Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 65 (1985)
Heft: 1

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

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

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

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

Download PDF: 09.07.2025

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

Das Buch

Kunst- und Vampirgeschichten

Adolf Muschg, «Das Licht und der Schlüssel»

Der Titel dieses *«Erziehungsromans eines Vampirs»* geht auf eine Geschichte aus dem alten Persien zurück, *«die kluge, die weise Geschichte von einem Mann, der auf dem Weg vom Wirtshaus nach Hause seinen Schlüssel verloren hat. Jetzt sucht er ihn vor seiner Haustür. Ein Freund kommt vorbei. Was suchst du denn?, fragt der Freund. – Meinen Schlüssel. – Bist du sicher, dass du ihn hier verloren hast? – Nein, aber hier habe ich Licht.»* Einer erzählt das als eine Art Gleichnis im Kreis einer Therapiegruppe; da hat die Geschichte ihren übertragenen Sinn. Der Schlüssel zu den dunklen Geheimnissen, zu den Nöten und Ängsten findet sich meist nicht in ihnen selbst, sondern da, wo es hell ist. Als ein dunkles und schwieriges Buch ist Adolf Muschgs Roman *«Das Licht und der Schlüssel»* angekündigt worden[1]. Man tue gut daran, rät der Klappentext, sich das Finden des Schlüssels nicht leicht zu machen. In einer Publikumszeitschrift habe ich sogar gelesen, vor diesem Werk bekämen *«selbst die robustesten Kritiker weiche Knie»*. Was immer das heissen mag, es scheint mir nicht gerade dazu angetan, die Lust des Lesers anzuregen. Der Autor, im Dezember 1984 für sein Gesamtwerk mit dem Zürcher Literaturpreis ausgezeichnet, mag die Erfahrung machen, dass Kritik und Leserschaft diesmal eher zögernd reagieren, vorsichtig darauf bedacht, sich keine Blösse zu geben.

Ich möchte zunächst einfach von dem Vergnügen reden, das mir das Buch gemacht hat, und allerdings auch von dem Eindruck, da werde mit gescheiter und wendiger Prosa ein Mangel in scheinbaren Überfluss verwandelt. Da ist dann viel Text, viel Wissen, viel glänzend inszenierte Suada, jedoch nicht ganz so grosser Ertrag. Das Buch ist vom Aufwand her, hinsichtlich seiner Instrumentierung und seines Reichtums an Einfällen, eine imponierende Veranstaltung; aber ich frage mich, ob der inszenatorische Kraftakt der eindringlichen, mit grossem Ernst zu bedenkenden Frage angemessen sei, die *«Das Licht und der Schlüssel»* aufwirft: der Frage nach dem Kunstwerk, was es sei, worin die *«symbolische Totalität der Kunstschöpfung»* bestehe, wie es zur *«Freiheit durch wahrgenommene Ordnung»* in der Kunst komme. Diese Zitate entstammen nicht dem Roman, sondern einer Rezension Adolf Muschgs, in der er sich eingehend mit der umfangreichen nachgelassenen Studie des Kunstwissenschaftlers Max Raphael befasst:

«Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?» Die Einsichten dieses linken Kunstpädagogen, der sich in gleicher Weise gegen die Unverbindlichkeit des Kunstgenusses wie gegen die Vereinfachungen des Agitprop gewendet hat, veranlassen Muschg zu kunsttheoretischen Erörterungen, die mir wie ein nachträglicher Kommentar zum Roman vorkommen. *«Das Licht und der Schlüssel»* ist zwar eine Abenteuergeschichte, eine Dracula-Paraphrase, aber eben auch ein Buch, in dem nach dem Verhältnis von Kunst und Leben gefragt und von falsch und echt in der Kunst, auch von der paradoxen Tatsache gesprochen wird, dass das vollendete *«Trompe-l'œil»* als künstlerische Wahrheit erscheinen kann. In der Raphael-Rezension übrigens findet sich der Satz von der künstlerischen Arbeit, die Cézanne geleistet habe, *«als ob sie der verlorene Schlüssel zur Schöpfung des ‚Deus creator omnipotens' wäre»*. Und im Roman hat das Thema seine den Autor Muschg und sein literarisches Schaffen ganz persönlich betreffende Problematik. Da nämlich sagt die Hauptfigur, der Vampir Samstag: *«Ich bin weder tot noch lebendig, wenn ich schreibe; das Schreiben ist eine eigene Verfassung, ein dritter Zustand, eine Reduktion auf leeres Papier, die gespannte Erwartung auf nichts als Zeichen, die sich statt meiner rühren ...»* Schreiben als Möglichkeit, nicht ganz tot zu sein, nicht ganz abgetrennt von dem sogenannten ganzen Leben, Schreiben als Existenzform des Vampirs, der das Blut der Lebenden als Nahrung braucht, – das ist das Dilemma zwischen Literatur und Therapie, das Adolf Muschg in den Frankfurter Vorlesungen als sein eigenes Dilemma beschrieben hat.

Doch sollen diese vorweggenommenen Bemerkungen den Leser nicht abschrecken. Er muss keine Angst haben, dass er den Schlüssel nicht finde. Hier werden schliesslich Geschichten erzählt, und erst noch Vampirgeschichten. *«Das Licht und der Schlüssel»* ist keineswegs in einer hermetischen oder verschlüsselten Sprache geschrieben, sondern eingängig und konziliant, höflich, korrekt, ja leserfreundlich geradezu. Gut, da gibt es fachmedizinische Erörterungen, exakt recherchiert und ironisch kommentiert, da gibt es immer wieder (und höchst fachkundige) Ausführungen über bildende Kunst und über Künstlertum, sowohl die Kunstgeschichte und das Betrachten von Kunstwerken betreffend als auch die aktuelle Kunstszene, und diese wiederum wird genüsslich geschildert an einem Beispiel vor allem, das dem Erzähler – hier ganz in seinem Element – zu satirisch-ironischen Rollenspielen willkommene Gelegenheit gibt. Nein, das ist alles, obgleich intellektuell recht anspruchsvoll, mit bestrickender Leichtigkeit erzählt. Der Bericht aus der Therapiegruppe oder die Schilderung der Konsultationen Samstags bei medizinischen Koryphäen in Amsterdam sind mit Perfektion und Witz gestaltet, Muschg'sche Kabinettstücke. Sie zeugen von der ungebrochenen Spiellust des Erzählers.

