Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 74 (1994)
Heft: 11

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: 02.07.2025

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

Perikles Monioudis, geboren 1966 in Glarus, studierte Soziologie und Politische Wissenschaften. Er erhielt 1993 für seinen ersten Roman «Die Verwechslung» (Rotpunktverlag, Zürich) die Ehrengabe für Literatur der Stadt Zürich. Monioudis gründete 1992 mit Peter Weber und Felix Kauf, die Deutschschweizer Autorengruppe NETZ. Im Frühjahr 1995 erscheint bei Nagel & Kimche, Zürich/Frauenfeld, Monioudis' neuer Roman «Das Passagierschiff». Die Erzählungen «Der Kescher» und «Der Brennofen» gehören zu den vierzig Erzählungen des Bandes «Die Forstarbeiter am Bergrand», der im Herbst 1995 ebenfalls bei Nagel & Kimche erscheint. Die Redaktion dankt dem Autor und dem Verlag Nagel & Kimche für die freundliche Genehmigung eines Vorabdrucks. Perikles Monioudis lebt in Glarus.

Perikles Monioudis

Der Kescher

Den Fischereiinspektor Leutenegger, der weiter vorne in einer engen Windung des dem im hiesigen Berggebiet entspringenden, im Unterland, kaum in die endgültige Breite übergeführt, bereits den Namen wechselnden Fluss entlang führenden Pfads am Ostende des Fleckens für mich einen Augenblick sichtbar war, kannte ich nicht persönlich, doch war er mir von den Gemeindeversammlungen, bei denen er von Zeit zu Zeit sich zu Wort meldete, geradezu vertraut, denn Leutenegger beliebte, zu meinem wiederholten Erstaunen, diese in seiner Berufsbekleidung zu besuchen, das heisst in seinen kniehohen Gummistiefeln, der Lodenjacke und mit Rauhaarfilzhut, wie er mir auch jetzt auf dieselbe Weise bekleidet auf dem an dieser Stelle geradlinigen Pfad, ausladend vorwärtsschreitend, entgegenkam. Als wir aneinander vorbeigingen, grüsste er kurz und stieg darauf – er hielt sich dabei geschickt an den Stauden und Bäumen fest – das hohe Bord hinab zum Fluss, wo jemand in Fischerstiefeln im Wasser stand und, die lange Teleskoprute über die Schulter gestellt, ein vorgängig zwischen den Fingern zu einer kleinen Kugel geformtes Stückchen Streichschmelzkäse, auf das, wie ich wusste, die Forellen besonders ansprachen, über den Haken zog. Leutenegger kontrollierte das Patent des Fischers und gab es ihm umgehend zurück, zog an einer Leine den Setzkescher aus dem Wasser und prüfte die Grösse der zwei darin befindlichen Bachforellen, warf den Kescher wieder ins Wasser, schaute dann, ob der Aluminiummassstab aus der kleinen Umhängetasche des Fischers dem Eichmassstab der *Kantonalen Fischereistelle* entsprach, warf einen Blick auf den Haken, in die Köderdose und verabschiedete sich schliesslich vom Fischer, der, als er den Kescher aus dem Wasser gezogen, die Fische herausgeholt und sie mit einem gut angesetzten Schlag mit einem kleinen Scheit getötet und, in ein Tuch gewickelt, in die Umhängetasche gelegt hatte, ebenfalls aufbrach und den kurzen Gang zum Pfad antrat, wobei ich, aus zunehmender Nähe, den Fischer als Postboten Marti erkannte, der jeden Morgen an meine Haustür kam. Marti freute sich über meine Anwesenheit und lud mich ein, ein Stück mit ihm zu gehen, auf dem er bald darauf zu sprechen kam, wie Leutenegger ihn verfolge, ihn überall aufstöbere, ihn jedesmal kontrolliere, wie Leutenegger darauf aus sei, seine, Martis, besten Fangorte zu kennen, seine Köder und Techniken; andere Fischer interessierten den Leutenegger nicht, andere Fischer kontrolliere Leutenegger höchstens einmal die Saison, ihn aber, meinte Marti kopfschüttelnd, lasse der Leutenegger nicht einen Moment aus den Augen, was ihm, Marti, die ganze Fischerei mehr und mehr verleidet hätte, wie ich sicherlich verstünde. Sein Schwager Leutenegger, der Gatte seiner Schwester, habe ihm die Fischerei vollends verdorben, weshalb er nunmehr bloss noch einmal wöchentlich zum Fluss gehe, erklärte Marti, bevor er das an dieser Stelle beinahe senkrechte Bord, ebenfalls an den Stauden und Bäumen sich festhaltend, hinunterstieg und sich verabschiedete, worauf ich, etwas frierend, mich an diesem 11. Juni 1963 auf den Heimweg machte und dabei, Minuten später, auf Leutenegger stiess, der mich erneut grüsste.

Der Brennofen

Die Primarschule, die ich von meinen Spaziergängen her und insbesondere und besser durch die Zeit, die ich in ihr, dem doppeltraktigen, von einem südlich durch den Fahrradabstellplatz, östlich, das heisst breitseitig, durch die vorerst ausgedehnte, plötzlich, sich dabei verjüngend, steil abfallende und gebogene, bald in den grössten Platz, den grossen Platz des Fleckens, mündende Strasse begrenzten Pausenplatz zusammengehaltenen, durch einen mit einem auf dünne Eisenrohre solide abgestütztes schmales Flachdach gedeckten und gegen die dahinter beginnende Rasenfläche mit rot angestrichenen Sitzbänken abgesteckten Gang inwendig verbundenen, schulmässig entworfenen Bauwerk zur Kindererziehung und Kinderunterrichtung verbracht hatte, übte, immerhin Jahrzehnte, nachdem ich die mittlere Stufe der Primarschule durchlaufen und zum Zweck des Besuchs der letzten Stufe in die Schule im Norden des Fleckens hinüberzuwechseln hatte, was mich von diesem Ort für lange Zeit vollkommen entfernen sollte, eine starke Anziehung auf mich aus, und ich betrat, ohne einen eigentlichen Entschluss zu fassen, vorsichtig den Nordtrakt und wurde überrascht vom Geruch in der Schule, der noch immer, Hunderte Kinder müssen in der Zwischenzeit durch sie gegangen sein, derselbe war. Auch der Steinboden war noch derselbe. Beim Vorbeigehen an den mit bunten Kinderzeichnungen beklebten Türen der Schulzimmer hörte ich zuweilen Kinderstimmen, Gelächter, Lehrerinnenstimmen, durch die Dämpfung der Abtrennung, durch den Widerhall meiner Schritte, das Quietschen der Gummisohlen, unverständlich und doch eindeutig zu vernehmen, auch bei grösserer Entfernung, nicht aber im unteren Stockwerk, das ich, wie früher, sei es, um hier unten, im immer, auch zu diesem Tag noch, schwach beleuchteten, stets ungeheizten Kellergeschoss, in Modellieren unterwiesen zu werden oder sei es, um beim Versteckspiel einen vorteilhaften Ort aufzusuchen, über eine Steintreppe mit messingbeschichtetem Handlauf auf dünnen Eisenstangen, die wir Kinder, ich erinnerte mich jetzt in der unwillkürlichen Wiederholung der Bewegung, beim Anschlagen mit der Hand der Reihe nach in dumpfe Schwingung versetzten, erreichte. Die Türen zu den drei Schulräumen im Kellergeschoss waren bloss angelehnt; aus einem Raum drang Licht. Ich begab mich zur Tür des damals zur Durchführung der Modellier-Kurse verwendeten Raums und stiess sie langsam auf, da sah ich, zu meinem Erstaunen, den alten Hefti, der Generationen von Kindern, so auch uns, in strenger Weise und stets mürrisch das Modellieren beigebracht hatte, an einem kleinen Tisch neben dem Brennofen sitzen und Ton formen, zwischen kleinen Schalen und Krügen, mit denen der ganze Raum, der, an seiner Ausstattung zu schliessen, nicht mehr für denselben Zweck der Ausbildung, vermutlich überhaupt nicht mehr von Schulklassen benutzt wurde, angefüllt war, und der alte Hefti, der längst in Pension gegangen war und den ich manchmal morgens bei meinen Spaziergängen, zu Beginn überrascht, später aus Gewohnheit, betrachtete, wie er den grossen Platz überquerte, schaute, noch immer sass er in derselben gekrümmten Haltung am Tisch und trug seine dreckverschmierte Hornbrille zu hoch, beinahe über der Nasenwurzel, fiel mir, wie mir als Kind immer wieder von neuem, obwohl ich selbst damals noch keine Brille trug, aufgefallen war, auch jetzt auf, nur kurz auf und grüsste nicht, drehte bloss den kleinen Krug, den er offenbar in diesem Augenblick fertiggestellt hatte, und ritzte mit einem Stift das Datum 16. Februar 1972 auf den Boden des Krugs, stellte ihn, ohne aufzustehen, auf eine Ablage neben den Tisch, schnitt darauf mit einem Draht, den er zwischen seinen Fäusten spannte, eine Scheibe von der feuchten Tonwurst vor sich auf dem Tisch, netzte seine Hände und knetete die Scheibe, rollte sie zu einer gleichmässigen Kugel, als ich, mich leise verabschiedend, wieder von ihm wegtrat und das Kellergeschoss, schliesslich den Pausenplatz, die Primarschule verliess, um sie, ohne eigentliche Absicht, bis heute nicht mehr zu betreten.

ALFRED BEHRMANN, geboren 1928, Professor für Neuere deutsche Philologie an der Freien Universität Berlin, hat Schriften zu Methodenfragen der Literaturwissenschaft, zur deutschen und angelsächsischen Literatur und Übersetzungen englischer Theaterstücke des 17. und 18. Jahrhunderts veröffentlicht.

ÜBER PETER SZONDI ANLÄSSLICH DES ERSCHEINENS SEINER BRIEFE

Die Briefe eines Gelehrten bieten dem Leser ein Motivgeflecht, das auf den Generalbass seiner Wissenschaft bezogen bleibt. Ihr Interesse liegt zugleich in dem Licht, das sie auf die Person werfen, die da schreibt, im Bild der Umstände, in denen sie lebt und arbeitet. Die Herausgeber von Peter Szondis Briefen, Christoph König und Thomas Sparr, haben aus 2500 seiner Briefe 155 ausgewählt, um damit seinen «Lebens- und Bildungsweg zu zeigen»[1].

Szondi, geboren 1929 in Budapest, aus dem Leben gegangen 1971 in Berlin, erscheint in dieser Auswahl als tief von seinem jüdischen Schicksal Geprägter. Was man liest, nimmt fortschreitend die Züge eines Verhängnisses an. Seine Ursache, soweit sich ein Urteil darüber bilden lässt, liegt in dem *«reine(n) kompromisslose(n) leiderfüllte(n) Wesen»* des Menschen, der sich in diesen Briefen zeigt und wohl oft auch verbirgt. Es sind Szondis Worte, und sie gelten *Paul Celan*, dem er 1959 in Paris begegnet: ein Erlebnis, das ihn *«tief erschüttert»* und zu dem er bemerkt: *«Wir haben uns, glaube ich, sehr gut verstanden»* (87).

Empfindlichkeit für den falschen Ton

Szondi war Philologe: Germanist, Romanist, Komparatist. Die Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wurde und die seine Briefe von neuem wecken, ist ungewöhnlich. Sicher, es gab andere Philologen, auch Germanisten, die über die Grenzen ihres Faches hinaus bekannt waren. Dass aber Szondi in die Berliner Akademie der Künste aufgenommen und zu deren Vizepräsidenten gewählt wurde, dass seine Bücher fast ohne Ausnahme bei Suhrkamp erschienen, in einem Verlag, der vor allem moderne Literatur herausbringt, zeigt an, dass Szondis «Liebe zum Wort» als eine Vermittlung zwischen Autor und Publikum begriffen wurde, die gleichsam selbst zur Literatur gehört. Das ist um so erstaunlicher, als seine Arbeiten nichts weniger als populärwissenschaftlich sind. Auch hat er in der Schweizer Schule und Volkshochschule gelehrt, wiederholt im deutschen Rundfunk gesprochen und in Zeitungen und Kulturzeitschriften publiziert. Die Wissenschaft von der Literatur ist in seinen Augen eine öffentliche Einrichtung, wie der Gelehrte nach seiner Ansicht im Rahmen seines Forschens und Lehrens öffentliche Verantwortung trägt. Er nahm sie so ernst wie alles im Leben, wie die Sprache, in die er geriet, die Ausbildung, die er wählte und sich gab, die Themen, die Autoren und Werke, denen er sich zuwandte.

Deutsch hatte er in Budapest auf dem Universitätsgymnasium zu lernen begonnen. 1944, vierzehnjährig, wird er mit seiner Familie nach Bergen-Belsen verschleppt und von dort nach einigen Monaten in die Schweiz freigekauft. Erst hier wächst er wirklich in die deutsche Sprache hinein. Sein Verhältnis zu ihr ist niemals naiv. Daher die Empfindlichkeit für jeden falschen Ton. Denn nicht nur ist es die Sprache einer bedeutenden Literatur, deren Wert der Philologe bewusst machen will, sondern für ihn auch die Sprache, in der die Leiden seines Volkes verfügt wurden[2]. Wieder und wieder ist sein Verhältnis zu ihr von vertrackten Paradoxien bestimmt.

