

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 77 (1997)
Heft: 3

Artikel: Spuren der Idylle : über ein Motiv der Moderne
Autor: Görner, Rüdiger
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-165724>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

Rüdiger Görner

SPUREN DER IDYLLE

Über ein Motiv der Moderne

Man kennt sie als Pastorale, als Tanz der Nymphen, als Spiel von Licht und Schatten über einer entspannten Szene, die Idylle. Was aber ist die Idylle? Wofür steht sie?

Man sieht ein Gemälde Poussins vor sich oder *Bouchers*, denkt an Vergils bukolische Dichtung, an Schäferspiele und anacreontische Verse, an Oliven- und Eukalyptushaine, an den *locus amoenus*, den lieblichen Ort mit Flötenspiel: Die Idylle ist der Ort, wo sich Natur und Kultur berühren; man könnte sagen, in der Idylle verfeinere sich Natur, und die Kultur naturiere sich. In der Idylle glaubt sich der Mensch der Schöpfung nahe, sofern er mythisch veranlagt ist, dem Gott der Idylle, Pan. Man sehnt sich jedoch nach der Idylle mit antizivilisatorischen Ressentiments. Ob römische Dichter der Stadt der Städte entflohen, oder Beethoven dem staubigen, lärmenden Wien, «draussen» auf dem Lande das «Erwachen heiterer» Gefühle erwartend, immer ist es der zivilisationsgeplagte Städter, der das Idyllische sucht.

Biedermeier

Aber auch der aus Not landflüchtige Neustädter des 19. Jahrhunderts, der nach Jahr und Tag zum Proletarier wurde, wollte seine kleine Idylle, auch wenn sie nur aus einem Kastanien- oder Lindenbaum im Hinterhof einer Mietskaserne bestand. Gelang ihm später der bescheidene Aufstieg ins Kleinbürgertum, so konnte er sich womöglich einen Schrebergarten leisten, Ausdruck einer massenweise reproduzierten Idyllen-Illusion. Die Verbürgerlichung der Idylle ereignete sich im Biedermeier. Die Nymphen, Faune und Schäfer, die zur Stunde des Pan die Idylle aufsuchten, verwandelten sich in blumengiessende oder im Dämmerlicht Meer-

schaumpfeife schmauchende Bürgersleut', Spitzwegianer allesamt, zufrieden, behäbig, hartnäckig unpolitisch. Vormärz und 1848 störten diese Behaglichkeit empfindlich, und doch hielt das Bürgertum am Idyllischen fest und dies um so beharrlicher, je mehr sich die Idylle in Widerspruch zur industriellen Revolution setzte.

Zwar goutierte man Schriftsteller, die gerade das Doppelbödige, Unsichere am bürgerlichen Idyll aufzeigten oder zumindest andeuteten, von Jean Paul bis Wilhelm Raabe, von Storm bis Fontane. Doch liess man am Ideal des Idyllischen nicht ernstlich rütteln. Das Idyllische war fest eingepflanzt als Gegengewicht zum bürgerlichen Gewerbefleiss, und man begab sich ins Idyll just in jener Kleidung, in der man auch den Boulevards entlangging oder in den Amtsstuben oder Börsensälen sich bewies. Edouard Manet hat dies in seinem Gemälde «Frühstück im Freien» festgehalten. Die Schäfer von einst gaben sich jetzt mit ernstem Blick, die Nymphen Poussins tanzten nicht mehr, sondern waren standesbewusst und leidlich sittsam.

Im Idyll seien Natur und Ideal Wirklichkeit geworden, hatte Schiller in seinem grossen Versuch «Über naive und sentimentalische Dichtung» behauptet, aber auch darauf aufmerksam gemacht, dass zum Idyll ebenso die Klage über den Verlust dieser Verbindung von Natur und Ideal gehöre. Damit war auf den Begriff gebracht, was das Idyllische bot: Beruhigende Selbstvergewisserung – der Mensch erlebte sich als Teil der Natur und als idealisch Kulturschaffender –, gleichzeitig aber eine Verunsicherung angesichts der nur knappen Dauer dieses Zustandes.