Anders verhält es sich mit der Konstruktion des Ganzen. Es gehört seit seinen schriftstellerischen Anfängen zur Charakteristik dieses Autors, dass er seine grösseren epischen Vorhaben ausgetüftelt inszeniert. Seine Japan-Erfahrungen hat er aufgefächert und

lässt den Public-Relations-Manager Bischof den Roman *«Im Sommer des Hasen»* aus Erzählungen von sechs verschiedenen Schriftstellern zusammensetzen. Anderen Erzählwerken – etwa *«Mitgespielt»*, *«Albissers Grund»* oder *«Bayun»* – unterlegt er den Bauplan des Kriminalromans, um alsbald daraus auszubrechen, die Erwartungen der Leser zu narren, den Täter zum Opfer und den Detektiv zum Täter zu machen. Für *«Das Licht und der Schlüssel»* nun hat er eine Form gewählt, die ihm grösste Freiheit lässt; aber hält sie das Ganze auch zusammen? Oder anders: Ist, was als Erziehungsroman eines Vampirs daherkommt, nicht schon durch diese Form gefährdet? Der Schauplatz Amsterdam steht fest. Aber sonst ist manches mehrfach deutbar, ist – zum Beispiel in den ersten beiden Teilen des Buches – Monolog oder imaginärer Dialog, im dritten Teil dann wieder ein konventioneller Roman und in der Nachschrift kunsttheoretische Essayistik in Briefen. Schon früh hat die Kritik – in bewundernder Absicht – von der *«reichen Stilgarderobe»* Adolf Muschgs gesprochen. Das neue Werk bestätigt diesen Befund, der mir – bei aller Anerkennung imitatorischer Meisterschaft – nie ganz unbedenklich schien und es (wie der Autor selber nur zu gut weiss) auch nicht ist, falls es darum gehen sollte, *«den Punkt der vollkommenen Ehrlichkeit»* zu erreichen, von dem Adolf Muschg am Schluss der Erzählung *«Brämis Aussicht»* (in *«Entfernte Bekannte»*) spricht. Möglicherweise aber ist nun gerade dies des Erzählers tollkühne Absicht, durch das bisher rückhaltloseste Maskenspiel und die gewagteste Inszenierung dahin zu gelangen, wo der Schein nicht mehr trügt. Vielleicht zählt er – auch das eine Formulierung aus der Raphael-Rezension – auf das Gestaltungsvermögen des Betrachters in eigener Sache, mithin auf die Kreativität des Lesers im Gebrauch dieses am Ende schon nicht ganz einfachen Romangebildes.

*

Der Vampir und Un-Tote Samstag, der nur nachts aus seinem Kellerverlies im Papiermagazin an der Herengracht 1001 in Amsterdam hervorkommt, um der todkranken Mona seine Menschensaugergeschichten zu erzählen, ist eine der Rollen, in die der Autor schlüpft, um verdeckt sprechen zu können. Dass es auch um seine eigenen Nöte geht, belegen zahlreiche Kindheits- und Jugenderinnerungen Samstags. Die Ansichten über die Schweiz, die er als ein Land der lebendig Toten sieht, gleichen denen aufs Haar, die in *«Albissers Grund»* vertreten werden. Die Reflexionen über Schreiben, Literatur und Kunst erlauben Querbezüge zu Adolf Muschgs Vorlesungen *«Literatur als Therapie?»* Ausserdem ist der Vampir Samstag wohl identisch mit jenem Constantin Zerutt, den der Erzähler in *«Albissers Grund»* in einem Schwebezustand zwischen Leben und Tod, mit einem Streifschuss am Auge, einem ungewissen Schweigen überlassen hat. Die Figur weist indessen auch Züge des Werbemanagers Bischof auf; es wird darauf angespielt. Er ist eben, wie ihn ein junger, dem Leben und der Liebe zugewandter Mann gegen den Schluss des Romans apostrophiert, *«ein ewiger Alias»*, ein vielseitiger und

redegewandter Verwandlungskünstler, diesmal in der Maske des Vampirs, eine *«Reduktion auf leeres Papier»* insofern, als er tatsächlich aus menschlichen Körpern Blut saugt, um sich zu ernähren. In Amsterdam, nachts vor dem Wandschirm, hinter dem die schöne Mona schwer erkrankt wachliegt, erzählt er aus seiner Praxis als Saugtherapeut, dessen Dienste drei blutvolle Arztgattinnen eine Zeitlang in Anspruch nehmen.

