteigung des Mont Ventoux (1336) wird die unerhörte Lobpreisung der Bergwelt und die damit verbundene Lebensfreude durch die Lektüre *Augustinus'* zurückgedrängt. Die verkehrstechnische Erschliessung der Schweizer Hochalpen fand zwar schon im Zuge des organisierten mittelalterlichen Pilgerwesens statt, doch wich die dämonologische Komponente, die dem frühen Schweizbild anhaftete, erst im 18. Jahrhundert einer aufklärerischen Sicht: Im Zeichen der Domestizierung der «erschröcklichen Wildnis» legten Schweizer Naturkenner, Topographen und Geologen – wie *Johann*

Jacob Scheuchzer, Gottlieb Sigmund Gruner und *Horatius Benedictus de Saussure* – die Bausteine für die wissenschaftliche Erforschung der Alpenwelt. Stand in der Frühphase der Aufklärung die Nutzungsfähigkeit des Gebirgshaushaltes im Vordergrund des Interesses, so bahnte sich um die Jahrhundertmitte aufgrund der schwärmerisch-gefühlvollen Zuwendung zur Natur eine subjektive Wahrnehmungsform alpiner Landschaft ihren Weg.

Im Grundlagenkapitel bietet Petra Raymond einen souveränen Rückblick auf die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, die den Wandel im Geschmacksurteil dadurch nährten, dass sie entscheidende Impulse für die Hochschätzung der Alpen als Inbegriff der erhaben-romantischen Landschaftsform lieferten. Das Zusammenspiel verschiedener Faktoren steht im Zentrum der Überlegung: *«Der Landschaftsgarten als Verkörperung des neuen Landschaftsideals und die Literarisierung dieses sentimentalen Gartens als Symbol für eine innige Naturbegeisterung verhalfen gemeinsam mit der empfindsamen Literatur und der italienischen Landschaftsmalerei dem neuen Naturgefühl zum Durchbruch, es wurde ein Ausdruck des damaligen Zeitgeistes.»*

Als Schlüsseldatum für die Umwertung des Schweizbildes wird das Jahr 1761 angesetzt: *Jean Jacques Rousseaus* Programmatik und Beschreibungsmuster in der «Nouvelle Héloïse» stellten den wirksamsten Angriff auf das frühaufklärerische Monopol der Vernunft dar. Sein Ruf nach neuer Natürlichkeit und die Begeisterung für die kontrastreiche Ideallandschaft der Genfer und Bieler See- und Alpenszenen löste die Vorliebe für die rational-schöne Landschaftsform der Ebene ab: *«Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur»* («Les confessions»). Neben Rousseaus Helden St. Preux verkündeten Yorick, der empfindsame Schwärmer in Sternes Reiseroman, und *Goethes* Werther sympathetisches Naturleben. Weitere Vorbilder des zivilisationsflüchtigen Kulturtrends waren die *Gessnerschen* Idyllen, die *Klopstockschen* Oden und die *Ossianischen* Dichtungen. Schwerpunktmässig sind rezeptionsgeschichtliche Bezüge dokumentiert,



H. B. Saussure

Zum festen Bildreservoir gehörten der panoramatische Rundblick, das sogenannte Eismeer und das berühmte Glühen der Alpen.

wie die betont emotionale Deutung von *Hallers* Lehrgedicht «Die Alpen» (1729), die Entdeckung der Malerei *Lorrains* und *Poussins* sowie die Verbreitung des englischen «landscape gardening» durch die Schriften des Gartenkunsttheoretikers *Christian Caj Lorenz Hirschfeld.*

Romantisierte Reisen in die Alpen

Berglandschaft wurde in der «mental map» der Reisenden zunehmend als Korrelat zu ihren Empfindungen erfahren und emanzipierte sich zum ästhetischen Motiv. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts löste das Alpenerlebnis ein flutartiges Anschwellen authentischer Reiseprosa aus und gewann als Naturphänomen zunehmend touristische Bedeutung. Die Autorin widmet dem *«eigenständigen literarischen Genre, von den Zeitgenossen metonymisch ‹Schweizer-Reise› bzw. ‹Alpenreise› genannt»*, den zweiten Kernbereich der Studie. Sie kann nachweisen, wie in den deutschen «Sentimental Journeys» die Grenzen zwischen Erfahrungsbericht und Fiktion verschwimmen. In textnaher Detailanalyse werden die narrativen Strukturen dieser subjektivistischen Landschaftsbeschreibung behandelt, die sich durch die Priorität des Gefühlsmässigen und die Zersplitterung der Empirie vom pädagogisch-philantropischen Reiseberichttypus abhebt.