Die Bewerbung um eine Lektorenstelle an der Ecole Normale Supérieure scheitert, weil man dort nur Personen mit Deutsch als Muttersprache einstellen will. Dabei hätte man an ihm einen Lektor gehabt, dessen Aussprache frei war vom *accent fédéral*. In Zürich, wohin ihn *Emil Staiger* frühzeitig holen möchte, wollen die Kollegen den «chaibe Usländer» nicht (150), trotz Einbürgerung und Wehrdienst. War er Ungar? Einige ungarische

1 Peter Szondi: «Briefe», Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. Eingeklammerte Zahlen im Text bezeichnen die Seiten dieser Ausgabe.

2 Sehr deutlich wird seine Reaktion auf falsche Töne in einer Sendung des Hessischen Rundfunks vom 2. Oktober 1967, wo Szondi in der Reihe «Stichworte bei meiner Lektüre» den Sammelband «Deutsche und Juden» (Frankfurt am Main, Suhrkamp 1967) bespricht und die darin abgedruckte Rede Eugen Gerstenmaiers auf der 5. Plenartagung des Jüdischen Weltkongresses in Brüssel mit dem Beitrag Gershom Scholems und einer «Grussbotschaft» von Karl Jaspers vergleicht (238–241).

Studenten an der Freien Universität, die ihn als Landsmann hatten ansprechen wollen, erfuhren, dass er sich kaum als solchen empfand. Auch enthält die Sammlung seiner Briefe nur drei – an *Karl Kerényi* –, die aus dem Ungarischen übersetzt sind. Kein ganzer Magyar, ein halber Schweizer: war er etwas noch weniger, dann Deutscher[3]. Also Jude? Er spricht davon und nennt sich so, gelegentlich, in den Briefen. Doch Israel, das ihm Heimat hätte sein oder werden können, wird es nicht. Als Gastdozent in Jerusalem, der dort auf französisch und englisch lehren will, empfindet er, *«wie sehr mir doch die deutsche Sprache als Erkenntnis- und Ausdrucksmittel unentbehrlich geworden ist»* (248).

Noch die ersten Referatmanuskripte für das Seminar bei Emil Staiger in Zürich sind Einübungen in die Sprache und werden als solche mit Studienfreunden wie *Bernhard Böschenstein* erörtert. Nicht lange und Szondi übersetzt ein Stück aus der «Recherche du temps perdu», um der unzulänglichen Übertragung von *Eva Rechel-Mertens* etwas Genaueres und Geschliffneres entgegenzusetzen (38 f.). Bei der deutschen Ausgabe von *Valérys* «Rhumbs» ist er es, der die letzte stilistische Durchsicht der von drei Übersetzern gelieferten Arbeit vornimmt. Später wird er einem Doktoranden schreiben: *«Mir scheint, dass Ihre Sprache im Vergleich mit Ihren Seminararbeiten (...) an Geschmeidigkeit und Eleganz verloren hat»*, und die Symptome nennen (178 f.) – ein Gelehrter, der von seinen Schülern «Eleganz» erwartet!

Blosslegung des Kunstgesetzes

Die beiden Arbeiten, die ihm sogleich bei ihrem Erscheinen den Ruf eines scharfsinnigen Analytikers eintragen, seine Dissertation über die «Theorie des modernen Dramas» (1956), und die Habilitationsschrift, der «Versuch über das Tragische» (1961), zeigen ihn in starker Unabhängigkeit von der Staiger-Schule, die er durchlaufen hat. Er ist mit *«Staigers Art, die ohne Begriffe auskommen möchte, nicht einverstanden»* (31). Sein *«Stilideal»* in der Dissertation ist das *«einer mathematischen Ableitung»* (23). Hier zeigt sich die Faszination vom «Muster», dem der Zugriff gilt. Das Phänomen des modernen Dramas scheint auf in den Akkommodationen, die den Dramatikern abgenötigt werden, wenn sie Leben zeigen wollen, das mit den überlieferten dramaturgischen Mitteln nicht mehr darzustellen ist.

3 *Die westlichen Demokratien und Deutschland vergleichend und dabei von den Deutschen als von «uns» sprechend, fügt Szondi in Klammern hinzu: «Ein trauriges ‹uns› in meinem Mund» (197).*

Ein Gelehrter, der von seinen Schülern «Eleganz» erwartet!

Auch der «Versuch über das Tragische» zeugt von der Intensität, mit dem das «Tragicum» aus den Verkörperungen gelöst wird, worin es dem Leser erscheint. Das klingt, als setzte sich der Autor über die einzelnen Werke hinweg. Tatsächlich versucht sich Szondi verschiedenen Briefpartnern gegenüber angesichts dieses Einwands zu rechtfertigen, wie er an anderer Stelle von der *«Qual»* spricht, *«in einem Text, den ich möglichst dicht und theoretisch halten möchte, ein albernes Theatergewäsch (...) zu bringen»*, weshalb er aufs Zitieren verzichte (44). Er will sich hier den Werken nicht über die stilistischen Nuancen nähern, in denen jedes seine charakteristische Ausprägung findet, sondern das Kunstgesetz blosslegen, dem sie gemeinsam unterstehen. Auch das setzt den Blick für das einzelne Werk voraus. Er schärft sich in den beiden ersten, mehr theoretisch orientierten Schriften, die neben der lebhaften Diskussion, die sie auslösen, einen vielfach nutzbaren Ertrag abwerfen. Man lese, um beliebige Beispiele zu nennen, die Interpretationen von Gedichten *Hölderlins, Mallarmés* oder *Celans*, die ebenso wie der Gattungsform, die sie repräsentieren, dem Kunstcharakter der einzelnen Stücke gelten.

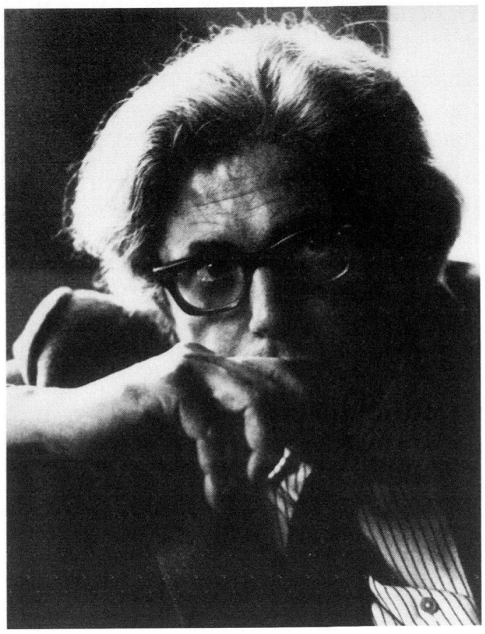
Nach Stationen in Berlin, Heidelberg, Göttingen und Princeton wird Szondi 1965 auf einen Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin berufen. Er ist eben geschaffen worden für ein neues Institut, das dort errichtet werden soll. Szondi sagt zu und widmet sich dieser Aufgabe mit grosser Energie. Das Institut ist bald ein Anziehungspunkt für begabte Studenten, und der «Chef» legt Wert darauf, dass Komparatistik kein billiges Ersatzfach für Germanistik wird. Er stellt hohe Anforderungen, schon bei der Aufnahme, und setzt durch, dass Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft nur in Verbindung mit einem anderen philologischen Hauptfach studiert werden darf. Er ist stolz auf seine Studenten – 1966 sind es etwa fünfzig –, und er kennt sie alle. Die Allüren akademischer

Potentaten verbietet ihm seine Gewissenhaftigkeit. So lehnt er die Einladung zu einer Gasttätigkeit im Ausland ab, weil er sein Institut, seine Studenten nicht im Stich lassen könne (304) – eine Bemerkung, wie man sie selten in den Korrespondenzen geisteswissenschaftlicher Grössen liest.

Ordinarienmacht versus Studentenbewegung

Szondi erweitert seine Thematik. Neue Themen sind Gattungspoetik, Poetik und Geschichtsphilosophie, Hermeneutik, die Lehren der «Frankfurter Schule», Hölderlin, Celan, wobei sich Namen wie *Friedrich Schlegel* und *Walter Benjamin* als bleibende Faszination erweisen. Kaum ist das Institut entwickelt und konsolidiert, da setzt mit grosser Heftigkeit ein, was als Studentenbewegung berühmt werden soll. Es kann nicht ausbleiben, dass sich die Geister daran scheiden, zumal in Berlin und zumal in den Geisteswissenschaften der Freien Universität. Zehn Jahre lang tobt der ideologische Krieg, in dem die Professoren genötigt werden, Partei zu ergreifen. Hier – wie Szondi es sieht – das Bollwerk der verstockten Reaktion, die Verteidiger autokratischer Ordinarienmacht, dort die Erneuerer der Universität, von wackeren Radikaldemokraten bis zu kommunistischen und anarcho-kommunistischen Welt- oder wenigstens Institutsrevolutionären. In einer privaten Notiz, die er «Stossseufzer eines Professors» überschreibt, wird Szondi fragen: *«Wo kommt das Holz her für die vielen Stühle, zwischen die man sich in einem fort setzt?»*[4] Hier hebt ein Schauspiel an, dem der Leser mit Beklemmung folgt und aus dem der Briefschreiber mit seinem Freitod ausscheidet. Damit ist nicht gesagt, dass es ihn erklärt, doch fällt es schwer zu denken, dass der Tod mit diesem Schauspiel auf keine Weise zu tun haben soll.

Der vorherrschende Eindruck, den die Lektüre der Briefe vermittelt, ist der eines Zwiespalts im Schreiber. Seine Natur und sein Schicksal prädestinieren ihn zum Misstrauen gegen alle Autorität, die sich nicht auf Vernunft berufen kann, sondern bloss auf Macht. Andererseits ist er ausserstande, die subtilen Gegenstände seiner Wissenschaft ohne Widerspruch als ideologische Verfügungsmasse behandelt zu sehen. Sein Verhalten in diesem Zwiespalt ist unpolitisch in dem Sinn, dass er keiner der streitenden Parteien gegenüber seine Vorbehalte so weit verleugnet, dass ihre Vereinfachungen ihn entlasten könnten. Steht er auf seiten der Studenten gegen die Vertreter der Ordinarienuniversität, so bekennt er sich andererseits zur Wünschbarkeit einer Leistungselite. Er scheut nicht einmal das heikle Wort[5]. Dass es um Macht geht bei der Auseinandersetzung zwischen Studenten und Professoren, will er nur für die Professoren wahrhaben. *Adorno* ist da weit hellsichtiger. In einem Rundfunkgespräch mit Szondi vom 30. Juni 1967 über die «Unruhe der Studenten» äussert er Besorgnis darüber, dass Reformbestrebungen *«nicht deutlich genug von Bestrebungen getrennt werden, (...) das Studium zu erleichtern. Und der Kampf gegen die Autorität hat zuweilen doch recht deutlich diesen Charakter»* (Freie Universität, s. Anm. 4, S. 96).



Peter Szondi
© Foto: M. Schnelle-Schneyder

«Gutgläubiger Professor»

Vorerst macht ein Gutachten von sich reden, das Szondi, gleich einigen seiner Kollegen, im Sommer 1967 bei einem Prozess gegen die Kommunarden *Langhans* und *Teufel* im Auftrag der Verteidigung schreibt. Die Kommune hatte auf Flugblättern zur Kaufhausbrandstiftung aufgerufen, wie es in der Anklage hiess.

4 *Über eine «Freie (d. h. freie) Universität». Stellungnahmen eines Philologen. Aus dem Nachlass, hrsg. von Jean Bollack mit Henriette Beese u. a., Frankfurt am Main, Suhrkamp 1973, S. 153 (edition suhrkamp, 620).*

5 *In einem Brief an den Berliner Romanisten Erich Loos vom 22. April 1971 schreibt Szondi: «Was Sie (...) über meine Person sagen, kann ich (...) nicht falsch finden. Vor allem ‹puritanisch› und ‹elitär› dürften zutreffen (die Tabuierung von ‹Elite› habe ich nie mitvollzogen)» (344).*

Das Gutachten erklärt den Text als Satire, die in einer respektablen literarischen Tradition stehe. Die Angeklagten werden freigesprochen. Später, anlässlich seiner Bewerbung um einen Lehrstuhl in Zürich, wird Szondi schreiben: *«Wenn (...) aufgrund der inzwischen in Frankfurt und anderswo erfolgten Brandstiftungen die Rede auf die Gutachten der ‹gutgläubigen Professoren› kommt, so wird meist übersehen, dass zumindest in meinem Gutachten weder die Pläne der ‹Kommunarden› noch die mögliche Wirkung ihrer Flugblätter behandelt wurden; ich untersuchte einzig die Frage, was in diesen Flugblättern gesagt wird und inwiefern das in der Anklageschrift falsch ausgelegt worden ist»* (Freie Universität, S. 152).