Er soll, so gibt er vor, für einen erblindeten Tabakkönig Gemälde aus dem 17. Jahrhundert suchen und erwerben, *«die nicht nur das Gesehenwerden lohnen, sondern das Sehen. Die den Schmerz, sie nicht sehen zu können, auf die Spitze treiben, wo er brechen muss und etwas Neues werden.»* Kunst demnach als Mittel zur Erlösung von Blindheit, als Elixir gegen Lebensdefizite. Samstag sucht Stilleben, *«die Welt, ins reine gemalt»*, wie es einmal heisst. Da der geheimnisvolle Mijnheer sich als eine Erfindung des Vampirs erweist und dieser sich also den Auftrag selber gegeben hat, muss man folgern, dass er sich seine eigenen Wünsche nach der Totalität der Kunstschöpfung und nach der im Kunstwerk zu erringenden *«Freiheit durch wahrgenommene Ordnung»* erfüllen möchte. Verwirrend ist dabei in der Folge die Tatsache, dass echte Vermeers und von van Meegeren im Geiste und in der Kunst Vermeers gemalte Bilder, keine Kopien, einander täuschend ähnlich, voneinander kaum zu unterscheiden sind. Im dritten Teil (der als «Roman» im Roman bezeichnet ist) gibt es ein Gespräch, in dessen Verlauf der Kunststudent und Polizist über den *«Dekorateur van Meegeren»* aufschlussreiche Angaben macht. Wenn Kunst mit Können etwas zu tun hätte, sagt er vor einem Gemälde des Fälschers, dann wäre dieses Bild so gut wie die «Nachtwache». Es schreie förmlich: Vermeer! Es schreie so laut, dass man nicht sehen soll: hier wird nichts gespielt. Jan Willem, der Kunststudent, behauptet weiter, es habe genügt, dass van Meegeren das Delfter Blau und das dazu passende Gelb genau getroffen habe, dann sei für die Kritiker das Bild von Vermeer perfekt gewesen. *«Van Meegeren hat sie bedient»*, heisst es da, und zwar tat er es aus Rache, weil man ihn als blossen Kunstgewerbler lange genug nicht ernst genommen hatte. Die Kritiker hätten geschrieben, an der Art, wie er male, sei viel Kunst dran, aber kein Schimmer von Originalität. Oder der hochintellektuelle Stil seiner Malkunst sei in jeder Hinsicht beeindruckend, – aber er gehe einen nichts an. Da habe er's ihnen dann gezeigt, indem er anfing, wie Vermeer zu malen, ja vollkommen in die Rolle des Johannes Vermeer van Delft einzugehen. Bedenkt man die Rezeptionsgeschichte des bisherigen Schaffens von Adolf Muschg (etwa anhand des Materialienbandes von Judith Ricker-Abderhalden in der «edition suhrkamp»), so könnte man vermuten, das sei selbstironisch gesprochen. In den Sprüchen der Van-Meegeren-Kritiker spiegeln sich Vorhaltungen der Muschg-Kritiker, Einwände im übrigen, die so leicht nicht von der Hand zu weisen sind.

Was im Verlauf der an Episoden und Exkursen reichen Handlung von den nächtlichen Gesprächen an Monas Krankenbett bis zur Begegnung dieser jungen Frau mit dem Kunst-

studenten Jan Willem van Helsing (die Figur kommt im Dracula-Roman von Bram Stoker vor) geschieht, ist im wesentlichen die Rückkehr einer von den Ärzten als unheilbar Aufgegebenen ins Leben. Samstag begleitet sie auf diesem Weg, auch noch über den Zeitpunkt hinaus, da sie sich in Jan Willem verliebt und mit diesem zusammenzieht. Ganz am Schluss füttert Samstag eine Katze, und was da auf wenigen Seiten über das Katzenleben, über die freie, nicht verpflichtende Beziehung zwischen Katzen und Menschen, vor allem über das Schweigen, über die geballte Anwesenheit des Katers Maudlin gesagt wird, zählt zu den schönsten und bewegendsten Stellen des Buches. Diese paar Seiten Prosa haben einen anderen Klang, eine Leichtigkeit ganz anderer Art als die kunstreichen und kunstfertigen Partien der übrigen Teile. Hier kommt sozusagen die Grossveranstaltung zur Ruhe, hier breitet sich die Stille aus, das blinzelnde Sein einer Katze, die sich's wohl sein lässt.

*

Die Geschichte des Vampirs in Amsterdam ist ein witziger Einfall; aber ihre Durchführung wirkt etwas angestrengt und schematisch. *«Immer wenn mich ein Arzt zum Tode verurteilt»*, sagt Samstag, *«bekomme ich Hunger auf seine Frau.»* Wie es dazu kommt, wie er es anstellt, Myrna und Maaike und Jeannette als regelmässige Klientinnen seiner sonderbaren Praxis als Saugtherapeut zu gewinnen, wird uns weitgehend vorenthalten. Wir müssen es als dreifach auftretende Kuriosität einfach hinnehmen, als Inszenierungseinfall und Arrangement des Erzählers, dem es um andere Dinge geht als um Verstrebung und Verbindung der Teile. Ihm geht es um Versuchsanordnungen, die ihm erlauben, seine fabulierenden Argumentationen über das Schreiben, über die Schulmedizin, über Ordnung und Unordnung, über Kunst und Fälschung in Szene zu setzen. Er zieht Zeitgeschichte bei, die Fälle van Meegeren und Menten, oder gibt eine makaberfaszinierende Beschreibung der Krankheit Monas, Autoaggression und Immunschwäche (LE), die einen geradezu vermuten lassen könnte, er habe den Nobelpreis für Medizin vorausgeahnt. Er schildert das nächtliche Amsterdam und fabuliert von Dracula-Geschichten. Und vor allem denkt er über die Kunst nach und gibt in den dreizehn Briefen des Anhangs, die durch den Schrifttyp deutlich von den drei Hauptteilen abgehoben sind, meisterliche Bildbeschreibungen. Da geht es auch, geistreich und in sprachlicher Perfektion, um das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Mijnheer, der erfundene Auftraggeber Samstags, sein anderes Ich, schliesst den siebenten Brief mit dem Satz: *«Ich verlange von Kunst meinen Leib zurück.»* Aber alsbald führt er auch den Beweis, dass Kunst unweigerlich zur Ware werde, dass Stilleben die Vorläufer der Werbung auf den Plakatwänden seien.