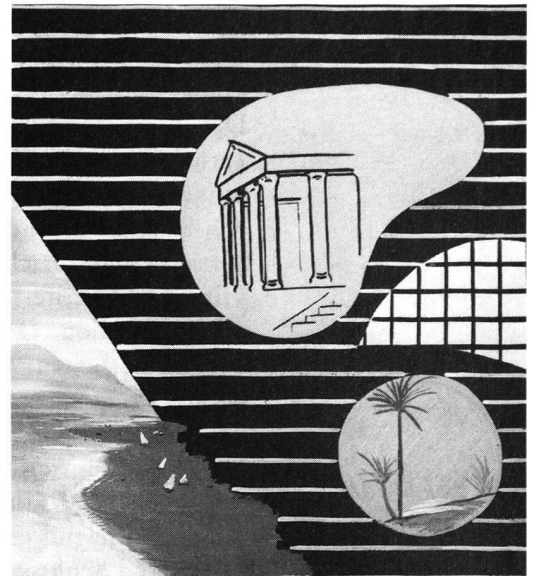
Für die Vorabdruckgenehmigung dieses Essays dankt die Redaktion dem Verlag Klöpfer & Meyer. Der Essay wird in diesem Monat in Rüdiger Görners herausgegebenem Band «Wortwege. Zugänge zur spätmodernen Literatur» bei Klöpfer & Meyer, Tübingen, erscheinen.

Sieht man von Manets *Déjeuner*-Komposition ab, dann wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Idyllische zweimal programmatisch gestaltet: Durch *Wagners* in Tribschen bei Luzern komponiertes «Idyll» für kleines Orchester und durch *Mallarmés* Dichtung «L'après-midi d'un faune», später von *Debussy* zu einer Tondichtung umgeschaffen.

Wiegenlied und Frauentanz

Wagners «Idyll» ist aufs engste mit der Lebenssituation in Tribschen verbunden. Der Rebell von einst, der eine gescheiterte Ehe hinter sich hatte, von Gläubigern verfolgt worden war, der Opernrevolutionär und Freund des Märchenkönigs, der seinerseits das Idyllische ins Illusionistische steigerte, Schloss um Schloss. Wagner, dieser genialische Desperado, schickte sich an, ein Spätfünfziger bereits, grossbürgerlicher Künstler zu werden. Familienglück in Musik gefasst: mit Paraphrasen aus dem dritten Akt des «Siegfried» quasi-mythisch durchsetzt, gedacht als «*Feen-Gabe an der Wiege des Sohnes*», des damals eineinhalb-jährigen, noch in wilder Ehe mit *Cosima* geborenen *Siegfrieds*, bestimmt von Wiegenlied-Melodien, aber auch von seltsamen, jäh abfallenden Kadenzten, selig klingend, aber dabei doch eigentümlich wehmütig. Dieses Idyll steht gleichsam am Ende eines herkömmlichen und am Anfang eines gewandelten ästhetischen Verständnisses des Idyllischen. Herkömmlich ist es in dem Sinne, dass es noch einmal das gedämpft Heitere, Entspannte, Bukolische anklingen lässt. Gleichzeitig vermittelt dieses Tonstück den Eindruck einer in sich ruhenden, aber auch verselbständigenden Szene, eher lebensentrückt denn wirklich, eher Natur auf Probe denn Natur als Selbstverständlichkeit. Um in der Lebenswelt Tribschens um 1869/70 zu bleiben, in jener Stimmung, aus der Wagners «Idyll» als tönende Apotheose dieses Ortes hervorging, sei aus einem Brief zitiert, den *Cosima* an den enthusiastischen Beobachter, *Friedrich Nietzsche*, nach Basel schrieb: «*Auf Tribschen lebt und webt es sich weiter, wie Sie wissen, ein Durcheinander von Genie-Schaffen, Kinder-Gewirr, Leute, lärmende Behäbigkeit, Thierergötzen etc. (...) (Mir ist) das ganze Werk Wagner's das wiedergewonnene Paradies.*»

Sigmar Polke,
«Urlaubsbild» 1996, Öl,
100 x 90, aus Th. Kreuz/
M. Govan/J. Thompson:
Neue Figuration
1960 - 88,
München 1989.



Man sehnt
sich nach der
Idylle mit
antizivilisatori-
schen Ressenti-
ments.