Das Gutachten ist ein philologischer, kein politischer Akt, so will es Szondi, und er erwartet von seinen Kollegen das gleiche vorbehaltlose Eintreten für Studenten, die er von Unrecht bedroht sieht, auch wenn man deren Ziele nicht teilt. Das ist nicht jedermanns Sache, und mancher, der anfangs den Forderungen der Studenten mit Sympathie gegenübergestanden hat, distanziert sich von der «Bewegung» oder stellt sich gegen sie, als ihm ernste Gefahren für die Universität und die Gesellschaft darin sichtbar werden. Das führt zu harten und schmerzhaften Spannungen zwischen Szondi und der Mehrzahl seiner Kollegen in der Fakultät, darunter solchen, die er als Gelehrte hochschätzt. Die Briefe, die er ihnen schreibt, zeugen von seinem Takt und seiner Noblesse. *Albrecht Schöne* in Göttingen, mit dem er uneins ist über Empfehlungen des Wissenschaftsrats, wird mit *«lieber gegnerischer Freund»* angeredet (197)[6]. Die Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Emil Staiger anlässlich des Zürcher Literaturstreits und im Zusammenhang mit Äusserungen Staigers von 1933 über die Bücherverbrennungen in Deutschland ist ein eindrucksvolles Beispiel jener Entschiedenheit in der Sache bei Schonung des menschlichen Gegenüber, die Szondi auszeichnet. Wenn Staiger *«das Aufkommen einer Diktatur durch nichts so gefördert»* glaubt *«wie durch den Missbrauch der Freiheit»* (230), so hält ihm Szondi entgegen, dass *«kritische Wahrheit totalitären Tendenzen (...) gegenüber»* eher da zu finden sei, wo Staiger *«den unbedingten Kult des Subjektiven»* sehe, als im Umkreis von *«Verfechter(n) des Gültigen»* (221). *«Im übrigen glaube ich,»* schreibt er im Sommer 1967 aus Berlin nach Zürich, *«dass die Demokratie in Deutschland im Grunde weder von den autoritären Tendenzen der Regierung noch von den anarchischen in gewissen Kreisen (z. B. bei einigen hundert Berliner Studenten) gefährdet ist, sondern primär von der Tatsache, dass Demokratie hier immer noch ein Schlagwort ist und keine gelebte Selbstverständlichkeit wie in der Schweiz»* (228). Szondi konnte nicht umhin, ihn noch einmal auf seine Äusserungen von 1933 anzusprechen. Er tat es auf eine Art, die Staiger im Monat darauf erwidern liess: *«Sie waren in diesen Tagen mein grösster Kummer – in dem Sinne, dass ich Ihretwegen am strengsten mit mir ins Gericht ging. Ich werde das auch weiterhin tun und keineswegs annehmen, dass nun schon alles bereinigt sei. Aber Ihre Worte sind so zart und taktvoll, dass ich mich einer tiefen glücklichen Bewegung nicht erwehren kann»* (31 f.).

Szondi ist besonnen genug, sein Philologengewissen den Studenten und ihren Partisanen gegenüber ebenso wachzuhalten wie nach der anderen Seite. Im Sommer 1968 lehnt er die Einladung der Fachschaft Germanistik zu einem Vortrag in Freiburg i. Br. ab, weil er mit der Möglichkeit rechnen müsse, *«dass mein Vortrag als eine ‹kritische› Veranstaltung geplant ist, mit der auf meine Freiburger Kollegen ein Druck ausgeübt werden soll. Wenn gegen eine solche mir möglicherweise zugedachte Rolle sich alles in mir sträubt, so weniger aus Kollegialität als vielmehr, weil ich mich zum Prinzip der in letzter Zeit nur noch verhöhnten ‹Methodentoleranz› bekenne und bei allen Differenzen nicht bereit bin, meine eigenen Versuche in den Dienst eines Gleichschaltungsprogramms stellen zu lassen»* (251).

Trügerische Idyllen

1969 verweigert er dem unermüdlichen Fürsprecher studentischer Aktivisten, dem evangelischen Theologen *Helmut Gollwitzer*, die Unterschrift unter eine Aufforderung, der Bundestag möge jugendliche Straftäter amnestieren. Er tut es aus zweierlei Grund: Der Text sei nachträglichen Änderungen offen, so dass der

6 *Es ging um «Empfehlungen zur Neuordnung des Studiums an den wissenschaftlichen Hochschulen» (Berlin: Bundesdruckerei 1966), die der Wissenschaftsrat am 14. Mai 1966 verabschiedet hatte. Sie sehen u. a. eine Studienzeitbegrenzung vor. Szondi erblickte darin einen Anschlag nicht nur auf die akademische, sondern auf die Freiheit überhaupt. Er schrieb an Schöne (15. 7. 1966): «Nicht erst die drohende Wiederkehr der tausendjährigen Unfreiheit, sondern schon diese selbst als ‹unsere› Vergangenheit müsste uns zwingen, mit jeder Beschränkung der Freiheit vorsichtig zu sein, auf jede Beschränkung mit einem Schrei der Empörung zu reagieren (...)*

Unterzeichner nicht wisse, was er am Ende unterschreibt. Und es falle ihm schwer, *«generell zu erklären, es hätten alle Demonstranten sich von der Absicht leiten lassen, ‹demokratische Verfassungsprinzipien (...) zu realisieren›»*.

Die Lage in Berlin spitzt sich zu. In der Komparatistik herrscht noch Ruhe, doch Szondi fragt sich, *«wie lange diese Idylle währt»* (253). Er hat Glück, erst 1970 wird das Treppenhaus des Seminars mit roter Farbe beschmiert – nicht von Angehörigen des Instituts. Szondi lässt es auf eigene Kosten säubern, ohne den Vorfall der Verwaltung zu melden. Ausserhalb des Instituts geht es härter zu. Nur mit Mühe und nicht ohne Zwischenfälle kann Adorno 1967 als Szondis Gast im Auditorium maximum seinen Vortrag über Goethes Iphigenie halten: Man verargt ihm, dass er sich nicht den Gutachtern beim Prozess gegen die Kommunarden anschliessen mochte. Die Störung oder Verhinderung öffentlicher Vorträge, die Missfallen bei Studenten erregen, wie die Queen's Lecture, nimmt zu. *Walter Müller-Seidel*, der aus München wegen einer Tagung der Kleist-Gesellschaft anfragt, erfährt im Sommer 1968 von Szondi: *«Ich könnte mir denken, dass, falls zu jenem Zeitpunkt keine besondere Aktualität sich anbieten wird, zum Protest gegen Kleist, Frankreich oder Claude David aufzurufen, die Veranstaltung (...) würde stattfinden können»* (253).

Szondi selbst wird 1968 in der Zeitschrift «Das Argument» *«als bürgerlicher Formalist beschimpft»* (262). Er muss herhalten bei einer *«Kritik des literaturwissenschaftlichen Formalismus am Beispiel Peter Szondis»*[7]. Das hindert ihn nicht, den Studenten bei «fortschrittlichen» Unternehmungen zu helfen. Als «Rotzrom», die «Rote Zelle Romanistik», 1970 ein Projekt «Pariser Kommune von 1871» organisiert, wird mit Szondis Hilfe *Jean Vaarlot* aus Paris dazu eingeladen. Er spricht vor einer «interdisziplinären Arbeitsgruppe zur literatursoziologischen Untersuchung der Pariser Kommune von 1871» über «Littérature et Révolution – les écrivains de la Commune» und in Szondis Seminar über «Les écrits politiques de Diderot». Szondis Kommentar: *«Für die Studenten viel zu philologisch, historisch, kritisch – sie wollen nur noch von Produktionsverhältnissen und Klassenkampf hören und die Texte darauf reduzieren*[8]*. An unserem Seminar dagegen macht sich immer mehr eine Esoterik à la Derrida breit (ich sage es ungern, weil ich Derrida sehr gern habe), man phantasiert über Texte wie Liszt über Bachsche Themen»* (318).

1967 antwortet Szondi auf die Frage *«Wird sich Ihre Forschung und Lehre in Zukunft den in der aktuellen Diskussion gestellten Forderungen nähern?»* mit *«Vedremo»* (Freie Universität, S. 107 f.). Er greift ein Thema aus der Emanzipationsgeschichte des Bürgertums auf, das dem Begehren der Studenten nach sozial Relevantem besser entspricht als etwa das lyrische Drama, nämlich das bürgerliche Trauerspiel. Er tut es auf seine Art, die ein Entgegenkommen in der Sache, nicht aber eine Konzession im philologischen Ethos bedeutet. Die Verstrickung in die hochschulpolitischen Querelen nimmt zu. Schon Anfang 1968 stellt er fest, die vielen Podiumsdiskussionen, Stellungnahmen, Gutachten machten es schwer, Kolleg und Seminar anständig vorzubereiten (Freie Universität, S. 109). Dazu kommen Verstörungen anderer Art: Spannungen mit Kollegen, Misstrauen gegenüber Deutschland, das er gekennzeichnet sieht von restaurativen und antisemitischen Tendenzen, Stress, der nur ab und an durch kurze Ferien in Sils Maria und Besuche bei Freunden in Paris unterbrochen wird, was ihm zusagt, wohin es ihn zieht: zu Paul Celan, dem Gräzisten *Jean Bollack* und seiner Frau Mayotte – Paris, wo er sich schliesslich eine kleine Wohnung kauft.

Verlernt, zu Hause zu sein

Zu den Freunden gehört *Gershom Scholem*, der ihn 1968 nach Jerusalem einlädt, der ihn gern dorthin berufen hätte, als 1970 die Inhaberin des komparatistischen Lehrstuhls, *Lea Goldberg*, stirbt. Szondi folgt der Einladung, doch er geht wieder. 1970 schreibt er aus Berlin an Scholem, es bleibe ihm die Gewissheit, *«dass ich diesen Wechsel (der Umwelt, der Sprache, der Tätigkeit) jetzt nicht vollziehen kann, oder eben ehrlicher gesagt: nicht vollziehen will, obwohl ich es möchte»* (301). Derselbe Brief enthält einen Passus, der von Einsamkeit und Zerquältheit zeugt: *«Sie*

7 Der Aufsatz, von Thomas Metscher, trug die Hauptüberschrift «Dialektik und Formalismus». Er erschien in einem Heft (Nr. 6, Jg. 10, Dez. 1968, S.466–492), das dem Thema «Kritik der bürgerlichen Germanistik» (= Wissenschaft als Politik [II]) gewidmet war.

8 Schon 1954, als Doktorand in Zürich, erklärte Szondi: «Es widerstrebt mir, jeden Satz über die Selbstentfremdung, die Einsamkeit oder das Missverständnis kausal in einen über die Produktionsverhältnisse überzuleiten» (53).

haben einmal in Jerusalem mit einem in seiner Hellsichtigkeit zwar nicht überraschenden, aber unvergesslichen Satz gesagt, warum ich in Deutschland lebe und wohl hier bleiben werde: weil ich es verlernt habe, zu Hause zu sein (ich war es in meiner Budapester Kindheit so wenig wie in Zürich und streng genommen auch in anderem Sinn bei meinen Eltern nie). Das ist eine Krankheit, die man vielleicht mit der Rosskur einer, aus welchem Grund auch immer, notwendig werdenden Emigration heilen könnte; aus freiem Willen bringe ich die Kraft zu diesem Schritt um so weniger auf, als ich in Jerusalem vor zwei Jahren ja nicht nur empfand, dass ich dort zu Hause bin, sondern auch, dass ich das nicht ertrage. Dass sich das ändern könnte und sollte, weiss ich, aber dieses Wissen ist nicht stark genug, um den Widerstand in mir jetzt – und das heisst: so lange ich es in Deutschland aushalte – zu brechen» (303).

Er bewirbt sich schliesslich in Zürich und erfährt, dass sein hochschulpolitisches Verhalten in Berlin ihm dabei Schwierigkeiten schafft. Das hat eine *«bitter ironische Seite»* für ihn, da seine Sicht der Dinge, *«wenn ich mich nicht gänzlich falsch verstehe, die direkte Folge (...) der Erziehung in Demokratie ist, die für mich die fünfzehn Schweizer Jahre meines Lebens waren»*. Das Engagement, das seine Stellungnahmen zu Berliner Hochschulangelegenheiten durchzieht, sei ein roter Faden, *«dessen Farbe mit Politik nichts zu tun hat»* (315).

Der Ruf erfolgt. Szondi nimmt ihn an – Rettung, Flucht? An Jean Bollack schreibt er Ende 1970: *«ça me permet de nouveau de travailler»;* seit dem September sei er in einem *«état de dépression et d'angoisse»* (320). Den Abschied von Berlin erlebt er nicht als Befreiung zu einem Neubeginn in Zürich. *«Je suis dans une mauvaise passe»*, schreibt er im September 1971 an *Herbert Dieckmann. «Hätte ich (...) vorausgesehen, wie deprimierend die fortschreitende Auflösung am Seminar ist (...), so würde ich wohl schon zum Herbst zugesagt haben. Aber nun muss ich es durchstehen»* (351 f.).

1969 war Adorno unerwartet früh gestorben, und Szondi schien dieser Tod *«nicht ohne Zusammenhang mit den masslosen und perfiden Angriffen auf ihn»* (282). Celan hatte sich 1970 in der Seine ertränkt. Szondi, hier nicht zu Hause und dort nicht, *«a self displaced person»*, wie er sich einmal nennt (267), sucht den Tod im Halensee.