Mit einem Bild hat Adolf Muschg in den einleitenden Bemerkungen vor einer Lesung sein Buch verglichen: einem Trickbild nämlich, das völlig verschiedene Sujets erscheinen lässt, je nachdem, ob man es von vorn, von der linken oder von der rechten Seite her betrachtet. Er mag damit auf die Mehrschichtigkeit, auf die Spiegel-

effekte und das Labyrinthische seiner Amsterdamer Vampirgeschichten angespielt haben, sicher aber auch darauf, dass dieses Werk auf dem schmalen Grat zwischen *fiction* und *non-fiction* angesiedelt ist, sich der verdeckten Sprache bedient, um zur unverhüllten Wahrheit zu gelangen. Vielleicht ist *«Das Licht und der Schlüssel»* Adolf Muschgs persönlichstes Buch bisher, weniger verdeckt gesprochen als selbst die Frankfurter Vorlesungen, deren Weiterführung es in gewisser Weise ist. Aber je entschlossener er sich darin anschickt, die Verkleidungen abzulegen, desto verschlungener wird das Labyrinth seiner Umwege.

Anton Krättli

[1] Adolf Muschg, Das Licht und der Schlüssel. Erziehungsroman eines Vampirs. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984.

Ein Prinzip Hoffnung von innen

Zu Rudolf Maria Holzapfel

Rudolf Maria Holzapfels grosses Werk *Panideal* ist ein gewaltiger Gegenschlag gegen den philosophischen, ökonomischen und wissenschaftlichen Materialismus des 19. Jahrhunderts[1]. Dass ein solches Werk fast in Vergessenheit geraten konnte, mag die «Bewusstseinskatastrophe» des Zweiten Weltkrieges mit erklären. Jeder Organismus, auch der menschliche, ist aussenbezogen ein Innen und innenbezogen ein Aussen. Holzapfel, der eine noch nie dagewesene und nicht mehr erreichte Kulturpsychologie entwikkelt, zieht die Konsequenz aus dieser fundamentalen organischen Voraussetzung. Der Mensch für sich selbst ist schon «Gesellschaft», eine Auffassung, die in bemerkenswerter Übereinstimmung steht mit der antiken Theorie der *«enkrateia»* (Beherrschung im Sinne von Selbstbeherrschung), wie sie von Platon, Xenophon, Aristoteles und den Stoikern vertreten wurde. Auf deren gesellschaftliche Tragweite und Bedeutung hat insbesondere Aristoteles hingewiesen. Aber Holzapfel geht es bei weitem nicht nur um Selbstbeherrschung, um *«enkrateia»*, sondern um dieses interne *«Leben der Gesellschaft»*, das vor und mit dem *«Leben der Gesellschaft»* beginnt.

Das umgekehrte Prinzip Hoffnung

Kein Ideal, für das ich leben könnte.
Auch bei den Grössten kein Wink.
Selbst muss ich suchen,
vielleicht finden.

Dieser Dreizeiler Holzapfels weist darauf hin, dass das Ziel des Menschen der Mensch ist. Er setzt hinzu: «Dies *erlebte* ich vor Beginn meines Schaffens und lange nachher.»[2] Holz-

apfel ist weit davon entfernt, äussere Veränderungen der Gesellschaft abzulehnen. Er weiss, aus eigener bitterer Erfahrung, nur zu gut, wie niederdrückend, wie absolut verhindernd soziologisch bedingte Armut wirken kann. Aber äusserlich bleibende Veränderungen, ohne Veränderungen des Menschenbildes selbst, scheinen ihm verhängnisvoll. Denn der alte Adam überlebt. Er setzt sich wieder durch, auch in neuen Verhältnissen. Für Holzapfel kommt das «Fressen» nicht vor der «Moral». Es geht ihm deshalb darum, zu zeigen, wie wichtig die Ausbildung des «inneren Verkehrs», gleichsam der «inneren Soziologie» des Menschen in seinen Phantasiegebilden ist, die «vorausgenommene Gesellschaft» in Kunst, Philosophie, Wissenschaft und Religion. Das *Panideal* Holzapfels steht nicht im leeren Raum. Es gleicht nicht dem «tanzenden Stern» Nietzsches. Es ist immer gesellschaftlich verankert, auch in der äussersten Einsamkeit. Aber der Mensch Holzapfels, er erschliesst sich in einer Bewegung, die nicht nur von aussen nach innen (die äussere Umgestaltung der Gesellschaft), sondern auch von innen nach aussen geht: eine Bewegung der «inneren Revolution», wenn man so will.

Kopernikus des Gewissens

Werterlebnis und Werttheorie stehen bei Holzapfel in engster Verbindung. Ich möchte ihn einen «Kopernikus des Gewissens» nennen, weil er sich darauf versteht, den «*esprit de géométrie*», die genaue Begrifflichkeit der Gewissenstheorie, so mit deren «*esprit de finesse*» (die berühmte Pascalsche Unterscheidung), will sagen mit der emotionalen Vielfalt der Manifestation des Gewissens zu verbinden, dass wir vermeinen, eine neue Welt zu schauen. Es ist eine «Genealogie der Moral», aber eine ganz andere, ganz anders inspirierte als diejenige Nietzsches. (Der Vergleich mit Nietzsche ist übrigens hochinteressant. Ich würde sagen: Bei Holzapfel finden wir nicht weniger Wahrheit, aber mehr Weisheit.) Es ist auch eine hohe Schule der Sozialpsychologie, weil Holzapfel eindringt in die Hintergründe der Motivation der «öffentlichen Menschen», weil er zeigt, aufzeigt nicht nur die Wurzel, sondern die moralische «Wurzel der Wurzeln» ihres Handelns und der Mächte, die ihr Verantwortungsbewusstsein regieren, eben die Mächte ihres Gewissens. Vorstellung einer «inneren Soziologie»: Im Gewissen tritt der Mensch sich selbst sozial entgegen ...[3] Aber die Phänomene des Gewissens sind nicht nur von der positiven, der fördernden Art. Zur «Phänomenologie des Gewissens» gehört auch die «Dämonologie des Gewissens», gehört etwa der «Gewissensmord»[4], eine Attacke der seelischen Innerlichkeit, die den skrupulösen Menschen buchstäblich umbringen kann. Scheinbar berührt sich hier Holzapfel mit Nietzsche. Aber wie ganz anders definiert er den Gewissensmord als Nietzsche, der als Mittel dagegen die *Insensibilität* predigt und von dem «Biss des Hundes gegen einen Stein» spricht. Nein, Holzapfel tritt nicht für die Betäubung, sondern für die Sensibilität und die *Urteilskraft* des Gewissens ein, das zwischen seinen Motiven klar zu unterscheiden, sie zu bewerten versteht und die minderwertigen Motive von den wertvollen trennt.