Das Idyll als «*Durcheinander*», aber auch als Werk. Wagners Kunst ein paradiesisches Idyll. Nietzsche wird sich diesen Gedanken *Frau Cosimas*, dieses in Tribschen angeschaute Idyll in der «*Geburt der Tragödie*» zueigen machen und auf die Entwicklung der Oper beziehen, deren Erfüllung er bekanntlich damals in Wagners Kunst zu sehen und zu hören glaubte. Nietzsche spricht von einer «*idyllischen Tendenz der Oper*», die er wie folgt ausführte: «*Es liegt also auf den Zügen der Oper keinesfalls jener elegische Schmerz eines ewigen Verlustes, vielmehr die Heiterkeit des ewigen Wiederfindens, die bequeme Lust an einer idyllischen Wirklichkeit, die man wenigstens sich als wirklich in jedem Augenblick vorstellen kann (...).*»

Cosima dagegen betonte in ihrem letzten Tribschener Brief an Nietzsche den Verlust der Idylle: «*Ich bin heute auf einige Minuten im Garten gewesen und habe in meiner geliebten Umzäunung einen jener Tribschener Abende empfunden, dessen friedliche Seligkeit mir wohl nie wieder leuchten wird (...).*» Idylle, das ist jetzt das «*Umzäunte*», also das Gegenteil dessen, was Nietzsche mit dem entgrenzenden dionysischen Aufbruch, mit der «*Rückkehr zum Urquell*» des Daseins und der Wesenheit des Menschen mittels des sich in der Oper (Wagners) artikulierenden mythisch Idyllischen verband. Diese Entgrenzung im dionysischen Sinne ereignete sich freilich eher in *Mallarmés* Faun-Dichtung, die das Verbürgerlichen der Idylle widerrief. Der Faun *Mallarmés* ist der Antibürger, der aus der Rolle fällt und den zivilisatori-

schen Fortschritt schlichtweg ignoriert. Er wirkt so, als habe sich der zivilisationskranke, zugeknöpfte Herr des Manetschen Déjeuners seiner Fesseln entledigt und zurückverwandelt in das dionysische Stadium der Kultur. *Nijinskis* Interpretation des Fauns, sein Tanz als Akt der Selbstbefriedigung, machte diese zivilisationskritische Manifestation des Idyllischen zum Skandalon. Das Idyll als Beleidigung des bürgerlichen Geschmacks liess den «Nachmittag eines Fauns» zur Morgenröte der schrankenlosen *Décadence* werden. Der «Nachmittag eines Fauns», durch Debussy und Nijinsky zum gesamt künstlerischen Ereignis gesteigert, war der Höhepunkt und Schlusspunkt des ungebrochen Idyllischen in der Moderne. Danach sieht sich das Idyllische aufgespalten: Zum einen in seine ästhetische Verselbständigung, die mit seiner Brechung und zitathaften Zerstückelung einherging; zum anderen in seine quasi ideologische Vereinnahmung in Gestalt eines forcierten Heimat-Kultes mit seiner spiessbürgerlichen Kitsch-Komponente und blutriefenden und allzu bodenständigen Depravierung.

Brüche und Explosionen

Der Expressionismus vor allem liess die Idylle explodieren; was von ihr übrigblieb, was nicht durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges zermahlen wurde, diente danach als Versatzstückreservoir, dessen sich vor allem die Surrealisten bedienten. Das Idyll, durch die rigide Linienführung des Kubismus zerschnitten, figurierte als Bruckstück in der surrealistischen Bildwelt der Zwanziger. Nicht Natur und Ideal waren länger Wirklichkeit, sondern eine aus der Zerstörung geborene brüchige Vision einer zusammengewürfelten Welt. Säulenstümpfe, Torsi, Reste von Stilleben erinnerten an das Idyll, von dem nur noch der panische Schrecken übrig war.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wiederholte sich diese Erfahrung in verschärfter Form: Nach Auschwitz schien selbst ein wohlgeformter attischer Säulenstumpf, die Erinnerung an unberührte Natur und die Sehnsucht nach einem Stück Geborgenheit frivol. Der Zusammenklang von Natur und Ideal, von dem Nietzsche, auf Schiller anspielend, gesprochen hatte, und seine Tonwerdung als «*idyllische Wirklich-*

keit», war nur noch als anachronistisch entrückte Illusion denkbar. Verzweiflung und Pessimismus wurden in diesem Sinne ein letztes Mal tönendes Ereignis in den «Metamorphosen» und den «Vier letzten Liedern» von *Richard Strauss*, beinahe gespenstische Idyllen, die im letzten Lied noch einmal ein Abendrot emphatisch beschwören, das dann jedoch in dumpfer Verhaltenheit musikalisch gleichsam dahinwelkt.