Zahllose Autoren auf Rousseauscher Spurensuche bewirkten den Aufstieg der Schweiz zum Land der unverfälschten Natur und uneingeschränkten Freiheit. *Karl Gottlob Küttner, Christoph Meiners, Sophie von La Roche, Johann Gottfried Ebel* bedienten sich eines komplexen Metaphernarsenals, um der Leserschaft unwirtliche Gegenden auch in ihren optischen Reizen näherzubringen. Ein Krönungserlebnis ihrer Schweiz-Tour schildert *Friederike Brun* um 1801 wie folgt: *«Allein der Montblanc im Südost, die hohe Jungfrau im Norden und der Velan und Buet im Süden trinken noch goldglänzend in ihren hohen Firnen das warme Sonnenlicht.»*

Die Sehmodelle der «Schweizreisen» bildeten die wichtigste Vermittlungsinstanz von Berglandschaftsvorstellungen beim zeitgenössischen Publikum. Perspektivenreich untersucht die Autorin, wie die sich herauskristallisierenden Bildfelder

zur *«Konventionalisierung der Reise»* beitrugen und in einer *«Kanonisierung sehenswerter Alpenszenen»* gipfelten. Bevorzugte Darstellungsmittel waren die Anthropomorphisierung und die Übertragung geometrischer Figuren auf Gletscherstrukturen. Zum festen Bildreservoir gehörten der panoramatische Rundblick, das sogenannte Eismeer und das berühmte Glühen der Alpen. Als besonders effektvoll erwies sich der Einsatz von Vordergrundfiguren, deren *«ikonographische Funktion»* darin bestand, den Leser ins Sprach-Bild zu holen und für ihn erhabene Erlebnisse zu interpretieren. Die zunehmend stereotypischen Wahrnehmungs- und Verhaltensmodi der Reisenden und Leser wurden durch diese lektürebedingten Vorbilder gelenkt: *«Aus dem Ideal im Kopf entwickelte sich das Klischee schlechthin: Alpenlandschaft.»*

Reiseprosa – Fundus für Romanciers

Spannung erweckt der letzte Themenkomplex mit dem Titel *«Dichterische Freiheit gegen festgefahrene Bilder»*, denn es öffnet sich das weite Feld der Gebirgsgestaltung im dichterischen Wortkunstwerk. Dem Hochgebirge räumt man nun eine derart gewichtige Stellung innerhalb der Textstruktur ein, dass es gewissermassen zum *«Träger vielschichtiger Bedeutungen, Funktionen und Verweisungszusammenhänge, die nach Auslegung verlangen»*, wird. Auf der Grundlage von rund einhundert Erzähltexten arbeitet Petra Raymond überzeugend heraus, dass der fortschreitende Funktionsverlust der Bergmetaphorik in den authentischen Reisewerken einen kreativen Funktionszuwachs in der fiktiven Prosa zur Folge hatte. Um die unterscheidenden Merkmale der Sichtweisen in den beiden Gattungen im Wechselspiel hervorzuheben, spürt sie vor allem der ästhetischen Qualität in *Jean Pauls* Gebirgssprache nach: In seinen Reiseromanen verlieh der Dichter – stets eifrig «Schweizreisen» und Gebirgserzählungen exzerpierend – so manchem Trivialbild und gängigen metaphorischen Verfahren neue Vitalität.

Exemplarisch sei hier nur auf einige innovative Sinndimensionen verwiesen, die vornehmlich die Romantiker in ihren Wunschlandschaften der tradierten Fussreise, dem Einsamkeitstopos und der Empfindungskulisse des Hochgebirges zuführten: *Novalis'* Ofterdingen erlebt als Bergpilger die transzendente Erfahrung der «Selbstfindung» des Dichters; *Hölderlins* Hyperion und Diotima wird durch den *«Blick in die einladende Weite und in die grauenerregende Tiefe»* die Grenzerfahrung ihrer gefährdeten Liebe bewusst; *Tieck* und *Eichendorff* wiederum chiffrieren die Naturbegegnung Sternbalds und Florios im Bild der Landschaft als eine rätselhafte *«Hieroglyphe»*, als *«heilige Schrift Gottes»*. War Gipfelsicht in der Reiseprosa vornehmlich Auslöser von Natur-Genuss oder Fluchtraum aus der Gesellschaft, so verwandelt sie sich in der Erzählprosa in einen Resonanzraum der Seele, in einen *«aus Sprache geschaffenen Interpretationsgegenstand»*.

In seinen Reiseromanen verlieh Jean Paul so manchem Trivialbild und gängigen metaphorischen Verfahren neue Vitalität.