Der werdende Gott

An manchen Stellen des Werks erkennen wir, dass Holzapfel nicht nur Kulturpsychologe, sondern auch Kulturphysiologe ist (nicht etwa Kulturphysiologe *sans le savoir,* er weiss genau darum, es fehlt ihm nur das Wort). Er sieht den engen Zusammenhang von Seelengeist und Körper. Gerade darum liegt ihm eine bedingungslose Vergöttlichung von Mächten fern, die sich in der Zeit nicht verändern. Schon der Dreizeiler, den wir zitierten, weist darauf hin. Was Tausende von Jahren alt ist, in der Religion wie anderswo, ist darum noch nicht gut, aber es kann durchaus bestehen vor dem Wertbewusstsein Holzapfels. Holzapfel ist kein Bilderstürmer, er stürzt nicht die Statue Gottes, wie Nietzsche, er spricht nicht vom Tod Gottes. Aber sein Gewissen, die Wertung seines Gewissens wird durch Verehrung nicht geschwächt und bestochen. Er selbst stammt ab von einem der zwei grossen Geistvölker, welche die Entwicklung des Abendlandes bestimmt haben (das andere sind die alten Griechen). Die Höhe seines Standpunktes entspricht der grossen Vergangenheit. Er tritt den Gottesgestalten und deren Gestaltenwandel wertend gegenüber. Damit impliziert er ein, wie ich sagen möchte, «Kontinuum der Offenbarung». Die Offenbarung ist nicht ein für allemal geschehen. Sie reisst nicht ab. Sie verfügt über ein sowohl sinnliches wie geistiges Kontinuum, entsprechend der sinnlichen und geistigen Existenz und Veranlagung des Menschen. Sie geht ein in die Geschichte und Naturgeschichte, in die Geschichte und Naturgeschichte des religiös wertenden Menschen, in die Geschichte und Naturgeschichte der religiös wertenden Menschheit.

Sinnliche und geistige Leidenschaft der Wertung

An dieser Wertung, dem Motor des «Kontinuums der Offenbarung», ist sowohl die Vernunft wie das Gefühl beteiligt. Die Wertung hat deshalb eine sinnliche und eine geistige (abstraktive) Grundlage. «Je harmonischer sich die sinnliche mit der geistigen Leidenschaft der Wertung, die Intensität ihrer körperlichen Bewegung mit der Intensität des Gefühls verbinden, desto mächtiger können sie ins fremde Tiefbewusstsein dringen, desto intensiveren Eindruck im sozialen Gegenglied hervorrufen, und um so kräftigere Spuren in seinem Charakter hinterlassen.»[5] Der logische Vorgang des Urteils und die Farbe der Leidenschaft und Intensität durchdringen sich gegenseitig. Aber je eine kann auch dominieren, obwohl die eine Richtung die andere nie vollständig verdrängt. Je nachdem der logische Vorgang oder die Leidenschaft dominiert, spricht Holzapfel von «Wertbeurteilung» oder «Wertschätzung»[6]. Und da ist denn auch der ganze Mensch daran beteiligt, eben im Fortgang des «Kontinuums der Offenbarung», der geschützt werden muss sowohl vor dem «Vertrocknen» der Spiritualität durch übermässige logische Konstruktion wie auch vor dem Versinken in eine Leidenschaft, die dem Genius das Steuer der religiösen Vernunft aus der Hand schlägt. Wir finden hier wieder die fruchtbare Dialektik des *«esprit de géométrie»* und des *«esprit de finesse»,* die Erkenntnis, welche Rolle die Höhe des Bewusst-

seins spielt in der Bildung des «Gesamtkunstwerks Mensch» und die Tiefe der Leidenschaft. Sensuell-abstraktive Elemente vereinigen sich zu unwiderstehlicher Wirkung, entsprechend der geistig-körperlichen, der psychosomatischen Grundstruktur menschlicher Existenz.

Das religiöse Urteil

Der zweite Band hat ein ganz besonderes Verhältnis zum «Kontinuum der Offenbarung». Dieses wird erreicht durch das Offenstehen für religiöse Inhalte, aber auch für deren Eintreten in die «religiöse Urteilskraft». Holzapfel hat nie den Fehler der tradierten Theologie begangen, feststehende religiöse Inhalte einfach als solche zu verehren, ebensowenig aber den Fehler der Aufklärung, religiöse Inhalte von der sie durchdringenden Emotion zu purgieren und sie als Aberglauben zu erklären. Holzapfel steht zwischen religiöser Emotion und Aufklärung. Es war auch, möchte ich hinzufügen, die Position von Jesus Christus. Jesus war des *Vaters* Sohn. Aber auch der *Sohn* des Vaters. Auch er steht im «Kontinuum der Offenbarung», ausgehend vom Alten, hinführend zum Neuen Testament. Wie wäre seine Abwendung von «Zahn um Zahn» und «Auge um Auge» des Alten Testaments, seine Hinwendung zur Liebe, etwa in der Bergpredigt, anders zu erklären! Die Eigenart des religiösen Urteils? Es kennt nicht die Spezifikation des logischen Urteils, ja, man könnte sogar sagen, es kennt nicht die Abstraktion, mindestens nicht die Abstraktion im philosophischen, wissenschaftlichen, künstlerischen, wirtschaftlichen, technischen Sinne. Das Urteil des religiösen Genius gilt eben dem «Gesamtkunstwerk Mensch», nicht dessen einzelnen Gliedern, von denen jedes für sich insofern «trunken» ist, als es die Beziehung zum Menschen als Ganzheit verloren hat.