Der Postmodernist sehnt sich nicht minder nach Idyllen als seine Verwandten aus abgelebten Epochen. Unruhig jagt der zivilisationsgeschädigte Mensch nach einem Ruhepol. Um auf Schillers Bestimmung der Idylle zurückzugreifen: «*Ruhe wäre also der herrschende Eindruck der idyllischen Dichtung, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die nicht aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fliesst (...).*» Eine solche Ruhe jedoch scheint nur noch in ironisierter Form vorstellbar. *Tom Stoppard* fragte in seinem 1993 verfassten Stück «*Arcadia*» nach den Möglichkeiten idyllischer Befindlichkeit heute. Es entstand ein Spiel der Zeitebenen und Epochen. In einer an *Goethes* «Wahlverwandtschaften» erinnernden Szene schlägt ein Gartenbauarchitekt der Besitzerin eines englischen Landsitzes vor, eine Eremitage im Park zu errichten, das Symbol reinen Arkadiens. Die Lady fragt ihn daraufhin, wer in dieser Eremitage wohnen solle. Die Antwort: Natürlich ein Eremit. Man stellt jedoch ernüchert fest, dass kein brauchbarer Eremit zur Verfügung stehe.

Dass die Idylle uns nach wie vor reizt, auch wenn wir wissen, dass die Vorstellung von einer «unberührten Natur» und einer «*Ruhe der Vollendung*» Illusionen sind, legt nahe, das Verlangen nach Idylle mit *Arnold Gehlens* Wort eine «*anthropologische Konstante*» zu nennen, ein Etwas, das mit unserem entwickelten Menschsein zusammenhängt. Selbst die ironische Brechung der Idylle, einschliesslich der wütenden Anti-Heimat-Literatur zorniger Schriftsteller, ist Aspekt dieses Verlangens nach *authentischer* Erfahrung dessen, was unser Gemüt aufwühlt *und* befriedigt.

Nichts ist klischeehafter und brüchiger als die Idylle. In *Hans Magnus Enzensbergers* Gedichtband «*Kiosk*» liest sich dies so:

.....

In der Moderne
sieht sich
das Idyllische
aufgespalten:
Zum einen in
seine ästhetische
Verselbständi-
gung, die mit
seiner Brechung
und zitathaften
Zerstückelung
einherging; zum
anderen in seine
quasi ideologi-
sche Vereinnah-
mung in Gestalt
eines forcierten
Heimat-Kultes mit
seiner spiessbür-
gerlichen Kitsch-
Komponente.

.....

Schöner Sonntag
Der alte Herr mit dem Backenbart,
mit den zerbrechlichen Knochen,
wie er da auf dem Bänkchen sitzt
vor dem Bunker,
vor seinem eigenen Bunker.

Wie er dasitzt in der Morgensonne
und strickt und murmelt.
Was hat er gesagt?
Was hat er gesagt?
Schöner Sonntag heute.
Schöner Sonntag heute.

Wie er das Strickzeug sinken lässt,
wie er wittert,
wie er lauscht,
wie er aufpasst,
ob einer um die Ecke kommt,
ihn totzuschlagen.

Wie er weiterstrickt,
wie er vor sich hinrallert:
Niemand da.
Niemand da.
Schöner Sonntag heute.

Banal wirkt diese sonntägliche Idylle – aber nicht ganz geheuer. Etwas stimmt nicht mit diesem alten Herrn. Etwas hat er zu verbergen. Dieses Porträt eines alten Mannes mit Bunker, Backenbart und Strickzeug rückt das Idyllische an den Rand einer leicht makaberen Groteske. Einst sollte dieser Bunker Schutz gewähren; jetzt bleibt dem Greis nichts anderes übrig, als schutzlos auf seinen Mörder zu warten, Sonntag für Sonntag auf der Sommerbank, auf ein todbringendes Phantom vielleicht, auf eine wütende Erynnie. Nein, diese Idylle stiftet keine Ruhe; sie verhöhnt sich selbst.