Für Szondi war die «Liebe zum Wort» eine Kunst des Unterscheidens.

Nach und nach erschien im Suhrkamp Verlag seine Hinterlassenschaft, die «Celan-Studien», «Lektüren und Lektionen», die Vorlesungsmanuskripte, 1993 die «Briefe». Man liest sie als Zeugnisse eines beschädigten Lebens und eines nicht gewöhnlichen Menschen. Die so verschiedenen Autobiographien *Benno von Wieses* und *Hans Mayers* sind gänzlich anderer Art. Sie plaudern, wo Szondi gleichsam mit schmalen Lippen spricht, sotto voce, konzentriert, diskret, als einer, der sich ganz in die Sachen zurückzieht, die Gedankenarbeit, die Selbsterziehung, das Verhältnis zu den Forderungen, die er an sich gerichtet sieht.

Eine Schule gegründet hat er nicht. Er ist weder ein zweiter Benjamin noch, wie er es sehen mochte, ein Schüler Adornos. Was ihn auszeichnet, ist der geistvolle Zugriff auf seine Gegenstände, die er mit sicherem Gespür für ihre Ergiebigkeit wählt, die gedankliche Schärfe und präzise Eleganz, womit er sie behandelt. Wollte man ein Beispiel nennen, das frei ist von gelegentlichen Überspitzungen, wie der konstruktive Elan sie zeitigen mag, so wäre an den «Traktat über philologische Erkenntnis» zu denken, der die «Hölderlin-Studien» eröffnet. Geschrieben in einer Situation, da die Literaturwissenschaft *«am Veröden»* ist (22), bildet es das Muster einer Klärung ihrer Natur. Diese kleine Schrift, die zur Pflichtlektüre jedes Literaturstudenten gehören sollte, und die Forderung einer ästhetisch fundierten Philologie bzw. einer philologisch verfahrenden Ästhetik, der Szondi sich unterwirft, sind Richtmarken, die das Literaturstudium nur um den Preis seiner Sachangemessenheit missachtet. Die Fähigkeit zu unterscheiden heisst auf griechisch Kritik. Für Szondi war die «Liebe zum Wort» eine Kunst des Unterscheidens. Nur als solche bewahrt sie die Fähigkeit, Gelungenes zu erkennen, Massstäbe festzusetzen. Das Wort des Dichters, das Szondi seinen «Hölderlin-Studien» voransetzt, kann als Motto über all seiner Arbeit stehn: *«Unterschiedenes ist gut»*[9]. ✦

ALFRED BEHRMANN

9 Siehe Peter Szondi: «Einführung in die literarische Hermeneutik», Hrsg. von Jean Bollack und Helen Stierlin. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1975, S. 141 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 124).

GUSTAV SIEBENMANN, geboren 1923 in Lima (Peru), studierte Geschichte und Romanistik in Bern und Zürich. Habilitation an der Universität Zürich. 1966 Berufung auf den o. Lehrstuhl für Romanische Philologie an der Universität Erlangen-Nürnberg. Von 1976 bis zu seiner Emeritierung im Frühjahr 1989 lehrte er an der Hochschule St. Gallen spanische und portugiesische Sprache und Literatur. Gustav Siebenmann ist Verfasser einer grösseren Anzahl wissenschaftlicher und belletristischer Publikationen.

DIE SPANISCHE LITERATUR – EINE DEUTSCHE KONTROVERSE

Neue spanische Literaturgeschichten aus den deutschsprachigen Ländern. Sinnbilder eines Nachholbedarfs, Brüche mit der Tradition? Hans Ulrich Gumbrechts Buch vermittelt Einsichten über den Zusammenhang von historischer Wirklichkeit und literarischen Visionen.

«Noch eine Geschichte der spanischen Literatur?» – so beginnt *Hans Ulrich Gumbrecht* die Einführung zu seiner eigenen[1]. Dabei konnte er 1990 noch gar nicht wissen, wie begründet der Stossseufzer inzwischen ist. Zwar wusste er wohl um die drei fleissgeborenen Bände von *Hans Flasche*[2], dessen erstrangige Intention laut Verlagsprospekt sein soll: *«die Realisierung gültigen Verständnisses der Position eines jeden Textes innerhalb eines grösseren Ganzen»*. Der Ruf des *Calderón*-Forschers Flasche liess schon ahnen, dass es sich dabei um ein Monument der Gelehrsamkeit handelt, um ein für Fachleute geschriebenes Nachschlagewerk in der Tradition der heute kaum mehr lesbaren Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. Noch nicht kennen konnte Gumbrecht hingegen drei weitere inzwischen erschienene Literaturgeschichten Spaniens: Die eine wurde von *Christoph Strosetzki* herausgegeben, unter Mitwirkung eines Teams von deutschsprachigen Hispanisten der mittleren Generation[3]. Sie richtet sich an *«interessierte Laien, Studenten oder Fachkollegen»*, wirft *«unter Berücksichtigung der Forschungslage Schlaglichter»* und beabsichtigt, *«das jeweils Relevante»* herauszustellen, ein Anspruch, den das Buch weitgehend einlöst. Die andere, neueren Datums, ist die ebenfalls einbändige Einführung von *Heinz Willi Wittschier,* die mit einem umfangreichen bibliographischen Studienführer (140 von insgesamt 480 Seiten) versehen wurde[4]. Dieses Handbuch schreitet, gezielt für Studierende auswählend und knapp, gelegentlich allzu forsch und mit unnötigen Ausrufezeichen kommentierend, vertikal durch die Epochen und horizontal durch die Gattungen. Es handelt sich um ein nicht über enzyklopädische Basisinformation hinausgehendes, dank seiner Straffung für den Neuling jedoch taugliches Überblickswerk. Letzteres gilt auch für die Neuauflage einer früheren tabellarischen Darstellung von *Martin Franzbach,* deren Schwerpunkt auf dem 20. Jahrhundert liegt[5].

Eine solche Häufung von Gesamtdarstellungen der spanischen Literatur in Deutschland ist kein Zufall. Sie ist eine Folge der Verspätung, mit der die spanische Kultur in den deutschsprachigen Ländern beachtet wurde und somit der Respons auf ein gewachsenes Informationsbedürfnis. Weiss man hierzulande, dass in Deutschland die Studierenden des Spanischen heute zahlreicher sind als die des Französischen, dass 1990 85 Prozent der deutschsprachigen Universitäten eine steigende Tendenz der Spanischausbildung meldeten?

Nicht für ästhetische Gratwanderer

Indes, Gumbrecht seufzte nicht nur aus den besagten quantitativen Gründen. Dem Schüler von *Hans Robert Jauss* in Konstanz war die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung ins Zwielicht geraten. Die Methodenkritik der Konstanzer Schule hat die positivistische Analogie zwischen Geistesgeschichte und Historie grundsätzlich in Zweifel gezogen. So hat Gumbrecht denn statt einer «reinen», ausschliesslich die ästhetischen Komponenten der Belletristik sehenden Darstellung eine Geschichte der Mentalitäten, der Kultur und der Medien in Spanien verfasst, die näher zu betrachten sich allein schon wegen der kontroversen Beurteilung durch die Fachkollegen lohnt[6]. Einmann-Synthesen – und eine solche ist Gumbrechts Buch trotz mancherlei Hilfeleistung seiner Zuträger – haben stets

1 Hans Ulrich Gumbrecht: «Eine Geschichte der spanischen Literatur», Suhrkamp, 2 Bde., zus. 1484 S., Frankfurt am Main 1990.

2 Hans Flasche: «Geschichte der spanischen Literatur. I: Von den Anfängen bis zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts (1977), II: Das Goldene Zeitalter: 16. und 17. Jahrhundert (1982), III: Das achtzehnte Jahrhundert – das neunzehnte Jahrhundert – das zwanzigste Jahrhundert (bis 1950)», Francke Verlag, Bern 1989.

(Anm. 3, 4, 5 und 6 siehe Seite 38)

versucht, aus vergleichender Sicht die charakteristische Eigenart einer Nationalliteratur kontrastiv zu beschreiben. Dies wurde im Fall des jahrhundertelang abgeschotteten, des daher den Fremden «fremd» gebliebenen Spaniens mit besonderer Vorliebe getan. Daher ist die spanische Literatur immer wieder aus der Perspektive der Wesenssuche beschrieben worden. Diesen «Königsweg» zu gehen und den «Geist der Nation» aus der Literatur zu destillieren, darauf hat Gumbrecht ausdrücklich verzichtet. Auch hatte er kein weiteres Höhenkamm-Panorama für ästhetische Gratwanderer im Sinn und schon gar nicht ein Gängelband für Schulfüchse. Mit der Geste eines Jungtürken hat er sich von solchen Ritualen abgewandt und nun eine, und das muss heissen eine mögliche, eine denkbare Geschichte der spanischen Literatur auf Band diktiert.

Besonders fasziniert hat ihn an dieser Landesliteratur ihr Sozialprestige, das Ansehen der an ihr Beteiligten und deren politisches Gewicht. Davon handelt er unermüdlich in seinem kühnen, fast im Alleingang entworfenen Essay. Essayistisch im wörtlichen Sinn, ein Versuch also ist diese Abhandlung selbst mit ihren 1059 Seiten Text (Band I) und 425 Seiten mit deutscher Übersetzung der Zitate, mit Anmerkungen und Indices (Band II). Auch Gumbrecht kommt nicht umhin, seinen Leser chronologisch vom Mittelalter bis in die Gegenwart zu führen, konkret von 1100 bis 1987. Doch er gliedert den Stoff in Zeitabschnitte, die von den traditionellen Epochengrenzen markant abweichen. Er unterteilt nach bestimmten, von ihm gewählten Schwellenjahren wie z. B. 1474 (dem Jahr des ersten Buchdrucks in Spanien) oder 1700 (Dynastiewechsel von den Habsburgern zu den Bourbonen) oder 1833 (dem Todesjahr von *Fernando VII.* und dem Ende des Ancien Régime) oder 1939 (dem Ende des Bürgerkriegs). Daten aus Geschichte und Kulturgeschichte haben offensichtlich Vorrang vor literarischen Fakten wie Autoren- oder Werkdaten.

Der bewegliche Beobachter

Welche Ansprüche stellt Gumbrecht an sich selber? Er formuliert die Regeln, die er sich für sein Spiel gegeben hat, zunächst im Vorwort und dann immer neu (und anders) unterwegs im Text. Beachtlich ist der wichtige Vorsatz, keinen kanonisierten Text der spanischen Literaturgeschichte unbesichtigt zu lassen. Manches, was anderen als Höhepunkt gilt, ist dann wohl nach «Besichtigung» doch verworfen worden, doch an den Lücken ist diese Literaturgeschichte nicht zu messen. Aufschlussreicher ist die zum Teil ausführliche Behandlung von Autoren, die just nicht kanonisiert sind. Die erste der zu beweisenden Haupttheses seines Buches sollte sein, dass die Besonderheit der spanischen Kultur und Literatur Teil sei einer *«Sonderentwicklung der mentalen Figur ‹Subjektivität› in der spanischen Geschichte»*, die bekanntlich mit der Gegenreformation unter dem Diktat eines kosmologisch fundierten Weltbilds stand und demnach jeder Subjektivität abhold war. Die These wurde im Lauf der Darlegungen von anderen abgelöst, denn die Entstehung des Buches (zwischen 1975 und 1987) umfasst eine Spanne, die manchen intellektuellen Wandel möglich machte. So bekennt Gumbrecht z. B. Nachwirkungen des Konstruktivismus und der Systemtheorie *Luhmanns*. Sie hätten – so meint er – gerade den «beweglichen Beobachter» inzwischen zum Prototypen der Wissenschaftstheorie gemacht und daher sei eine andere als eine (denkbare) Geschichte der spanischen Literatur ohnehin eine Redundanz.

Verlagerung des Wirklichkeitsakzentes

Für eine detaillierte Beschreibung ist dieses Werk zu lang. Der Hinweis auf einige neue Perspektiven muss hier genügen. Originell und über die tradierte Literaturgeschichtsschreibung hinausgehend sind die mannigfachen Einbezüge von Chronik und Geschichtsschreibung, also der Intention nach non fiction-Texte. Die Renaissance (hier 1474–1556) wird als Folge des Medienwechsels von der Handschrift zum gedruckten Buch von Gumbrecht, dem Kommunikationswissenschaftler, neu gesehen. Den Kernteil dieses Kapitels bildet allerdings eine «innere» Biographie der katholischen Königin Isabel, deren Handlungsstil sich an der Vorgeschichte zur ersten Expedition des

3 *Christoph Strosetzki (Hg.): «Geschichte der spanischen Literatur», Niemeyer, Tübingen, 1991.*

4 *Heinz Willi Wittschier: «Die spanische Literatur. Einführung und Studienführer», Niemeyer, Tübingen 1993.*

5 *Martin Franzbach: «Geschichte der spanischen Literatur im Überblick», Reclam, Stuttgart 1993.*

6 *Zwei Urteile zwischen Eloge und Verriss mögen die Diskrepanz ausstecken. Positiv: «Gumbrechts Buch ist ein Ereignis nicht nur für die wissenschaftliche Gemeinschaft der Hispanistik. Es hat den unschätzbaren Vorteil, dass es einen Text ergibt, der – durchgearbeitet und durchkomponiert – tatsächlich danach verlangt, gelesen zu werden» (Ulrich Schulz-Buschhaus auf dem Klappentext). Negativ: «Nach diesem Fazit bleibt die spanische Kultur jedenfalls jene Zigeunerin vom Rande Europas, deren Ehrbarkeit bis heute noch nicht vor deutschen Romanisten zu schützen ist» (Georg Eickhoff unter der Überschrift «Eine Pathographie der Romanistik» in «Tranvia». Revue der Iberischen Halbinsel, Nr. 27 (Dez. 1992), 44–46.*

Kolumbus (1492) ablesen lässt. Damit eröffnet Gumbrecht ein Verfahren, das in der Folge immer wieder angewandt wird: Historische Epochensymptome werden für aufschlussreicher gehalten als literarische.