Kaumbewusstsein und Bewusstsein

«. . . öffne die uralten Tore und schaue in das Dunkel hinein!» [7] Das Licht, das sich dem Dunkel nähert, ist ein dem Dunkel freundliches Licht, es vernichtet das Dunkel nicht, es durchdringt es, versteht es, erfüllt es mit neuem Sinn. Es ist nicht das gnadenlose Licht des Bewusstseins, das dem Kaumbewusstsein entgegentritt. Da geht es Holzapfel nun wirklich nicht um den Konservatismus der Dunkelmänner, sondern ganz im Gegenteil um die letzte Auswirkung der wissenschaftlichen Eroberung neuer Räume auf das religiöse Gemüt, auf das religiöse Bewusstsein, gegen, um es etwas pointiert zu formulieren: die Bildung neuer Dogmatismen, neuer «Kirchen», etwa der «Wissenschaftskirche» (ein Begriff von Ernst Mach). Ich nannte es das «Galilei-Syndrom», was anspielt auf den Konflikt zwischen Galilei und der Kirche. Wie hat er sich ausgewirkt, nicht schon bei Galilei selbst, aber später bei der Ausbildung des wissenschaftlichen Gemüts, des wissenschaftlichen Bewusstseins? Daraus ist entstanden das scharfe, klare Bewusstsein der Wissenschaft (Descartes' *claire et distincte* Weise des Erkennens), welche davon überzeugt ist, die Wahrheit zu «besitzen», als Gegenpart des ebenso scharfen und klaren Bewusstseins der mittelalterlichen Theologie, die

von der gleichen «Besitzgier» der Wahrheit ergriffen ist. (Die Konsequenz davon: Wissen ist Macht...). Dogmatische Verabsolutierung hier, dogmatische Verabsolutierung dort. Auch Nietzsche steht, trotz seiner Polemik gegen die wissenschaftliche Logik, noch im Banne des scharfen, klaren wissenschaftlichen Bewusstseins. Er ruft aus: Das Herz der Erde ist von Gold! Vor dieser Rückkehr, durch Vermittlung des wissenschaftlichen Dogmatismus, zur mittelalterlichen Geozentrik, hat Holzapfel eindringlich gewarnt. Das Ergebnis des wissenschaftlichen Fortschritts sollte nicht zu einer neuen Verhärtung, zu einem neuen Dogmatismus führen. Was unterscheidet die aus dem Kaumbewusstsein aufsteigenden religiösen Bilder von der scharfen und klaren Ausschliesslichkeit des Sehens der «wissenschaftlichen» Theologie und der «Wissenschaftskirche»? Die *religiöse Ahnung*. Sie lässt eine aus dem Kaumbewusstsein hervorgehende, in das Bewusstsein eingehende religiöse Repräsentation zu, die keineswegs nur die Gegenwart, sondern auch die Zukunft betrifft – den Gestaltwandel der Götter, das «Kontinuum der Offenbarung».

Der religiöse Körper

Es ist, wie bereits gesagt, das kulturphysiologische Element in Holzapfels Werk, für das ihm nicht und nie die Sache, sondern nur das Wort fehlt. Wo, wie, bei welcher Gelegenheit sprechen unsere Theologen vom menschlichen Körper? Er wird vornehm begraben, auch wenn es bei einigen modernen Theologen Bestrebungen gibt, ihn wieder «auszugraben», aber strikte nur im biblischen, nicht im Zusammenhang einer sich ausbreitenden, auch den Körper kulturphysiologisch durchdringenden religiösen Urteilskraft wie derjenigen Holzapfels. Holzapfel meint auch dort den Körper, wo er nicht von ihm spricht. Denn was aus den *«logoi spermatikoi»*, den Keimen des Logos, aus dem Kaumbewusstsein ins Bewusstsein aufsteigt, das hat doch seinen Ursprung im körperlichen Kaumbewusstsein. Das religiös Unendliche ist auch ein Unendliches des Körpers, es ist dessen innere, zugleich biologische wie seelische, geistige und geistliche, eben seine kulturphysiologische Unendlichkeit. Der Hinduismus spricht nicht zu Unrecht vom «idealen Körper». Wesentlich ist, dass im Kapitel «Erotisches Leben» [8] die Schranke der Abstraktionen zwischen Sexus, Eros und religiöser Agape aufgehoben wird, die Schranke der Abstraktionen, die dem religiösen Urteil so enge Grenzen setzt und die Erkenntnis der im Körper gründenden religiösen Mächte verhindert. Es sind Abstraktionen, die sowohl Physiologie wie Tiefenpsychologie und Theologie voneinander trennen und das Eindringen in die kulturphysiologische Dimension des religiösen Körpers unmöglich machen. So erfasst Holzapfel den Kuss nicht nur in seiner sexuellen und erotischen Qualität, sondern er weist auf ihn hin als Ausdrucksweise «geistigeren und selbst religiösesten Seelenaustausches» [9].

Hans F. Geyer

[1] Rudolf Maria Holzapfel, Hauptwerke, Band I: Panideal, Band II: Welterlebnis, Verlag Sauerländer, Aarau 1983. – [2] I/11. – [3] 1/148. – [4] I/147. – [5] I/327. – [6] I/328. – [7] II/15. – [8] II/359–392. – [9] II/362.