Bei der systematisch angelegten Auswertung der literarischen Kompositionsmittel hat Petra Raymond auf einen chronologischen Zuschnitt und auf epochebildende Zusammenhänge verzichtet. Dies führt gelegentlich zu einer allzu synchronen Behandlung der Bildfeldstrukturen im Sturm und Drang und in der Spätromantik, wo die wirkungsgeschichtlichen Bezüge im epochalen Wandel nicht genügend markiert werden. In ihrem Einführungskapitel hat sie bedauerlicherweise auch kein Forschungsresümee über die von ihr durchaus reichhaltig herangezogenen Spezialuntersuchungen zum Thema eingerückt. Sicher macht es gerade den Reiz der Studie aus, dass sie nicht theorielastig angelegt ist; doch wäre es zur besseren Orientierung des Lesers wünschenswert gewesen, wenn die Verfasserin den eigenen vorwiegend strukturanalytischen Ansatz näher von anderen stärker sozialhistorisch orientierten Reisestudien abgegrenzt sowie die von ihr bezogene Stellung innerhalb der Bildfeldtheorie und Epochenmetaphorikforschung präziser umrissen hätte. Ungeachtet dieser Einwände enthält die durch zahlreiche Zitate abgesicherte Modellstudie ausgezeichnete Detailinterpretaionen von Bergmetaphern. Sie entwirft vor allem im Hinblick auf die Anverwandlung durch das Lesepublikum eine neuartige Sicht auf die Funktionen bei der Literarisierung einer Landschaftsform. ✦

ENRICA YVONNE DILK

IRENE WEBER, geboren 1964, studierte Germanistik, Hispanistik und Linguistik an den Universitäten Lausanne und Salamanca (Spanien). Zur Zeit als Forschungsassistentin im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Projektes zur literarischen Übersetzung an der Section d'allemand der Universität Lausanne angestellt.

SCHREIBSPUREN

«Verstehen – das gibt es nicht. Offenheit ist nichts als ein komplettes Missverständnis. Im Grunde ist jeder allein mit seinen unübersetzbaren Gedanken und Gefühlen.[1]» Mit Ingeborg Bachmanns Kommunikationsskepsis beschäftigen sich immer wieder Forscherinnen. Zwei neue Bücher liegen vor.

Zwanzig Jahre Rezeptionsgeschichte und der 20. Todestag der österreichischen Dichterin im letzten Jahr haben Anlass zu ganz unterschiedlichen Publikationen gegeben. *Heidi Borhaus* Band «Ingeborg Bachmanns ‹Malina› – eine Provokation?»[2] ist als archivierendes Abbild «ausgewählte(r) Rezeptionsweisen» zu lesen. Borhaus Arbeit stützt sich methodologisch hauptsächlich auf die Rezeptions- und Wirkungsästhetik der «Konstanzer Schule» um *Hans Robert Jauss* und *Wolfgang Iser* ab. Das einleitende Kapitel über die «Paratexte» zu *Ingeborg Bachmanns* «Malina» kann dabei als interessanter und origineller Versuch gelesen werden, einen Beitrag zur Entwicklung dieser Methode zu leisten. In Anlehnung an *Gérard Genettes* Werk «Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches» stellt Borhau die ganz unterschiedlichen Paratexte zu «Malina» zusammen, die von den «verlegerischen Peritexten» wie Verlagsnamen und Klappentext bis hin zu «privaten Epitexten» wie Interviews mit Ingeborg Bachmann im Zusammenhang mit ihrem Roman reichen. Aus der sorgfältigen Zusammenstellung des Materials wird deutlich, wie gerade diese Paratexte Rezeption und Wirkung eines Werkes beeinflussen können.

Eine Interpretation, die sich nun kritisch mit diesen Daten auseinandersetzen würde, fehlt jedoch. Borhau nimmt dem Roman und seiner Rezeptionsgeschichte gegenüber eine rein beschreibende Haltung ein und vermeidet es, eine persönliche Stellungnahme zu formulieren. In kurzen Kapiteln dokumentiert sie die Entwicklung der Rezeptionsgeschichte «Malinas». Mit zahlreichen Zitaten aus Rezensionen, literaturwissenschaftlichen Dissertationen und Arbeiten zeichnet Borhau den Weg nach, der den Roman, von der Irritation, die sein Erscheinen begleitete, bis zu dessen Kanonisierung in den 80er Jahren führte.