Zu den anschliessenden «Goldenen Jahrhunderten» (hier 1556–1700), dem Kernstück jeder Literaturgeschichte Spaniens, äussert Gumbrecht: *«‹Klassisch› (...) mag die spanische Literatur aus der Zeit nach 1550 geworden sein, weil sie es nicht zuliess, dass man solche Wege in die Ferne der Aussenwelten und die Tiefe der Innenwelten je naiv, je ohne Brechungen des Bewusstseins beschritt.»* Dieses klassische Barockzeitalter Spaniens habe den Prozess der Ausgrenzung von «Literatur» zu einem eigenständigen sozialen Teilsystem fortgeführt, in dem der Entwirklichung alltäglicher und der Ontologisierung imaginärer Welten keine Grenzen mehr gesetzt waren, was schliesslich zum gesellschaftlichen Trauma einer verlorenen Zukunft, eines verwunschenen Endes geführt habe. Trifft die Diagnose zu? Man kann es so sehen. Wenn das Theater in den Siglos de Oro zur herausragenden Gattung wurde, vor allem dank den Dramen *Calderóns, Lope de Vegas* und *Tirso de Molinas,* so kann man mit Gumbrecht folgern, dass in jener Gesellschaft die vom Hof gelenkte Verlagerung des Wirklichkeitsakzentes von der realen Welt auf die Bühne den Zweck verfolgte, den wirtschaftlichen und politischen Niedergang der Weltmacht zu verschleiern. Gumbrechts Analyse der eineinhalb «Goldenen Jahrhunderte» zeigt besonders eindrücklich, wie diese von der herkömmlichen Literaturgeschichte bis zur Starrheit kanonisierte Literatur in einem neuen Licht erscheint, sobald man die kommunikativen Rahmenbedingungen einbezieht, die subtile Genese von Subjektivität verfolgt und die stete Frage danach stellt, welchen *«Sitz im Leben»* ein Text damals einnahm. Indes, die dem Literaturkenner wichtigen formalen Vorzüge der damals so zahlreich entstandenen Texte – Gumbrecht bezeichnet sie als *«Strategien kommunikativen Handelns»* – werden bei ihm nicht mehr immanent aus Stil und Rhetorik, aus dem Wortgefüge also, abgelesen, er will auch sie als Replik auf die soziale und geschichtliche Situation deuten. In eine solche kausale Einseitigkeit wird man ihm nur zögernd folgen. In der Tat lauert eine Dauergefahr für Gumbrechts Ansatz in der selektiven Verkürzung, mit der er die politische und soziale Geschichte Spaniens zur Erklärung des literarischen Geschehens heranzieht. Seiner Willkür, d. h. der opportunen Selektion seines Belegmaterials wird ein zu weiter Spielraum gewährt. Zudem ergibt sich aus solchem Bürsten wider den Strich nicht immer ausgesprochen Neues. Den Schelmenroman etwa sah die herkömmliche Kritik schon immer als eine Geste der Kompensation oder gar der Evasion. Erfrischend neu als Kriterium erscheint hingegen Gumbrechts Langzeitparadigma, wonach sich seit Beginn des 16. Jahrhunderts allmählich eine fortschreitende Ausdifferenzierung der Literatur zu einem eigenständigen sozialen Subsystem vollzog. Besonders gut gelingt ihm dieser Nachweis bei *Cervantes* und Lope de Vega, deren Verzahnung mit der spanischen Geschichte er durch geschicktes Biographieren plausibel macht. Selbst *Góngoras* kultistische Verschlüsselungen werden darauf zurückgeführt, dass er auf die Verpflichtung der Literatur, sich für das Leben ausserhalb der Literatur zu legitimieren, schlechterdings verzichtete.

Die vom Hof gelenkte Verlagerung des Wirklichkeitsakzentes verfolgte den Zweck, den Niedergang der Weltmacht zu verschleiern.

Aufklärung oder vorweggenommene Romantik

Wo solchermassen das Gold jener *aurea aetas* mit einem neuen Stein geprüft und deutlich relativiert wird, kann es beim dezidiert aufklärerischen Gestus von Gumbrechts Temperament nicht weiter verwundern, dass er die anschliessende Zeitstrecke zwischen 1700 und 1833 – so weit spannt er den Raum für die Aufklärung – ebenfalls umwertet. Er stellt die Chronologie auf den Kopf und riskiert die These, die spanische Aufklärung, herkömmlich als in Spanien missratene Epoche verkannt, sei eine vorweggenommene Romantik. Auch in den nachkommenden Epochen gelten für Gumbrechts intendierte Beweisführung die Zeugnisse literarisch unbedeutender Autoren viel, wenn sie nur etwas über das Verhältnis von Kunst und Leben aussagen. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert wird dieses in Spanien besonders aufregend. Gumbrecht referiert geradezu dramatisch von der *«Illusion der Desillusionierung»,*

die nach dem Kuba-Debakel (1898) die spanischen Intellektuellen befiel. Für *Ganivet* und *Unamuno*, für die ganze «Generation von 98» war ein romantisches Verhältnis zur Nationalgeschichte kennzeichnend, genährt aus dem «Ekel vor allen kollektiven Selbst-Lügen». Der Intellektuellen-Diskurs nach 1900 wollte in der Nation gleichzeitig eine *«geschwundene bessere Welt»* und eine *«zukünftige bessere Welt»* sehen. Der in der herkömmlichen Literaturbetrachtung ohnehin überschätzte, angeblich nach Identität suchende Diskurs der «Generation von 98» – so Gumbrechts Hauptthese in diesem an die 300 Seiten langen Kapitel – beherrschte die intellektuelle Produktion und Diskussion in Spanien bis hin zum Ende des Bürgerkrieges, also allzulange. Als Vorgeschichte zum *«Tod von Kunst und Literatur»* im spanischen Bürgerkrieg erzählt er – detailliert, ironisch und gekonnt – die Biographie Unamunos. Kritische Quintessenz dieser fünfzehn Textseiten ist, dass die Individualitätsstilisierung dieses Dichterphilosophen fatale Folgen hatte: Sie *«trug ganz erheblich zu einer fast grotesken Überschätzung der politischen Macht von Intellektuellen bei»*, zumal in der Öffentlichkeit.

Ohne die «Generation von 27»

Noch expliziter als bisher gerät Gumbrecht diese angebliche Literaturgeschichte in den beiden letzten Kapiteln zu einem nur mehr mentalitätsgeschichtlichen, eigentlich zeitgeschichtlichen Traktat. Der Durchbruch ästhetischer Modernität, der in den 1920er Jahren und dank der damaligen Lyrik zu einem zweiten «Goldenen Zeitalter» führte, wird kaum erwähnt. Den einzigen aus der berühmten «Generation von 27» ausführlicher erwähnten Dichter, *García Lorca*, zitiert Gumbrecht als Paradigma für die Todessehnsucht der damaligen Intellektuellen. Unklar bleibt, ob die Vergeblichkeit der heroischen Widerstandshaltungen der republikanischen Intellektuellen für Gumbrecht Ursache oder Folge des sich 1936 entladenden Gewitters war. Die drastische Nachdrücklichkeit, mit der die tristen Tode von *Antonio Machado*, García Lorca und *Miguel Hernández* auferzählt werden, sind das makabre Geleit für den Hohn, mit dem Gumbrecht die Engagement-Rhetorik der republikanischen Illusionisten blossstellt. Die Anteilnahme des leidenschaftlich dahindiktierenden Autors mündet am Ende dieses ausser Kontrolle geratenen Kapitels in der Feststellung, dass eine der universal-historischen Dimensionen des Spanischen Bürgerkriegs der Tod der Literaten sei. Er meint damit *«das tödliche Ende der vom aufklärerischen Denken gehegten Illusion, dass die Intellektuellen berufen und fähig seien, über das Medium ihrer Diskurse, über die ‹Literatur› also, eine bessere, glücklichere oder sogar menschlichere Gesellschaft herbeizuschreiben»*. Folgerichtig ist es Aufgabe des letzten Kapitels (1939–1987), den Prozess der Grossintellektuellen-Desillusionierung zu veranschaulichen. Angesichts der Aufhebung spanischer Geschichte und Kultur in der Normalität der westlichen Welt, also weil das berühmte *«Spain is different»* aus der Franco-Zeit nicht mehr länger zutrifft, postuliert Gumbrecht das Ende einer spezifisch spanischen Literatur.

Wie oft wünschte man sich, eine Literaturgeschichte wäre so unterhaltsam zu lesen wie diese.

Nun entdeckt der Leser verdutzt, dass er auf Seite 1057 angelangt ist, wo er doch meinte in einer Nummer des «Spiegels» geblättert zu haben... Diese Bemerkung ist nicht als Kritik gemeint, denn wie oft wünschte man sich, eine Literaturgeschichte wäre so unterhaltsam zu lesen wie diese eine von Hans Ulrich Gumbrecht. Auch altgediente Hispanisten werden hier auf Zusammenhänge hingewiesen, an die sie kaum je gedacht hatten. Fehlerfrei ist das Werk beileibe nicht. Dass bei ermüdender Diktierarbeit und einem intellektuell so anspruchsvollen Diskurs mehr als ein Lapsus passiert ist, wird nicht überraschen. Der Autor hat wohl das Buch für sich selber verfasst, um sich als Literaturwissenschaftler – nach langem Umgang mit Land und Leuten, mit Geschichte und Literatur Spaniens – Klarheit zu verschaffen über den Zusammenhang von historischer Wirklichkeit und literarischen Visionen. Am meisten bringt das Buch vermutlich einem gebildeten, kulturhistorisch interessierten Laien. Es scheint, als wollte sich Hans Ulrich Gumbrecht damit von der Hispanistik und aus Europa verabschieden, um nun in Kalifornien neue Horizonte und ein anderes Publikum ins Visier zu nehmen. ✦

GUSTAV SIEBENMANN

Der Kampf gegen das Vergessen

Haft und Folter in Buchenwald, Kampf gegen den Kommunismus, spanischer Kulturminister im Kabinett Felipe Gonzáles. Jorge Semprún, der scharfe Beobachter der politischen und intellektuellen Entwicklung in Europa hat sich literarisch dem Kampf gegen den Terror der Ideologien verschrieben. Am 8. Oktober nahm er den Friedenspreis des deutschen Buchhandels entgegen.

Was bedeutet das Gedächtnis im Schicksal des einzelnen Menschen, gibt es eine Reflexion, die auch ein kollektives Erinnern möglich macht? Wie kann man diese Erinnerungsarbeit vorantreiben? Wie verschafft man sich Klarheit über die politischen Kräfte und Ideologien, die uns in geschichtsträchtige Ereignisse oder tragische Irrtümer hineintreiben? Lebenslang hat sich *Jorge Semprún* mit diesen Fragen beschäftigt. Das Werk dieses Schriftstellers ist dem Kampf gegen das Vergessene gewidmet, ein literarisches Œuvre, das aus den Obsessionen der Erinnerung lebt, aus der Reflexion über die Bedeutung des Gedächtnisses.

«L'écriture ou la mort» – Das Schreiben oder der Tod – lautete die alles entscheidende Frage, der sich Semprún nach der Rückkehr aus dem KZ und dem Ausschluss aus der Kommunistischen Partei gegenübersah. Er hat sich für die Literatur entschieden – erst nach Ende seines intensiven Engagements bei den spanischen Kommunisten – und auch mit gehörigem Abstand zu seinen Erfahrungen in Buchenwald.

Vermittler deutscher Literatur in Frankreich und Spanien

Semprún, 1923 als Sohn eines Ministers und Botschafters der von Franco besiegten Zweiten Republik geboren, ist zweisprachig aufgewachsen. Seine Familie floh während des Bürgerkriegs nach Frankreich. In Paris besuchte er das Gymnasium und die Universität. Und hier, als junger Philosophiestudent, las er *Karl Marx* im Original und trat der spanischen Exil-KP bei. Wichtiger noch: Während des Krieges schloss sich Semprún der französischen Résistance an. 1943 wird der 20jährige von der Gestapo verhaftet und nach Buchenwald verschleppt. Die Erfahrung von Haft und Folter in Buchenwald verarbeitet Semprún erst in den sechziger Jahren, 1964 in dem Roman «Die grosse Reise» und 1980 in «Was für ein schöner Sonntag». Jorge Semprún hatte Buchenwald nur überleben können, weil ihn die dort inhaftierten spanischen Kommunisten unter ihre Fittiche nahmen. Sein erster Roman – «Die grosse Reise» – schildert den Transport von Frankreich quer durch Deutschland in einem von Gefangenen überfüllten Viehtransporter ins KZ Buchenwald.