Im Dienst des Bewahrens

Zu Albert Hausers Sammelband «Mit Waldschritten gemessen»

Eine Festgabe

Zum 70. Geburtstag des emeritierten ETH-Historikers und Soziologen Albert Hauser ist von Freunden ein umfänglicher Sammelband veröffentlicht worden[1]. Er enthält eine Reihe von Studien, die Albert Hauser während langer Jahre zu anscheinend recht verschiedenen Themen geschrieben hat. Da findet sich nämlich Geschichtliches und Kulturgeschichtliches, aber auch die Volks- und Heimatkunde, die Forst- und Agrargeschichte sind vertreten.

Diese Studien kann auch der Laie mit Vergnügen lesen; sie zeichnen sich aus durch eine erfreuliche Schlichtheit und Sachlichkeit der Darstellung. Es gibt da fast keinen spezifischen Fachjargon; die Texte nehmen durchwegs Bezug auf das Allgemein-Menschliche. Ferner enthalten sie sehr viele Hinweise auf die Quellen, aus denen der Autor geschöpft hat: alte Chroniken, Sagen, Volkslieder und Gedichte. Man spürt, dass Albert Hauser Empiriker ist; seine Forschungen stützen sich ab auf ein breites Fundament von Fakten; frei schweifender Phantasie ist kein Raum geboten. Und weiterhin spürt man, dass er seine Zürcher und seine Schweizer Heimat liebt, die Heimat, die er zu Stadt und Land, in Feld und Wald so gründlich erforscht hat.

Obwohl er nun zurückgreift bis ins Mittelalter, wenn er etwa das Nationalgefühl der alten Schweizer oder ihren Heimatbegriff untersucht –, lässt er doch auch die Gegenwart nie ganz ausser acht. Gerade weil er in der Tradition verwurzelt ist, weil sein Forschen auch im Dienst des Bewahrens steht – gerade darum muss ihm unsere Gegenwart Sorgen bereiten.

Vergangenheit und Gegenwart

Zwar ist Albert Hauser weit entfernt von jener landläufigen Fama der «guten alten Zeit», die es ebensowenig jemals gegeben hat wie eine «heile Welt». Vor solchem Irrtum schützt die Kenntnis der Geschichte. Diese hat sich schon immer durch Krisen und Kriege hindurchgewunden. Aber wir befinden uns heute, vielleicht zum erstenmal so deutlich, in einer Epoche, in der die Tradition als solche in Frage gestellt wird. Die «neue Welt von morgen», die gewisse Kreise anstreben, soll mit der Welt von heute überhaupt nichts mehr zu tun haben! Es sind Symptome der Dekadenz, ja der Auflösung vorhanden, denen die verunsicherte Gesellschaft mit allzugrosser Toleranz begegnet. Unser Autor sagt dazu: «Im Untergrund sammelt sich... ‚eine Gegenwelt, welche die neue Welt von morgen werden will'. Merkwürdi-

gerweise haben wir das noch immer nicht zur Kenntnis genommen, und erstaunlicherweise legen wir gegenüber der Rauschgiftsucht, der enthemmten Sexualität und der Pornographie eine durch nichts zu rechtfertigende Langmut an den Tag.» [2]

Die Herkunft

Albert Hauser, der schon immer in Wädenswil gelebt hat, bekennt sich zum Schlag der «Seebuben», der offenbar vital und auch etwas angriffig ist und den er in seinen Aufsätzen zum alten Zürcherland anschaulich beschreibt. Er beschäftigt sich mit dem Brauchtum der Bauern, mit Agrar- und Forstproblemen. Aber es interessiert ihn auch, wie aus der bäuerlichen die industrielle Gesellschaft hervorgegangen ist. Er geht den Gesetzen nach, denen aller gesellschaftliche Wandel untersteht.

So könnte er wohl, mit Gottfried Keller, das «Lob des Herkommens» anstimmen. Da aber der Mensch in die Natur hineingeboren worden ist, interessieren ihn auch die Bäume und Blumen, denen er kundige Texte widmet. Welche Blumen haben schon immer unsere Bauerngärten geziert, welche sind wann hinzugekommen und von wo, welche sind Mode geworden oder wieder in Vergessenheit geraten? In einer Welt, die sich mehr und mehr von ihrer Herkunft entfernt, entsteht auch die Nostalgie. Leider ist auch sie heute in den Strudel der allgemeinen Kommerzialisierung hinuntergezogen worden; man denke nur an den Antiquitäten-Boom! Die Nostalgie ist ein sentimentaler Ausdruck des Unbehagens in unserer überrationalisierten Welt. «Die Sehnsucht nach der Natur . . . wird um so deutlicher, je stärker sich die verwaltete Technik und rationale Welt ausbreiten.» [3] Aber der Verfasser behält auch im Auge, dass wir «der vielgeschmähten Technik und Industrie unsere hohe Lebenshaltung verdanken». Er weiss zu gut, wie furchtbar die Armut früherer Jahrhunderte auch in unseren Gegenden gewesen ist. Wer alle Annehmlichkeiten des Wohlstands beansprucht und zu gleicher Zeit auf Technik und Wissenschaft schimpft, ist nicht glaubhaft. Das Rad der Geschichte lässt sich nicht zurückdrehen; es geht viel eher darum, in dem Tumult des Computer-Zeitalters das Mass zu bewahren. Wer könnte im Ernst behaupten, die Technik sei das Böse? Böse ist allenfalls, was der Mensch daraus macht.