In dieser Hinsicht löst sie nicht nur die im Titel angesprochene «Provokation», die Herausforderung, nicht ein, sondern erfüllt auch das von Jauss in seiner ersten These zur Erneuerung der Literaturgeschichte formulierte Ziel nicht: *«Philologisches Wissen bleibt stets auf Interpretation bezogen, die sich zum Ziel setzen muss, mit der Erkenntnis ihres Gegenstandes den Vollzug dieser Erkenntnis als Moment eines neuen Verstehens mitzureflektieren und zu beschreiben.»*

Borhau scheint im Gegenteil ganz bewusst darauf zu verzichten, ein «neues Verstehen» zu beschreiben oder gar eigene «Gedanken und Gefühle» in Worte zu fassen. Lediglich in einem zusammenfassenden Schlusswort wendet sie sich in Form eines kurzen *«Plädoyers wider die autobiographische Lesart»* persönlich an die Leser und verlangt in einem folgenden *«Ausblick»* eine verstärkt intertextuelle Lektüre von Ingeborg Bachmanns Werk, die insbesondere auch die Texte von *Adorno* einbeziehen sollte.

Das Verstehen des Klanges

Das «komplette Missverständnis» der «Offenheit» wahrnehmend haben zehn Autorinnen an den vierten SCHRIFTWECHSEL-Literaturtagen vom Herbst 1993 in Bern einen ganz anderen Weg eingeschlagen. In teilweise provozierender Form haben die Autorinnen ihr Verstehen vom Werk und Mythos Ingeborg Bachmanns umschrieben und bezeichnet.

Liliane Studer hat die verschiedenen Vorträge, die vom literaturwissenschaftlichen Essay bis zur literarischen Verweigerung führen, im Band «Schriftwechsel –

1 Bachmann, Ingeborg: «Wir müssen wahre Sätze finden, Gespräche und Interviews», hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, Piper, München und Zürich 1983, Interviewskizze vom Anfang der sechziger Jahre, S. 25.

2 Borhau, Heidi: «Ingeborg Bachmanns ‹Malina› – eine Provokation?», Rezeptions- und wirkungsästhetische Untersuchungen, Königshausen & Neumann, Würzburg 1994.

Eine literarische Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann»[3] zusammengestellt.

Sigrid Weigels einleitender Essay mit dem Titel «Ingeborg Bachmann – Zwanzig Jahre nach ihrem Tod» beschreibt anhand von wenigen Textbeispielen, wie Ingeborg Bachmann die eingrenzende, im Mythos der fremden Stimme katalogisierte Bezeichnung ihres Lebens im literarischen Werk verarbeitet. Tatsächlich ist eine Bewegung abzulesen, die vom Tonbild der Lyrik zum Schriftzeichen der Prosa führt: *«der berühmte Genrewechsel in Ingeborg Bachmanns Schreibgeschichte (wird) auch als Übergang vom Gesang zur Schrift lesbar»*. Ingeborg Bachmann markiert durch diese Abwendung von der dialogischen Struktur des Gedichtes auch die Enttäuschung über die Begegnung mit dem Anderen. Die Sprache der Prosa *«ist eine Sprache, die mit keiner Antwort des Angesprochenen mehr rechnet, sondern sein Anderssein und seine Fremdheit in die eigene Sprache aufgenommen hat, in Form von Lücken, Brüchen und Zäsuren»*.

Dem Roman «Malina» kommt in dieser Entwicklung eine besondere Bedeutung zu. Die Stimmen des lyrischen Dialogs werden in «Malina» in einer polyphonen Gleichzeitigkeit lesbar. Die Schrift wird nicht mehr (nur) als Stimmenträger eingesetzt, sondern in ihrer Fähigkeit, die Erinnerung in die Erzählung einzufügen, erkannt. Die Schrift der Prosa ist folglich nicht als Abbild einer Wirklichkeit zu verstehen, sondern als Einblick in die «Strukturen des Unbewussten». In den Dialogen, die die Serie der Traumbilder gegen Ende des Romans unterbrechen, treffen sich die darstellend-erzählende Sprache Malinas mit dem entstellenden Ausdruck der Ich-Stimme: *«die ‹verschwiegenen Erinnerungen› der Ich-Stimme reichen in die Sprache und Bilder des Unbewussten, während Malina als überlegener Meister der Erzählung erscheint; und im Gespräch, in der Zone des Übergangs, berühren und begegnen beider Sprachen und Vorstellungen einander und bilden dabei einen mit Konflikten und Missverständnissen geladenen Widerstreit»*.