Am bekanntesten wurde dann freilich erst der Roman «Was für ein schöner Sonntag», dessen äusserer Rahmen ein Sonntag im KZ Buchenwald auf dem Ettersberg bildet, wo der französische Sozialistenführer *Léon Blum* im Falkenhof gefangengehalten wurde und 130 Jahre zuvor *Goethe* mit *Eckermann* geistvolle Unterredungen beim Spaziergang führte. «Quel beau dimanche» – Fast alle seine Bücher hat Semprún in französischer Sprache geschrieben, vor allem deswegen, weil seine Bücher unter *Franco* in Spanien verboten waren.

Semprún gehörte in Buchenwald als «Rotspanier» zu den «privilegierten» Häftlingen. Bei der Schilderung der Lagerzeit verzichtete er später weitgehend auf die häufig strapazierten Bilder eines allgegenwärtigen Schreckens. Das hing wohl auch mit der Distanz der Jahre zusammen, entsprach aber der Erzähltechnik Semprúns, dessen Erinnerung sich wie ein kompliziertes Wurzelwerk ausbreitet. Seinem Buchenwald-Roman «Was für ein schöner Sonntag» stellte Semprún einen

Satz von *Milan Kundera* voran: *«Der Kampf des Menschen gegen die Macht ist der Kampf der Erinnerung gegen das Vergessen.»* Dem Leser teilt sich die gedrängte, bedrohliche Atmosphäre im Lager ebenso mit wie der sarkastische Blick des Erzählers, dem Goethes «Eiche am Ettersberg» bei einem Ausbruchsversuch einmal das Leben rettete. Überhaupt Goethe – und die Nähe des klassischen Weimar zu Buchenwald. Semprún kommentiert diese absonderliche Nachbarschaft ironisch und souverän, ohne irgendwelche Aversionen gegenüber Deutschland und den Deutschen durchblicken zu lassen.

In Buchenwald hat Semprún *Hegel* gelesen. Später wird er zu einem interessierten Interpreten und Vermittler deutscher Literatur in Frankreich und Spanien.

Der Film, das moderne Kino und die Erzähltradition des *Nouveau roman* – beides hat Semprún und sein literarisches Schaffen nachhaltig beeinflusst. So entwickeln sich seine Texte nicht linear, vielmehr erscheinen sie wie zusammengefügt aus Exkursen, Rückblenden und Vorwegnahmen – ein Mosaik, das immer wieder aufgebrochen wird auf verschiedenen Zeitebenen, die sich überschneiden und überlagern. So entsteht eine Parallelität des Ungleichzeitigen, ein dialektischer Diskurs, der neue Erzähleinheiten erzeugt, neue Themenkreise, die unmerklich ineinanderübergehen. Diese assoziative Erzähltechnik erinnert an *Claude Simon*, jenen bedeutenden Protagonisten des *Nouveau roman,* der vor einigen Jahren mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde.

«Für mich gibt es kein unschuldiges Gedächtnis mehr...»

Von der Pasionaria verdammt

Die qualmenden Schornsteine des Krematoriums in Buchenwald waren die erste Erfahrung historischer Greuel, die Semprún in eigenem Erleben kennengelernt hatte. Die Fabrikation der Unmenschlichkeit hat er in einem erzählerischen Prozess vorgeführt, voll von philosophischen und kulturellen Reminiszenzen und Anspielungen. Buchenwald und die Erinnerung – auch ein Stück Selbstvergewisserung. Semprún schliesst sich der im Untergrund operierenden spanischen KP an und wird einer ihrer führenden Funktionäre. Unter dem Namen *Federico Sánchez* ist er einige Jahre hindurch der von der Polizei Francos meistgesuchte Mann. Er leitet die Aktivitäten der gegen den Diktator operierenden KP-Zellen. Damals lebte er in einer kleinen Wohnung in einer hässlichen Strasse neben dem düsteren Frauengefängnis von Madrid. Als Untergrundchef besass er einen legendären Ruf, aber die Partei schickt ihn 1962 ins Ausland, nach Frankreich. Sein Nachfolger in Madrid, *Julián Grimau*, wird wenige Monate später durch Verrat eines Genossen von Francos Polizei aufgespürt und in Carabanchel bei Madrid hingerichtet. Semprún schreibt – nun in Spanisch – die «Autobiographie von Federico Sánchez». Das Buch ist in erster Hinsicht eine Abrechnung mit der Kommunistischen Partei Spaniens und dem späteren Euro-Kommunisten *Santiago Carillo*. In dem halbdokumentarischen Text geht es aber auch um menschliche Grösse und Irrtümer kommunistischer Idealisten, wobei klar wird, dass der Autor dem marxistischen Gedankengut inzwischen längst entsagt hat. Die Verbrechen der Stalinisten, das Gulag-System, aber auch der Terror, dem sich der einzelne durch die Partei ausgesetzt sah –, das war die zweite Erfahrung Semprúns. Sie führte zum Bruch mit der spanischen KP und zu seinem Ausschluss, den die legendäre Pasionaria höchstpersönlich als Parteipräsidentin verfügte. Der Gehasste hatte es in der Tat gewagt, demokratische Reformen zu verlangen, wie sie erst Jahre später – etwa in Prag – zum Allgemeingut der Reformkommunisten werden sollten. Semprún wird später konstatieren: *«Für mich gibt es kein unschuldiges Gedächtnis mehr...»*

Der politische Aktivist Semprún – und der Schriftsteller und philosophische Essayist, beides gehört zusammen. Semprún hat sich immer als Intellektueller begriffen, dem die politische Aktivität vorgegeben ist, gerade hier aber musste es auch zum Streit mit der Partei kommen, die den Intellektuellen traditionell als kleinbürgerlichen Randständler abtat.

Schonungslose Selbstkritik

Jorge Semprún – in seiner Laufbahn nicht weit entfernt von einem Mann wie *André Malraux* – trennt sich von dieser Partei.

Seine Selbstkritik ist schonungslos, den Personenkult in der KP stellt er öffentlich an den Pranger, er kritisiert den unsinnigen Kadavergehorsam und die skrupellose Machtausübung des Apparats. Es sind Jahre, in denen Semprún seine Leidenschaft für das Kino neu entdeckt. Er schreibt die Drehbücher für so weltberühmte Filmwerke wie «Der Krieg ist aus» oder «Z», für *Gostas Gavras* «Das Geständnis» und für *Yves Boissets* «Das Attentat». Immer wieder kommt dabei ein zentrales Thema Semprúns in den Vordergrund: die blinde Gläubigkeit des Idealisten, der zum Mitschuldigen an den Greuel der Epoche wird. Entscheidend aber bleibt die Erfahrung des persönlichen Erlebens. In «Der zweite Tod des Ramón Mercader» beeindruckt die vielschichtige Romanstruktur, auch die Zusammenführung von Spionageroman und Nouveauroman-Technik. All dies gewürzt mit einer scharfen Polemik, die mit den alten Genossen, aber auch mit den eigenen alten Anschauungen abrechnet. Semprún – der Konvertit, der sich seiner eigenen Mitverantwortung für das Funktionieren eines menschenverachtenden Systems immer bewusst bleibt. Aber auch ein Moralist, dem das Fatale modernen Fortschrittglaubens leidenschaftliche Kritik abverlangt. So etwa 1981 in dem Roman «Algarabía oder Die neuen Geheimnisse von Paris» oder zuletzt in dem Terrorismus-Roman «Netschajew kehrt zurück», eine scharfzüngige Absage an revolutionäre Ideologien und zugleich ein beredtes Plädoyer für die Sache der Demokratie. Auch in diesem Buch nahm Semprún wiederum Bezug auf Vorfälle, die aktuell waren, erst einige Jahre zurücklagen, wiederum also ein Stück Reflexion, Gedächtnisarbeit, ein «Exorzismus der Erinnerung», wie es in einer Kritik hiess.

Jorge Semprún, «Algarabía oder Die neuen Geheimnisse von Paris». Roman. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

1988 wurde Semprún von seinem Freund *Felipe Gonzáles* als Kulturminister ins Kabinett berufen. Damals sagte der spanische Premier zu ihm: *«Wenn dann bei Deiner ersten offiziellen Reise Guardia-Civil-Polizisten vor Federico Sánchez strammstehen, dann weisst Du, was sich in diesem Land geändert hat und was Deine Anwesenheit im Ministerrat bedeutet.»*

Semprún hat es knapp drei Jahre auf diesem Posten gehalten. Sein Ausscheiden aus der Regierung Gonzáles hing wohl auch mit seiner Kritik am Partei-Establishement der regierenden Linken zusammen. Der grossbürgerliche Intellektuelle, der ehemalige Kommunist aus gutem Hause hatte sich zum fortschrittlichen Liberalen gewandelt, der sich nicht mehr in irgendein Korsett geistiger oder politischer Bevormundung zwängen lassen wollte. Zugleich war er zum scharfen Beobachter der politischen und intellektuellen Entwicklungen in Europa geworden – ein international geachteter Romancier, der sich ganz dem Kampf gegen den Terror der Ideologien verschrieben hat. Die kurzen Jahre als amtierender Politiker beschreibt Semprún in seinem jüngsten Buch «Federico Sánchez verabschiedet sich», ein Buch, das weniger durch literarische Brillanz besticht als durch die Vielzahl von Informationen und Analysen der innerspanischen Entwicklung nach dem Übergang von der Diktatur zur Demokratie. Auch hier wiederum Polemik und Emotion in einem häufig riskanten Balance-Akt, aber anregend und spannend bis zur letzten Seite. Was an Semprúns Texten fesselt, ist seine mutige Darstellung von Ereignissen und historischen Vorkommnissen, die das Bild Europas heute ausmachen. Und es ist zugleich seine Teilhabe an diesem Geschehen, das dem literarischen Schaffen dieses Autors Authentizität verleiht. ✦

WOLF SCHELLER

SPLITTER

Und zittert, Bürger, wenn eure Regierung bestimmte Mitglieder der Gemeinschaft als asozial bezeichnet!

JORGE SEMPRUN, *«Algarabía oder Die neuen Geheimnisse von Paris», Roman. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 259*

Verlorene Kindheit

«Memory» – Alexander Häussers bemerkenswerter Roman über Jugenderziehung nach 1945

Opfer der Nationalsozialisten waren auch Menschen, die, ohne verfolgt zu werden, ein scheinbar «normales» Leben führten. In seinem ersten Roman schreibt der junge deutsche Autor über die Last ihres Leids im Leben ihrer Kinder.

Alexander Häusser, «Memory». Roman. S. Fischer, Collection S. Fischer, Band 79, Frankfurt am Main 1994.

Alice Miller legt in diesem Herbst eine Um- und Fortschreibung ihres Buches vor. Es trägt den Titel «Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst». Eine Um- und Fortschreibung. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994.

Seit den siebziger Jahren ist die Entdeckung junger Menschen in Deutschland und Österreich, dass die Eltern ihnen ihre Lebensgeschichte, nicht selten ihre Täterschaft in der Nazizeit, verschwiegen haben, Gegenstand literarischer Trauerarbeit. Diese Autoren schrieben, weil sie sich um die elterliche Identität und somit um einen wesentlichen Teil der eigenen betrogen fühlten. Mit seinem ersten Roman «Memory» fügt der 34jährige deutsche Autor *Alexander Häusser*, der 1991 in *Walter Jens'* Band «Schreibschule» mit der Erzählung «Der Stammhalter» auffiel, eine wichtige Facette hinzu: die der Übertragung des Leids in der Erziehung der Kinder nach 1945. Im Mittelpunkt von «Memory» stehen zwei Menschen, die weder zu den Tätern noch zu den Millionen von den Nazis Verfolgter und Umgebrachter zählten, sondern als junge Menschen durch das Regime seelisch beschädigt wurden. Noch Anfang der neunziger Jahre spüren zwischen 30 und 45 Jahre alte Menschen in Deutschland schmerzhaft die Folgen ihrer Erziehung durch Eltern, die unter dem Trauma von Zwängen und Entbehrungen litten, denen sie unter dem Naziregime ausgesetzt waren. Die Zürcher Psychoanalytikerin *Alice Miller* hat diese Kontinuität in ihrer 1979 erschienenen Studie «Das Drama des begabten Kindes» so bewertet: Diese Eltern erwarteten nicht selten von ihren Kindern eine Kompensation für die erlittenen Entbehrungen, indem sie von ihnen unbewusst immer wieder forderten, Mutter und Vater nicht zu enttäuschen. Das Kind habe sich mit der Zeit ganz darauf eingerichtet, eigene Wünsche zurückgestellt und sei, dem elterlichen Willen gemäss, «vernünftig» gewesen. Alexander Häussers autobiographische Züge tragender Ich-Erzähler ist ein «begabtes» Kind, dessen permanentes Bemühen, herauszufinden, wie es der Mutter recht zu machen sei, jetzt im Alter von dreissig Jahren einen chronischen Erschöpfungszustand zur Folge hat. Der nimmt dem Dreissigjährigen nach dem Universitätsstudium die intellektuelle Spannkraft und die Fähigkeit dem Leben die Stirn zu bieten. Lustlos verkauft er CDs in einem Musikgeschäft, pendelt ziellos hin und her zwischen seiner schwäbischen Heimat und Hamburg, wo er studiert hat, immer auf der Suche nach Vergangenem, immer auch auf den Spuren seiner Frau Ingrid, die zu einer weiteren beruflichen Ausbildung nach England gefahren ist, *«weil wir ja doch keine Kinder haben werden»*.