Ähnlich wie Enzensberger verfuhr *Hermann Burger* in seinem lyrischen Zyklus «Kirchberger Idyllen». Jede dieser Idyllen enthält Todesverweise, gesteigert freilich zu elegischen Emphasen: Wer Idyllen glaubt, hat das Nachsehen. Zitiert sei die Idylle namens «Brunnen»:

Nachts beim offenen Fenster hört man
das Plätschern des Brunnens,
Vorne beim Stechpalmen-Eck,
moosig der längliche Trog.
Zwygart hat hier seine Harke,
den Pickel und Spaten gebadet,
Hat in der heißen Zeit
Grabwerkzeug-Stiele geschwellt.
Mit dem Ausbau des Kirchhofs
wurde das Schmuckstück verschoben,
Hoch mit dem Kran gehievt,
fachmännisch auch renoviert.
Immer noch hört man das Plätschern,
wenn gleich aus dem anderen Garten,
Denn das Becken, der Stock zieren
das Friedhofsareal.

Zwygart, der Totengräber, geistert als Liquidator des Idyllischen durch diese Dichtungen; hier ist nur von seinen Werkzeugen die Rede, andernorts von seinem, ja, «*bun-kergleichen Thanatos-Reich*». Wichtiger als Zwycgart ist jedoch in dieser Idylle ihr Relikt, der moosige Brunnen mit seinem länglichen Trog, ein, wie das Gedicht sagt, «*Schmuckstück*», das aber zum Versatzstück wird. Buchstäblich «*versetzt*» wird dieser Brunnen; sein «*Plätschern*» verleiht dem Friedhof die Illusion von Leben. Man denkt an das Plätschern des Brunnens im Salzburger Mirabell-Garten in *Georg Trakls* gleichnamigem Gedicht, an die «*Sonatenklänge*», die man dort «*des nachts*» hört, an diese gleichfalls trügerische Idylle, die den Menschen im Grunde nicht annimmt. Sie duldet keine Zählung; man kann sie heimlich bewundern, aber in Wahrheit nicht betreten. Denn überall finden sich Schilder mit der Aufschrift: Zutritt nur für Tote.

«*Auf dem Lande ist man immer in Gefahr, auf veraltete Vokabeln zurückzugreifen*», so lesen wir in *Christa Wolfs* Prosa «*Störfall*». Bereits ihre erste Seite lässt ahnen, dass man dieser mecklenburgischen Idylle an einem April-Tag des Jahres 1986 nicht trauen kann: «*(...) die Kirschbäume sind explodiert, wie ich es noch ein Jahr zuvor, obwohl nicht mehr ganz unwissend, ohne weiteres nicht nur denken, auch sagen konnte. Das Grün explodiert (...)*» – im launischen Monat April, nach *T. S. Eliot* der «*grausamste Monat*» des Jahres. Es ist der Tag der Katastrophe von Tschernobyl; der Countdown für die Auslöschung der Idyllen Europas war, so schien es, angelaufen. Unweigerlich ist das Wissen in die Idylle eingedrungen, das Wissen um Radioaktivität und Krankheit; der Bruder der Erzählerin muss sich an diesem Tag der Tage einer Gehirnoperation unterziehen.

Mythos und Entzauberung

Die Idylle ist tot, es lebe der Mythos von der Idylle. Kein Schriftsteller der Gegenwart hat diesen Mythos – vor und nach Tschernobyl – mehr genährt als *Peter Handke*. Bei ihm bildet(e) sich das Idyll um ein bestimmtes Bild, das er betrachtet, oder ein Buch, mit dem er sich beschäftigt hat. Ob *Cézanne*, *Ruisdael* oder *Courbet*, ob *Plotin* oder *Stifters* «*Bergkristall*», Handke webt die vorgegebene Idylle wei-

Die Idylle ist tot,
es lebe der
Mythos von der
Idylle.

ter, bis ihr Stoff die konkrete Lebenswelt des Jahres 1980 oder 1995 überdeckt. In seiner «Lehre der Sainte-Victoire» schreibt Handke über seinen verehrtesten Bildkünstler: «Cézanne hat ja anfangs Schreckensbilder (...) gemalt. Aber mit der Zeit wurde sein einziges Problem die Verwirklichung (*réalisation*) des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt.»

Also sprach der postmoderne Idylliker. Jedem Ding das Seine, ein «*Sein im Frieden*», extemporal, der Zusammenhänge entledigt. Die Daseinserfahrung gerinnt zum Stilleben, friedlich, weil leblos und steril: Die Idylle in der Isolation der angeblich autonomen Kunst.