Dieser Kampf zwischen Malina und der Ich-Stimme ist jedoch auch (im Sinne einer Erweiterung von Weigels These) als ein Versuch der Ich-Figur zu lesen, ihr Dasein im Klang der Sprache zu verwirklichen, der schriftlichen Zergliederung und Eingrenzung zu entkommen und sie mit einem «tönenden» Schreiben zu überwinden. Das Ich, im Sinne eines lyrischen, dialogischen Ichs, scheint nur im Gesang leben zu können. Diesen Klang versucht die Ich-Figur, auch in ihrer Prosa, noch einmal aufleben zu lassen. Dabei entstehen die Entwürfe zu der Legende von der Prinzessin von Kagran und die Utopie-Fragmente, die noch einmal den singenden Tonfall der Lyrik Ingeborg Bachmanns aus den fünfziger Jahren aufnehmen. Doch die *«siderische(n) Stimmen»* der lyrischen Sprachutopie erklingen nicht mehr, und die tonlosen Zeichen der Schrift überwiegen. Ingeborg Bachmann scheint den Glauben an die klingenden Sprachbilder des lyrischen Sprechens verloren zu haben. Der Gewalt des Schriftzeichens kann das an den Sprechakt gebundene «Ich» nur durch die Ausradierung der Zeichen und das Schweigen entkommen. Dem Ich verschlägt es die Stimme im Text; es verschwindet zwischen den Schriftzeichen, in einem Riss in der Wand.

Ingeborg Bachmann markiert mit der Abwendung von der dialogischen Struktur des Gedichtes auch die Enttäuschung über die Begegnung mit dem Anderen.

Ingeborg Bachmann und Simone Weil

Der den Band abschliessende Text von *Friederike Kretzen* «Ingeborg Bachmann und Simone Weil» versucht ähnlich wie Weigels Essay, sich dialektisch mit dem Objekt der Bachmannschen Schrift auseinanderzusetzen. Doch ist die Blickrichtung nun gerade umgekehrt. Kretzen führt ihren Argumentationsweg nicht von der Erfahrung Ingeborg Bachmanns zum Werk hin, sondern untersucht das Werk der Autorin im Sinne einer Lebensprophetie. Ihrer These zufolge verstossen Schriftstellerinnen wie Ingeborg Bachmann und Simone Weil, der ein Grossteil des Aufsatzes gewidmet ist, mit ihrem «weiblichen Schreiben» gegen die symbolische Ordnung männlicher Herrschaft. So schaffen sie sich in der Fiktion einen Freiraum, erfinden das Leben scheinbar aus dem Bruch mit dem gegebenen System. Doch gerade dieser bezeichnenden Macht ist nicht zu entkommen. Schlimmer noch: die «Verletzungen» der Normen in der Fiktion, die das Leben in der Schrift selbst ermöglichten, wenden sich nun wiederum gegen dieses so entstandene Leben: *«Sie* (die Autorinnen) *tauschen sich aus gegen*

3 *Studer, Liliane (Hg.): «Schriftwechsel – Eine literarische Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann», eF-eF-Verlag, Zürich und Dortmund 1994.*

ihr Werk. So dass sie, was sie in der Sprache werden konnten, auch an ihrem Körper wahr machen müssen. (...) Am Ende muss doch wahr gemacht werden, was die Form in der symbolischen Ordnung verlangt: Signifikanz.»

Von dieser These ausgehend schliesst Kretzen relativ schnell auf die Tatsache, dass es sich bei Bachmann um eine *«sich irrsinnig schuldig Bekennende»* handle, die dem Gesetz der Fiktion widerspreche und die Fiktion zur Behauptung des «Nicht-Ichs» heranziehe. Ohne weiter auf die Problematik bei Ingeborg Bachmann einzugehen, arbeitet Kretzen ihre Thesen im Vergleich Kafka-Weil aus, und die gestellten Fragen in bezug auf Ingeborg Bachmann bleiben ohne Antwort.

Furcht und Flucht vor dem Mythos

Birgit Kempkers Artikel «Du sollst nicht sein von und zu Ingeborg Bachmann» thematisiert die Furcht und die Flucht vor dem Mythos Bachmann, ohne jedoch wie Weigel und Kretzen Ingeborg Bachmanns Werk zu «objektivieren» und in eine subjektferne Distanz zu stellen. Birgit Kempker versucht vielmehr, mit den Texten Ingeborg Bachmanns und aus deren Sprache heraus einen Abstand, eine Distanz zum Werk Ingeborg Bachmanns zu schaffen und so einen Weg zur eigenen Schrift hin zu finden.

In dieser widersprüchlichen Bewegung der distanzierenden Annäherung sind auch die Texte von *Ilma Rakusa, Kristin T. Schnider, Rahel Hutmacher, Elisabeth Wandeler-Deck, Yla Margrit von Dach, Erika Hänni* und *Mariella Mehr* zu lesen. Die Schwierigkeit, durch die eigene literarische Arbeit dem Vergleich mit dem Werk von Ingeborg Bachmann standzuhalten und zugleich eine weiterführende Antwort darauf zu finden, wird sichtbar.