Ein Eheproblem unserer Zeit? Vielleicht, doch gibt sich Häussers Alter-Ego damit nicht zufrieden. Er sucht nach den Gründen und findet sie auch: in seiner Kindheit. Intensive, von seinem Psychoanalytiker gelenkte Erinnerungsarbeit und die Erzählungen von Onkel Heinrich bringen tragische Begebenheiten im Leben seiner Eltern an den Tag, die den Kindern gegenüber verschwiegen wurden: Als junger, unverheirateter Mann gehörte der Vater zu Hitlers Besatzungsarmee in Norwegen. Er war bereit zu desertieren, um Eva, seine norwegische Geliebte, vor der gerichtlichen Verurteilung als Kollaborateurin zu retten, wurde aber von einem norwegischen Freund überredet, es nicht zu tun. Seit Kriegsende ist er ohne Nachricht von ihr. Beim Tod des Vaters findet die Familie des Ich-Erzählers Evas Bild und viel Geld in dessen persönlichen Sachen – stumme Zeugen eines Dramas, das über Jahrzehnte unausgesprochen blieb. Unsäg-

lich, nie zur Sprache gekommen, ist auch, was die Mutter erlebt hat. Von einer Tante erfährt der Ich-Erzähler, dass die Mutter, kaum 15 Jahre alt, das behinderte Kind eines Paares betreuen musste, das sich, der Wahnvorstellung der Nazis von der Existenz minderwertigen Lebens hörig, vor den ungelenken Bewegungen des Kindes ekelte.

Zurückgespulter Lebensfilm

Bild für Bild erstehen die Impressionen der Kindheit neu: der freudlose, graue, im Zeichen steten Sparens stehende, kleinbürgerliche Alltag in der schwäbischen Provinzstadt, das selbstgebastelte, aber leere Schmuckkästchen etwa, das Vater Mutter schenkt, der Nervenzusammenbruch der Schwester, der man das Schminken verbietet, die unvergessene Schülerliebe Marion, die Angst der Geschwister, das Schweigen der Eltern mit ihren Fragen aufzubrechen. Es sind Bilder des unterschwelligen Zwangs und des Nicht-zu-einander-finden-Könnens. Traumata, für die es eine Erklärung gibt: das Lebensdrama der Eltern hat als Enttäuschung und Freudlosigkeit in der kindlichen Existenz seine Spur hinterlassen. Und wie im Kinderspiel «Memory» entdeckt der junge Mann jene Bilder ein zweites Mal wieder: vor allem das der Angst vor der Nähe zu Ingrid, seiner Frau.

Erinnertes und aktuelle Bestandesaufnahmen seiner Ehe schiebt der Autor collagenartig ineinander. Frühere und heutige Verhaltensweisen gleichen sich. Kommunikationsformen mit der Mutter werden zum Modell des Ich-Erzählers, mit dem er sich später auch, ohne es zu wollen, gegenüber Frauen auf Distanz hält. Der Ich-Erzähler erkennt seine eigene Tragik: Mühevoll war es in seiner Kindheit, die Zuneigung der Mutter immer wieder neu zu gewinnen, ihr zu gefallen. Zugleich durfte er ihr seinen Liebesanspruch nicht zu offen zeigen, denn das konnte sie überfordern, etwa, wenn er krank war und seine Schwester ihn pflegen musste. Unaushaltbar anstrengend muss diese Spannung, zu der das Kind gezwungen wurde, gewesen sein. Jetzt ist seine Lebensenergie verbraucht. Gegenüber der sich ihm immer wieder entziehenden Ingrid positioniert er sich deshalb so: *«Ich werde mich um sie bemühen, aber so, als brauche ich sie nicht – das wird ihr gefallen.»*

Alexander Häusser, 1960 in Reutlingen geboren, studierte in Tübingen und lebt in Hamburg. «Memory» ist sein erstes Buch. Foto: Peter Peitsch

Die Unfähigkeit zu trauern

«Niemand hat bekommen, was er wollte», trösten sich die älteren Menschen in Häussers Buch und damit ist zweifellos das Bewusstsein der Kriegsgeneration gemeint, eine *lost generation* zu sein. Ein willkommener Trost für grosse Teile der deutschen Nachkriegsgesellschaft auch, um keine Trauerarbeit leisten zu müssen, weder für die Millionen Opfer des Naziterrors, noch für die in jener Zeit erfahrenen persönlichen Kränkungen. Dafür gab die dumpfe Betriebsamkeit des wirtschaftlichen Wiederaufbaus in Westdeutschland keinen Raum. Alexander Häusser webt feine Verbindungen zwischen diesem moralischen Defizit und dem Labyrinth seines stillen, aber höchst intensiven Familiendramas. Mit einer in vielen Varianten benutzten Technik, in Nebensätzen und Andeutungen, gleichsam en passant, die Dinge transparent zu machen, bringt er die spezifisch bundesdeutschen Zusammenhänge zwischen Wirtschaftswunder und der historischen Hypothek des Nationalsozialismus auf den Punkt: Dessen Opfer, soweit sie überlebten, hatten in Zeiten des Wirtschaftswunders keinen Erfolg. Alexander Häusser öffnet die grossen und kleinen Wunden einer Kindheit und Jugend in lakonischer Sprache, ohne Pathos, mit der Selbstkontrolle desjenigen, der seine Trauerarbeit abgeschlossen hat. Wie der Sohn in *Peter Weiss'* «Abschied von den Eltern», dem 1961 erschienenen wohl wichtigsten Ver-

such der deutschen Nachkriegsliteratur gelebtes Leiden an den Eltern in Sprache zu verwandeln, hat Häussers Alter-Ego das Wesen von Vater und Mutter nach deren Tod erfasst und sich von deren Einfluss frei gemacht. *«Wer Überstandenes erzählt»,* glaubt der nach dem Tod seines Sohnes seine Lebensgeschichte erzählende Denkmalpfleger Lorenz Hatt in *Markus Werners* Roman «Bis bald» (1992), *«der übersteht das Überstandene zum zweiten Mal und fühlt sich munter».* So scheint es auch in «Memory» zu sein. Indiz dafür könnte sein, dass der Übergang aus der psychoanalytisch initiierten Erinnerungsarbeit ins Erzählen glatt und geordnet von der Hand geht. Dieser Eindruck wird jedoch zerstört, wenn im Laufe des Romans immer öfter der klassische Rollentausch vollzogen wird und der Ich-Erzähler den Psychoanalytiker analysiert. Darin ist weniger eine kritische Auseinandersetzung mit der Analysearbeit zu sehen, als der Ausdruck von Ratlosigkeit des Patienten darüber, wie die Neuorganisation des Lebens, die auf den Analysebefunden aufbaut, auszusehen habe. Von Munterkeit kann letztlich doch nicht die Rede sein, denn mit dieser Frage bleibt Häusser am Ende allein. ✦

MICHAEL WIRTH

SPLITTER

SEELENZETTEL

Verschleppte Krankheit
Kindheit, irgendwann später
ins Hospital, ins Sanatorium.

Trost aus den Photographien,
den alten Briefen, aufgeschnürt.

Taubenschläge,
aus denen flattert's auf
wirr vor die Augen.

Seelenzettel, Krebsgeschwür,
ausgeschnitten, nichts vergangen.

HANS GEORG BULLA, «Kindheit und Kreide», Gedichte. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, S. 52

GRETE LÜBBE-GROTHUES, geboren 1926, studierte Germanistik und Philosophie in Münster und Freiburg i. Br. Acht Jahre Lehrtätigkeit am Gymnasium. Publikationen in Büchern und Fachzeitschriften, Vorträge. Seit dem Wintersemester 1983/84 wiederholt Dozentin an der Volkshochsschule Zürich, Kurs: «Gedichte lesen». Die Redaktion der «Schweizer Monatshefte» dankt dem Lyriker Clemens Umbricht (St. Gallen) für den kurzen Einführungstext.

«ESBAHN UHAHN ALSTER SPREE»

Laut, Spiel und Irritation in drei Gedichten von Ulla Hahn

Lust am Spiel kennzeichnet Ulla Hahns Gedichte, ironische Anspielungen und die Verbindung von Althergebrachtem mit Neuem. Immer wieder ist es das Thema Liebe, mit dem die Autorin mit poetischer List, zur Freude ihrer Interpretin, umgeht.

«*Danke ich brauche keine neuen / Formen ich stehe auf / festen Versesfüssen*», heisst es in *Ulla Hahns* Gedicht «Ars poetica» – und man weiss schon nach diesen Zeilen, dass diese Füsse auch tanzen können, und zwar «Herz über Kopf», nach dem Titel ihres ersten, 1981 erschienenen Gedichtbandes. Der spielerische Ernst, der diese Gedichte auszeichnet, verlockt auch die Leserin, den Leser zu (Gedanken-)Spielen. Ulla Hahns Spiel ist zwingend, ihre Assoziationen und Lautfolgen seiltänzerisch genau. Kein Tanz um eine leere Mitte und schon gar nicht Umschlagplatz für das Ungefähre und Austauschbare einer universellen Verfügbarkeit – die Gedichte der Ulla Hahn schöpfen aus dem Zentrum einer Befindlichkeit. Das Spiel mit dem Spiel der Liebe prägt wie wenig anderes ihr Schreiben, auch da, wo sie das Private zum notwendig Öffentlichen erklärt. Hahns Gedichte bleiben – im Spiel – verbindlich: gegen die Vereinnahmung des Spiels durch eine Vielheit von Regellosigkeiten. Das Spielerische an Ulla Hahns Gedichten fordert immer wieder zur Interpretation heraus. Auch sie ist ein Spiel und der Ernsthaftigkeit ihrer Vorgabe, drei Gedichten aus den Büchern «Spielende» (1983) und «Freudenfeuer» (1985), in nichts nachstehend.

C. U.

Katzenmahlzeit

Alles ist in Roma essbar
Artischocken schwarzes Schaf
Ciceroni Chips Cypressen
Rosmarin Maroni

Alles ist in Rom vergessbar
Esbahn Uhahn Alster Spree
Villen Pillen Brillenträger
Papa Papperlap

Alles ist vergessbar essbar
Colosseum Marzipan
Minestrone Mama Mia
Dolce Duce Du

Pfote mit Krallen

Vergnügen an den Lautspielen ist die erste Wirkung des Gedichts. Drei Viertel der Verse bestehen aus Einzelwörtern, die vor allem durch Lautsymmetrien und -variationen verbunden sind. Die heterogenen Bedeutungen, die in der raschen Folge nur flüchtig wahrgenommen werden, haben Witz durch unverhofften Kontrast *(Esbahn Uhahn)* oder unverhoffte Nähe *(... schock ... schwarzes Schaf)*. Im melodischen *«Rosmarin Maroni»* besteht das zweite Wort ganz aus verstellten Lauten des ersten. Mit *«Papa Papperlap»* ist ein altes Kinderlautwort durch Umstellung keck erneuert. Die weichen Klänge des Schlussverses [doltschedutschedu] streicheln Gehör und Gemüt als eine sanfte Glossolalie.

Nur die erste Zeile jeder Strophe hat einen Satz. *«Alles ist in Roma essbar»* stützt die Vermutung, es handle sich um Nonsenspoesie, deren Zweck im Lautspiel selber liegt. Auch zwischen den stropheneinleitenden Versen herrschen Lautbeziehungen. Der Anfangssatz wird jeweils nur ein wenig variiert. Die zweite Version reimt auf die erste; die dritte vereint beide Reimworte im Binnen-Echoreim. Je dürftiger die Aussagen, desto auffälliger wird in ihrer Reihung der emotionale Ausdruck. Das im trochäischen Schritt wiederholte *«Alles ist ...»* hat etwas Fatalistisches, und ein *«vergessbar»*, dem trivial *«essbar»* nachklappert, lautet geradezu wegwerfend. Diese Sprachgeste irritiert das Lautvergnügen und weckt das Interesse, die Emotion und ihre Gründe zu ver-

stehen. All die isolierten Wörter haben ihre Bedeutung; steckt in deren Konstellation doch eine bestimmte Meinung?

Was in der ersten Strophe aufgezählt wird, ist zum grösseren Teil sowohl essbar als mit Rom assoziierbar. *«Schwarzes Schaf»* ist allerdings vorwiegend metaphorisch und insoweit nicht essbar; *«Ciceroni»* und *«Cypressen»* sind nicht essbar, aber italienisch. Von metaphorischen Möglichkeiten vorläufig abgesehen, beherrscht ROMA die Strophe mehr nach dem Laut als nach der Bedeutung; der letzte Vers umspielt dreifach diesen Namen: ROsMArin MA ROni.