Handke hat jüngst (1996) mit seinem problematischen Versuch «Gerechtigkeit für Serbien» unwillentlich das Dilemma «idyllischer» Zeitgeschichtsbetrachtung in seiner ganzen Breite vorgeführt. In diesem Versuch zeigt er Serbien als *locus amoenus* auf der friedlichen Uferseite der Drina, während auf der anderen, auf die er sich nicht einlässt, gemordet wird. Er verliebt sich in die Landschaft Serbiens, wie er sich einst in die Provence verliebt hat und schliesst von der isoliert betrachteten landschaftlichen Idylle auf den Charakter des Landes. Dass dieses Verfahren ebenso anachronistisch wie fahrlässig ist, braucht kaum betont zu werden.

Um einen Zugang zum Idyllischen ganz anderer Art handelt es sich bei Wolfgang Hilbigs Prosa «Die Kunde von den Bäumen» (1994). In ihr ist aus der Idylle ein Zerfallsprodukt geworden, eine Müllhalde, kurz «Asche» genannt: «Die Invasion des Mülls eskalierte, der Unrat begann den ganzen Wald zu umzingeln, Vorhuten toter Materie schickten sich an, den Wald in Parzellen zu zerschneiden, und einer dieser Passwege des Mülls war auch die Kirschallee: wenn das Tagebauloch ausgekohlt war, das anstelle des Dörfchens übrigbleiben sollte, würde die Kirschallee zu den Verbindungsstrassen des Abfalls gehören.»

Das «Waste Land» im Staate Honeckers: Braunkohle-Förderung im Tagebau, Müllhalden als Landschaftersatz, bevölkert von beschädigten Schaufensterpuppen und anderen Attrappen des Lebens. Idylle, das ist für den Ich-Erzähler Waller, einen ausgestiegenen Müllarbeiter, die Erinnerung

an die inzwischen gefällten Kirschbäume oder Phantombilder, die durch aufgewirbelte Asche entstehen. Mehr bleibt nicht übrig vom Reigen der Schäferinnen im Schatten der Bäume. Das Beschreiben einer «Idylle» steht in Gefahr – Handke erlag ihr, Hilbig entging ihr –, ungläubwürdig zu werden, wenn es die vielfältigen Berechnungen, denen das Idyllische in der Moderne ausgesetzt ist, nicht reflektiert.

Je gebrochener die Zeitumstände, desto ungebrochener freilich das Verlangen des Menschen nach einem Ersatz-Arkadien. Diesen Wunsch befriedigt heutzutage weniger die Literatur als vielmehr der Film. Von Eric Rohmer bis James Ivory und Emma Thompson gilt: Cineastisch lässt sich nahezu jede Vorlage idyllisieren, ob es sich dabei um E. M. Forster handelt oder um Jane Austen. Keine Schauspielerin (und Regisseurin) verkörpert diese an nostalgischen Stoffen eingeübte Idyllik mehr als Emma Thompson, die postmoderne «Schäferin» mit flatternden Hutbändern und verhalten sinnlichem Blick, die als Darstellerin jedoch häufig den Eindruck hinterlässt, als parodierte sie ihre Rolle, als belächle sie sich selbst. Und darin besteht der postmoderne Rettungsversuch der Idylle: in ihrem zitathaften Aufscheinen, in ihrer Parodie.

Freilich ist die parodistische Darstellung der Idylle keine Erfindung unserer Tage. Thomas Mann hat sie bereits mustergültig vorgeführt, und zwar in seinen beiden 1919 entstandenen, ausdrücklich als «Idyllen» bezeichneten Arbeiten «Herr und Hund» sowie «Gesang vom Kindchen»: Bürgerliche Idyllen in Prosa und Hexametern inmitten einer revolutionären Krisenzeit. «Vatergefühl» machte ihn, wie er im «Gesang» sagte, zum «metrischen Dichter», zum Laudator des häuslichen Arkadiens und zum Prosaporträtisten des Hundes Bauschan – mit ironischem Augenzwinkern und im selbstgefälligen Plauderton Gegenbilder von geradezu provokanter Harmonie zu den notvoll konfliktreichen Zeiten entwerfend.

Die Idylle als irritierendes Ärgernis und Ideal, als Gegenstand der Parodie und Ironie, ein Mittel zur gemütvollen Selbsterhaltung und als Hort ins Schwärmen geratener Adjektiva: *lieblich, anmutig, heiter, gelöst*. Letztlich ihnen zuliebe sucht der Mensch weiter nach seiner Idylle, sucht rastlos nach erfüllender Musse – eben ganz nach seiner Natur. ♦

.....
Nichts ist
klischeehafter
und brüchiger
als die Idylle.
.....