Mariella Mehrs Beitrag «Augen» provoziert ein Erstaunen und ein Verwundern, die an ein Zitat aus Ingeborg Bachmanns Texten erinnern: *«Ich habe nichts gegen Gedichte, aber Sie müssen sich denken, dass man plötzlich alles dagegen haben kann, gegen jede Metapher, jeden Klang, jeden Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen, gegen dieses absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern»* (Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden, S. 25).

Die Schrift wird nicht mehr (nur) als Stimmenträger eingesetzt, sondern in ihrer Fähigkeit, die Erinnerung in die Erzählung einzufügen, erkannt.

Wiederum ist es die Einsicht ins Paradox der Schriftstellerin – das Unbezeichenbare zu bezeichnen, die Fiktion zu verwirklichen –, die den Text Mariella Mehrs auszeichnet. Doch während Miranda in Ingeborg Bachmanns Erzählung «Ihr glücklichen Augen» (Bd. 2, S. 354–372) die visuelle Wahrnehmung der Umwelt verweigert, um der Hölle dieser Wirklichkeit zu entgehen, und schliesslich gerade mit und am Wunsch, *«Immer das Gute im Auge (zu) behalten»*, an einer (ungesehenen) gläsernen Flügeltür zerschellt, ist Mariella Mehrs Miranda das Auge selbst. In Miranda, dem angesprochenen Du, spiegeln sich der Hass, die Gewalt und die Zerstörung gegen die Frauen. Doch das Unsagbare, der Schrecken der Sehenden und die Bilder des Schreckens bleiben nicht im blinden Fleck von Mirandas Auge verborgen, sondern werden im Schrei der schreibenden Mariella Mehr hörbar:

«Wien, Miranda, 1993. Rennt durch den Hausflur und schreit, die Frau. Wird erspäht, entdeckt, die Frau. Wird erstochen, die Frau. Schreien, vergiss es, Miranda. Sieht den Mann, sieht ihn, dem sie beilag seit Jahren. Sieht den, der sieht und der sieht, dass sie sieht, und dem sie beilag, der sie beschlief. Drei weinende Kinder. Die sehen und hören und sagen.

Miranda, Miranda, besoffenes Glück das Erblinden. Was ist der Liebe nächste Tugend, fragst du und zerbrichst, Miranda, Schwesterauge. Miranda, 1993. Name wie schwebendes Herbstlaub. Falterauge. Zerrspiegel der Liebe.»

Im *«Zerrspiegel der Liebe»*, dem Auge Mirandas, verbindet Mariella Mehr die *«Zerrsichtigkeit»* (Bd. 2, S. 354) und den Wunsch von Bachmanns Figur, *«Immer das Gute im Auge (zu) behalten»*. Doch während bei Bachmann diese *«Zerrsichtigkeit»* auch die Sprachbilder zerstört und das metaphorisch *«absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern»* verhindert, ist Mariella Mehrs Text eine eigentliche Bilderflut. Mariella Mehr scheint sich nur gegen das Glück in den Bildern und Metaphern, nicht aber gegen deren Existenz zu wenden. ✦

IRENE WEBER

Mit Aschenbachs geballter Faust

Thomas Manns Leben in Bildern

Ein grosses Werk legen die beiden Zürcher Thomas-Mann-Experten Hans Wysling und Yvonne Schmidlin vor. 30 Jahre lang haben die beiden Autoren Bildmaterial und andere Lebenszeugnisse Thomas Manns ausgewertet. Das Buch gibt eine Vorstellung von den menschlichen, künstlerischen und politischen Problemen, die in diesem aussergewöhnlichen Schriftstellerleben zu bewältigen waren.

Thomas Mann, «Ein Leben in Bildern», hg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Artemis, Zürich 1994.

Thomas Mann als Redner 1930 vor einer Zuhörerschaft, die ihre Augen erschreckt von ihm abwendet und auf die Agitationen der im Bild freilich nicht sichtbaren nationalsozialistischen Störer im Saal lenkt: Diese Photographie wurde von der Nazipresse mit dem höhnischen Kommentar veröffentlicht, dass es Thomas Mann nicht mehr gelinge, seine Zuhörer mit unverhohlenen Warnungen vor Hitlers Machtergreifung in seinen Bann zu ziehen. Ein Bild, das alle, die zweifeln, ob Mann, dessen Bücher noch bis 1936 im S. Fischer Verlag verlegt wurden, denn tatsächlich zu den Nazigegnern der ersten Stunde gehört habe, eines Besseren belehrt. Von hohem aufklärerischem Wert ist auch Manns Brief an NZZ-Feuilletonchef *Eduard Korrodi*, in dem sich der bereits auf der Flucht vor den Nazis in Zürich lebende Autor mit der deutschen Exilliteratur solidarisiert. Der Brief hat dramatische Folgen, denn nur wenige Monate später, am 2. Dezember 1936, werden die nationalsozialistischen Machthaber Thomas Mann die deutsche Staatsangehörigkeit entziehen.