In der zweiten Strophe sind unter «vergessbar» zunächst Grossstädte in Deutschland angedeutet: *«Esbahn ... Alster Spree»*. Dazwischen sitzt, wie ein Druckfehler von Ubahn, ein Kürzel des Autorinnennamens. Mit der folgenden Reihe *«Villen Pillen Brillenträger»* tritt *«Uhahn»* in kategoriale Beziehung zu *«Brillenträger»*: es sind die einzigen Bezeichnungen für Menschen, einen weiblichen und einen männlichen. Die übrigen Ortsangaben und Sachbezeichnungen fügen sich leicht zu Stichworten einer intimen Geschichte, die *«in Rom vergessbar»* sein soll. So ist es kaum der römische Seelenführer, sondern eine andere väterliche Autorität, der das *«Papperlap»* über den Mund fährt. Nicht nur «Papa», auch «Mama» kommt vor: in dem Ausruf oder Seufzer, der die Aufzählung in der dritten Strophe abschliesst.

Dort läuft über Gegensätzliches (mächtig / nichtig, zuckrig / salzig) eine M-Anlautreihe zu auf jenen überdrüssigen gereizten, wütenden oder klagende Katzenlaut *«Mama Mia»*. Der letzte Vers ist süss-böse Anrede. Ein Führer in Liebesdingen, so angesprochen, muss ein feministisches «Faschist!» mithören.

Klar ist nun auch für die erste Strophe, dass *«essbar»* zur Liebesmetaphorik und zu den leicht verächtlichen Varianten dieses Bildfeldes gehört. Auf diesem Hintergrund rücken *«schwarzes Schaf»* und *«Ciceroni»* in eine Kategorie. Die billige Instant-Nahrung und der (italienisch anlautende) Trauerbaum bilden ironischen Kontext.

Es geht nicht um ROMA (wie *P. Demetz* meint), sondern um AMOR. Die schönen Zeiten einer Liebe sind vorbei; die Epistel der Schreiberin aus Rom lässt den ehemaligen Partner wissen, dass sie mit Fremdenführern (im Plural) vorliebnimmt. Hinter demonstrativer Geringschätzung und Selbstspott verbergen sich Enttäuschung und Kummer.

Alle Lautspiele sind neu ins Recht gesetzt als Ausdruck gemischter Empfindungen in solcher Situation. In Metathesen (Roma-Amor) hat sich das tiefere Gefühl verborgen. Leichtfertig geht das *«Ci ... Chi ... Cy»* (Tschitschitschi) darüber hin. Trotzig wischt das *«Papa Papperlap»* weise Sprüche weg. Und der Hieb der Anrede («Duce») steckt in einer sehnsüchtig-zärtlichen Silbenreihe. Welches der widersprüchlichen Gefühle im zielenden «Du» dominiert, bleibt der Intonation des Lesers überlassen.

Verwünschte Erlösung

Auftritt das Paar sehr gross
sehr klein mitten ins Leben
Soeben hing er noch zu Pferd
im Buschwerk sie wusch
Wäsche im Bach an der anderen
Wand. Seine Hand greift
tagsüber ins Leere fällt
jetzt aus dem Rahmen ihr
um den Hals: Verschossene Leiber
aus Samt und Seide
bis dass der Tag erwacht. Dann
verschwinden sie wieder
in ihrem Gobelin. Jeder
in seinem.

Bitterer Scherz

In diesem Gedicht, das in fast jeder Zeile irritiert oder überrascht, geht es um ein merkwürdiges *«Paar»*. Die erste Zeile präsentiert es wie in festlicher Gesellschaft: *«Auftritt das Paar sehr gross»*. Das vorangestellte Verb, beide Silben betont, pointiert das aktuelle In-Erscheinung-treten und bewirkt mit dem nachfolgenden *«sehr gross»* eine Aura von Bewunderung. Doch mit *«sehr klein»* widerspricht die 2. Zeile; sie stuft den grossen Auftritt zurück in Hinsicht aufs «Leben», wodurch er nun etwas theaterhaft wirkt. Was der emphatische Ausdruck *«mitten ins Leben»* meinen könnte, bleibt zunächst offen; das Echo *«Soeben»* lenkt ab. Mit dem unvermuteten Reim springt die Vorstellung kurze Zeit

zurück und in einen anderen Raum: *«Soeben hing er noch zu Pferd / ...»*. Hing? Die Ergänzung im 4. Vers beschwichtigt das Befremden (ein Reiter kann im Buschwerk hängen bleiben), und ohne Pause leitet ein neuer Gleichklang über die Satzschwelle: er *«im Busch ... – sie wusch»*. Zwischen den Partnern klärt sich in Zeile 5 ein soziales Verhältnis niederer Minne heraus: er hoch zu Ross, sie mit der *«Wäsche am Bach an der anderen»* – nein, nicht *«Seite»*, sondern *«Wand»*. Von dem Verdacht, die ganze Szene sei nur ein Bild, lenkt mit raschem Binnenreim eine lebendig-aktive Geste ab: *«Wand. Seine Hand greift»*. Doch die Zeilenbrüche führen irre. Die aktuelle Bewegung der Hand erstarrt mit dem durativen *«tagsüber»*, löst sich wieder mit *«fällt»*, und von *«jetzt»* an wird das Paar lebendig. Im Kontrast der parallelen Zeilenbrüche – *«greift / tagsüber – fällt / jetzt»* bedeutet *«jetzt»*: nachts. In der folgenden Nachtszene ist alles doppeldeutig. Die Redensart *«aus dem Rahmen fallen»* gilt so buchstäblich wie metaphorisch: die Figuren treten leibhaft aus dem Rahmen und fallen als Er und Sie aus ihren sozialen Rollen. Die Leiber sind, je nachdem, materialiter *«aus Samt und Seide»* oder befreit *«aus Samt und Seide»* ihres gesellschaftlichen Auftritts. In *«verschossen»* ist der textile Sinn so deutlich wie der erotische.

Die 11. Zeile, wie aus einer Ballade zitiert, kündigt das Ende des nächtlichen Lebens an, und das *«Dann»* vor dem Zeilenbruch spannt die Erwartung *(«... verschwinden sie wieder»)*. Erst in der 13. Zeile fällt, in einer überraschenden Ergänzung, das klärende Stichwort *«Gobelin»*. Von der 3. Zeile *(«hing»)* bis zur letzten sind es also Wandteppichfiguren, die nachts Paargeschichten der Volksdichtung lebendig treiben. Die Schlusszeile zeigt, mit einer letzten Pointe, das Paar getrennt *(«Jeder / in seinem»)*.

Wie aber passt dazu der gemeinsame Auftritt am Anfang und die Ortsbestimmung *«mitten ins Leben»*? Beide Unstimmigkeiten zwingen zu weiterer Deutung.

Die poetische Bildteppichphantasie hat natürlich – wie die Märchen, von denen sie einige Motive nutzt – ihre Lebensbedeutung: sie zeigt eine zwischenmenschliche Konstellation. Gerade in ihrem Doppelleben sind die Gobelinfiguren Metaphern für das Tag- und Nachtleben eines heimlichen Liebespaares. Die Partner sind – seltene Auftritte (auf Podium oder Bühne) ausgenommen – in je eigene Umgebungen und verschiedene Geltungsränge eingebunden. Nur nachts entschlüpfen sie den Bindungen und überlassen sich leidenschaftlichem Zusammensein. – Ist dies das wirkliche *«Leben»*, an dem gemessen der grosse Auftritt klein erscheint?

Das originelle Gedicht vollzieht eine fühlbare Bewertung ohne ein einziges Gefühlswort. Die textile Bedeutung von *«verschossen»* beeinträchtigt die Frische der Leidenschaft. Die Betonung der *«Leiber»* lässt eine irritierte Seele vermuten, der die Spaltung nicht bekommt. Eine befreiende Belebung, die mit dem Tagesglockenschlag immer wieder zunichte wird *(«Dann / verschwinden sie wieder»)*, erscheint zuletzt als Spuk.

In der ironischen Zeichnung des Paares verbirgt das scherzhafte Gedicht den emotionalen Ernst einer Liebessituation, deren erlebte Ambivalenz der affektive Titel präzis zum Ausdruck bringt: verwünschte Erlösung!

Guckkastengedicht

Da fliesst ein Bach
da blüht ein Baum
da saust Gebraus
und aus
der Traum geht
weiter steht ein
Haus Rauch steigt
und fein
verneigt der Herr
sich vor den
Damen. Amen.

Aus und Amen

Wer *«auf festen Versesfüssen»* steht, kann ausdrucksvoll stolpern. Ulla Hahn gibt mit diesem amüsanten Gedichtchen eine Probe davon.

Rhythmus und Reime sind zu Beginn wie die Sätze einfach geordnet. Das Versmass tritt in den einsilbigen Wörtern wie vom Metronom geschlagen hervor: tatám tatám / tatám tatám. Vierfache Alliteration und dreifacher Binnenreim geben dem kurzen Versschritt sicheren Schwung.

Um so plötzlicher stockt er nach *«aus»* mitten im 4. Vers. Die rhythmische Pause ist als Schreck fühlbar, wenn die Worte, die das Quartett reimend gerundet hätten, wie verloren in der neuen Zeile nachkommen: *«und aus – / der Traum»*.

Aber ein neuer Satz beginnt: *«der Traum geht»* und zugleich beginnt eine Sequenz, in der Satz- und Versbetonung sich gegenseitig verunsichern und die Reime flottieren. Dabei drängen sich folgende Bedeutungen ineinander:

der Traúm gēht	(Die vorige Szene war ein Traum.)
Traúm geht / weíter	(Veränderung, immer noch Traum)
geht / weiter stéht	(Bewegung und Stillstand)
weiter steht ein / Haus	(neue Szene)
Haús Rāūch steígt	(Hinweis auf Feuer)

Danach stellt sich mit der Übereinstimmung von Vers- und Satzbetonung wieder Eindeutigkeit her. Die Kurzzeile *«und fein»* intoniert den Rhythmus, der mit *«und aus»* abgebrochen war. Vers 8 gehört zum Schlussbild, der Grussgeste des Herrn vor den Damen. Wieder verklammern verrutschte Reime die Versgruppen. Die letzte bleibt im alternierenden Schritt, der aber fallend endet: támta támta.

Es sind genau die mittleren drei Verse, die formal den Übergang vom Anfangs- zum Schlussbild vorführen. Ein materiales Detail zeigt den Bildwechsel sozusagen optisch: *«steht ein Haus»* sollte eigentlich, so meint man, bei der konkreten Szenenzeichnung in Zeile 3 stehen. Zwischen Vers 6 und 7 treibend, bildet es eine verwackelte Überleitung zur Figurengruppe und dient deren lokaler Festigung. Was da *«geht»* und *«steht»* ohne rechten Zusammenhang, ist kein Traum, hat aber das Merkmal des Unwirklichen mit ihm gemeinsam. Das Ganze ist eine Vorführung naiver Bildchen im Guckkasten. Gleichwohl bleibt die Frage, was für eine Geschichte die Bildfolge erzählt und, interessanter noch, warum die Geschichte durch den Guckkasten angeschaut wird.

Trotz minimaler Daten ist das Anfangsbild – nach Ablauf der Folge – leicht zu ergänzen. Da *«saust Gebraus»* nicht etwa von einem Mühlrad. Die unbestimmt-dynamische Formel enthält die sprichwörtliche Redensart vom *«Leben in Saus und Braus»* und evoziert üppig bestellte Tische, gefüllte Gläser, erhöhte Stimmung, erotisches Feuerwerk, kurz: ausgelassenen Lebensgenuss. Das gehört zur ersten Phase der Geschichte. Die letzte zeigt einige Personen der Handlung in etwas späterer Momentaufnahme. Der Herr verneigt sich konventionell vor den Damen. Die *«fein»* ausgeführte Gebärde kontrastiert mit allem, was in Saus und Braus geschehen sein mag. Auch der Reim spielt mit einem Kontrast. Ob der *«Rauch»* auf ein metaphorisches Feuer weist oder *(«Kein Rauch ohne Feuer»)* ein Gerücht andeutet: auf ihn, der *«steigt»*, antwortet die Geste des Herrn, der sich *«verneigt»*, wie ein Dementi. Die *«Damen»* scheinen mit *«Amen»* einfältig zu nicken.

Doch das Schlusswort klingt durch und durch ironisch. Die Geschichte wird, offenbar von einer beteiligten Dame, aus erheblicher Entfernung abgesegnet. So erklären sich die verschiedenen Empfindungen: kindliches Staunen, Enttäuschung, vor allem die Unsicherheit und Verstörung der Übergangsphase und zugleich die Ironie, die all dies unterspielt. Spott steckt besonders in der befremdlichen Abschiedsszene, spürbar im taktgenauen Agieren des *«Herrn»* und in der rhythmischen Verzögerung bei *«den / Damen»*: sie akzentuiert den asymmetrischen Plural, bewirkt das Umkippen in den fallenden Rhythmus und lässt das Gedicht mit dem Echoreim drollig-fatal ausklingen.

Im poetischen Guckkastenblick ist eine erotische Episode von der komischen Seite aufs Korn genommen und damit intelligent und elegant überstanden. ✦

GRETE LÜBBE-GROTHUES