Die die Aussagekraft dramatisch steigernde Kombination von Text und Bild gelingt *Yvonne Schmidlin* und *Hans Wysling*, der bis 1993 dem Zürcher Thomas-Mann-Archiv vorstand, in ihrem grossangelegten Buch «Thomas Mann. Ein Leben in Bildern» meisterhaft. Die

Thomas Mann, an seinem Schreibtisch in München, um 1903.

Am 1. Januar 1933 eröffnete Erika Mann in München das Kabarett «Die Pfeffermühle». Wegen der politischen Verhältnisse durfte das Ensemble Ende Februar nicht mehr auftreten. Erika Mann verliess Deutschland am 12. März 1933, reiste nach Zürich und eröffnete dort am 30. September im Hotel Hirschen ihr Kabarett aufs neue. Sie spielte bis Ende Oktober 1933 und wieder ab 1. Januar 1934 bis Herbst 1934. Es kam auch in Zürich zu Störaktionen der «Frontisten».

Literaturwissenschaftler nutzen die Möglichkeit der Photographie, dem Punktuellen repräsentativen Charakter zu verleihen, um eine aussergewöhnliche Schriftstellerkarriere zu dokumentieren. Dafür stehen im Thomas-Mann-Archiv an der ETH Zürich aussergewöhnliche Bilder zur Verfügung. Die Autoren haben aus den seit 1956 dort liegenden, durch Zukäufe und Geschenke im Laufe der Jahre vergrösserten Bildbeständen rund 700 ausgewählt und mit vielen hundert Selbstzeugnissen und Textstellen aus Manns Romanen und Erzählungen und solchen anderer Autoren in Beziehung gesetzt und durch Herausgeberkommentare situiert. Nur in akribischer Kleinarbeit, mit jener geballten Faust Aschenbachs im «Tod in Venedig» mithin, konnte dies gelingen. Der vorliegende Band ist die erste umfassende Gesamtdarstellung von Thomas Manns Leben und Werk.

Atmosphärisches

Der Bildband hat das Verdienst, mehr als nur Geschichtliches oder Werkgeschichtliches nachzuzeichnen. Er macht vor allem das Atmosphärische, das Umfeld sichtbar, in dem Thomas Manns Werke entstanden, wirft Licht auf seine damaligen Konkurrenten, *Gerhart Hauptmann* etwa oder seinen Bruder *Heinrich*, auf Bekannte und Helfer, skizziert die Schauplätze und Sorgen eines Emigrantenlebens, in Frankreich die gerade noch rechtzeitige Flucht der Familie vor den Nazi-Schergen, in den USA die Unruhe, die die Verdächtigungen des McCarthy-Ausschusses in Manns Leben bringen, ein letztes Zur-Ruhe-Kommen dann in Zürich. Darüber hinaus zeichnet das Werk die Wirkung nach, die von der Familie auf die Autoren ausging. Neues über Leben und Texte von Thomas Mann zu verbreiten ist nicht seine Absicht. Vielmehr führt uns der Band die Schriftstellerexistenz Manns in ihrer ganzen Monumentalität vor, einer Monumentalität im Sinne des Selbstverständnisses eines Künstlers, das nicht mehr so recht in unsere Zeit zu passen scheint. Leistungsethos, die moralische Verpflichtung des Künstlers und Aussenseiterstolz dachte Mann zusammen, so in Tonio Krögers dekadent-erotischen Reflexionen über sein Anders-Sein oder in Aschenbachs angestrengter Auseinandersetzung mit seinem künstlerischen Ideal. Erst spät, mit den «Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull» (1954), verschiebt Mann die thematischen Schwerpunkte. Er findet die Kraft zur Distanz und zur Parodie auf seine Ideale. Sogar das Leistungsethos verleiht er schliesslich dem Dieb und Blender.

Im Bewusstsein seines Wertes

1875 geboren, erlebt Thomas Mann die Gründerjahre, den Wilhelmismus, die Weimarer Republik, den Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg, den kalten Krieg und erste, zaghafte Annäherungsversuche der Länder Westeuropas. Ungeachtet aller Peripetien lebte Thomas Mann das Leben eines Gross-bürgers. Das Vermögen der Lübecker Kaufmannsfamilie, der er entstammte, erlaubte ihm seine Anfänge als Schriftsteller ohne materielle Sorgen. 30jährig, die «Buddenbrooks» haben ihn weltberühmt gemacht, heiratet er standesgemäss *Katia Pringsheim,* die Tochter des Münchner Universitätsprofessors und Bergwerkbesitzers *Alfred Pringsheim.* Mann hat zwar um seine Person keinen Bildkult entwickelt, wie etwa *Stephan George*; aber er hat sich den Photographen auch nicht entzogen. Sein Interesse und seine Freude an Selbstdarstellung lassen sich nicht übersehen. Obwohl

Mann sich immer wieder darin gefallen hat, das Paradox zu betonen, dass das Schreiben Schriftstellern schwerer falle als anderen Menschen, hat er in der Öffentlichkeit nie den Eindruck von Zerbrechlichkeit und Zögerlichkeit gemacht. Den Kampf gegen Heimsuchung, Enthemmung und Hinfälligkeit, der in jedem seiner Bücher zur Zerreissprobe führt, wollte Mann, was sein äusseres Erscheinungsbild betrifft, immer schon gewonnen haben.

Bildung und Beichte

Thomas Mann hat mit seinen Essays, Vorträgen und literarischen Texten in allen Situationen zur Klärung der Epochen beigetragen, selbst dort, wo er irrte – man denke an seine positive Einstellung zum Ersten Weltkrieg und an gewisse Stellen in den «Betrachtungen eines Unpolitischen», dem Buch, das 1918 herauskam. Hans Wysling und Yvonne Schmidlin haben die Frage, wie man Literatur mit Bildern, Selbst- und Fremdkommentaren vorstellen kann – dies ist übrigens ein grundsätzliches Problem auch bei «Literaturausstellungen» –, brillant gelöst, indem sie fremde Einflüsse im Mannschen Denken unter Weglassung des weniger Wichtigen auf den Punkt bringen: Im Falle des Zauberbergs zum Beispiel wurden Nietzsches «Zauberberg»-Vorstellung in der Geburt der Tragödie mit Wagners Venusberg und Goethes Blocksberg zusammengeführt, im zweiten Teil des Zauberbergs dann, in Castorps Traum, zehrt Thomas Mann von Nietzsches dionysischer und apollinischer Welt, so wie sie später auch in Gerhart Hauptmanns «Griechischem Frühling» und in *Ludwig von Hofmans* Bildern geschildert worden ist. Mit ähnlich konstruktiver Nüchternheit bietet sich *Albrecht Dürers* «Schmerzenmann» als Vorlage für die äussere Gestalt des Tonsetzers Adrian Leverkühn im «Dr. Faustus» an. Dieser Roman, eine indirekte Autobiographie, gerät Thomas Mann zur Lebensbeichte, seine Verstrickungen in den konservativen Nationalismus in der Zeit des Ersten Weltkrieges und zu Beginn der zwanziger Jahre betreffend. An solchen Zusammenstellungen von Quellen

Deutsche Ansprache, Berlin 1930. Am 17. Oktober 1930 hielt Thomas Mann im Beethovensaal in Berlin die «Deutsche Ansprache», in der er vor den aufkommenden Gefahren des Nationalsozialismus warnte. Nationalsozialisten, von Arnolt Bronnen angeführt, versuchten den Vortrag zu stören. Die NS-Presse veröffentlichte das Bild mit den abgewandten Zuhörern unter dem Titel «Thomas Mann hält einen Vortrag». In Wirklichkeit verhielt es sich so, dass das aufgebrachte Publikum zusah, wie die Störer durch die Polizei vertrieben wurden.

und Bearbeitungen lässt sich dann aber auch zeigen, wie Thomas Manns kombinatorische Phantasie gearbeitet hat. Hier erfüllt das Werk gleichsam die Funktion einer vorsichtigen, visuellen Einführung in weite Teile des Mannschen Werkes. Die kombinatorische Phantasie des Autors gibt aber auch denjenigen Kritikern recht, die Thomas Mann vorwerfen, er habe eklektisch die abendländische Kulturgeschichte in abstrakter Weise in seinem Werk «umgeschichtet». Diese Kritiker sehen in seinem Bruder, Heinrich Mann, den begabteren, dem Sozialismus nahestehenden Künstler, der in seinen Romanen gezeigt habe, wie sehr sich im Bürgertum moralischer Anspruch und die Wirklichkeit individuellen Handelns voneinander wegentwickelten und die darin gründende Verlogenheit dann auch die politische Willensbildung manipuliert. Der Bildband gibt im übrigen den Streitigkeiten zwischen den Brüdern den gehörigen Raum und dokumentiert Thomas Manns frühes Streben, der Bessere von beiden zu sein. Das war er bei weitem nicht immer. Davon ist in dem Buch auch die Rede. ✦

MICHAEL WIRTH