Der Mensch ist nicht autonom

Die Ansprüche sind in den hochindustrialisierten Ländern so gewachsen und die Bevölkerungen haben so zugenommen, dass die Erde der Übernutzung kaum mehr gewachsen ist. Wir sind doch wohl an eine Grenze gelangt. Eine Umkehr ist immer noch möglich, aber nicht ohne Einschränkungen, ohne Verzichte. Das geht aus den Äusserungen Albert Hausers unmissverständlich hervor, auch wenn er es nicht mit diesen Worten sagt: der Mensch ist nicht autonom, er ist in den Rahmen der ganzen Schöpfung mit eingefügt – nicht in der Rolle des Herrschers, sondern des dienenden Verwalters. Ein grösserer Herrscher steht immer noch über ihm, der das Ganze überschaut und dem er Rechenschaft schuldet. In den Worten des Autors: «Der Mensch lebt nicht von Autos,

Tiefkühltruhen und Fernsehapparaten, sondern von der unkäuflichen Welt jenseits des Ökonomischen, von der Würde, der Schönheit einer Blume oder eines Bergbaches, von Gemeinschaft, echter Liebe und Freundschaft, vom Unberechnenden, über den Tag und seine Zwecke Hinausreichenden. ‚Der Mensch lebt', um mit dem Evangelisten Matthäus zu reden, ‚nicht vom Brot allein, sondern von einem jeglichen Wort, das durch den Mund Gottes geht'.» [4]

Das Frauenlob

In besonderem Masse sind die Frauen berufen, in der Gesellschaft sinnvolle Traditionen zu wahren, bei aller Offenheit für Neues, das auftritt. Sie sind es denn auch oft, die, ob bewusst oder unbewusst, in der Gesellschaft sittliche Massstäbe setzen. Albert Hauser berichtet von der Frau, wie sie die alten Chroniken und Sagen schildern: von der Frau als Heldin, die sogar im Krieg «ihren Mann stellt», aber auch von der Frau als Hexe, die dem Aberglauben des Volkes zum Opfer fällt. Er berichtet auch von der «Züribieterin» der neueren Zeit. Im 17. Jahrhundert schreibt ein Deutscher von den hiesigen Frauen: «Die Weiber sind zwar schön, aber darneben unfreundlich, sintemahlen sie keinen grüssen.» Ein Waadtländer hat den Tatbestand wohl besser erfasst, wenn er damals schreibt: «Les femmes y sont fort reservées en public, mais assez ouvertes dans la maison. C'est là l'usage du pays.» [5]

Die heutige Entwicklung ist vieldeutig und für uns noch unüberschaubar. Sie erkennt der Frau mehr und mehr die Gleichberechtigung zu, aber sie ebnet auch – schon in der Kleidung – die Unterschiede zwischen den Geschlechtern ein. Sie verschafft der Frau eine geachtete Stellung in der Berufswelt, aber sie löst sie vom Haus, von der Familie los. Die Hausfrauenarbeit ist zu Unrecht in Misskredit geraten. Die Scheidungen haben beträchtlich zugenommen. Eine neue Familie ist im Entstehen, die erst abends zusammenkommt, um sich frühmorgens wieder zu trennen. «Das Produkt dieser neuen Familie», sagt Albert Hauser, sei «das Schlüsselkind». Auch wenn man nicht eben pessimistisch gestimmt ist, dürfte man dennoch sagen: dieses Schlüsselkind hält kaum den Schlüssel zu einer glücklichen Zukunft in Händen.

Arthur Häny

[1] Albert Hauser: Mit Waldschritten gemessen. Land und Leute der alten und neuen Schweiz. Artemis Verlags AG, Zürich und München 1984. – [2] S. 52. – [3] S. 39. – [4] S. 54. – [5] S. 242.

Hinweise

Amerikanische Ideologie

Der in den *Schweizer Monatsheften* im März 1978 erschienene und seither vielzitierte Aufsatz des Zürcher Historikers *Kurt R. Spillmann* dürfte die Keimform des jetzt in zunächst kleiner Auflage erscheinenden Werks gewesen sein. Es führt einen bedeutenden Traditionsstrang der amerikanischen Ge-

schichte nach, in dem sich herstellbare Vollkommenheit, Zukunftsbezogenheit, puritanische Eschatologie und Auserwähltheitsideologie (manifest destiny) mit weltlichen Interessen und mit Fortschrittsglauben verbinden. Das reicht von der territorialen Expansion des 19. Jahrhunderts zur Gegenwart einer *«Weltmacht wider Willen»*. Hier wird die innenpolitische Funktion der Friedensideologie analysiert.

Die jeweils letzten Abschnitte der drei Teile des Werks tragen Titel, die mit einem Fragezeichen versehen sind. Unter Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, wären auch folgende zu nennen: Hat Jimmy Carters ‚Politik der Menschenrechte' die Sowjetführung stärker provoziert als Ronald Reagans machtpolitischer Realismus? Kann Friedensideologie den Frieden eventuell weniger schützen als Realismus? Zum Zusammenwirken und Konflikt zwischen Moralismus und Realpolitik, zur Frage, wann Moralismus Selbstzweck ist, wann er selber Instrument einer Machtpolitik wird, bietet Kurt R. Spillmanns Untersuchung wesentliche, ja unentbehrliche Orientierungshilfe *(Kurt R. Spillmann, Amerikas Ideologie des Friedens, Peter Lang, Bern 1984).*

Eichendorffs Jugend

Im Nachlass der Dichterin *Marie Luise Kaschnitz* fand sich – mit dem Titel «Florens» – ein handschriftlich in ein Heft geschriebener Essay, der 1944 entstanden ist. Er beginnt mit dem Hinweis, wie Eichendorff, dem Tode nahe, in immer neuen Fassungen Erinnerungen an seine Kindheit, an die verlorene Heimat, an Lubowitz, an das abgebrannte Schloss Tost aufgezeichnet habe. Auch die Verfasserin der Studie mochte damals, gegen Ende des Weltkrieges, an ihre Kindheit und an verlorene Paradiese denken. Der *Claassen Verlag (Düsseldorf)* hat eine geschmackvoll gestaltete Sonderausgabe des Aufsatzes herausgebracht, mit faksimilierten Textproben auf den Innenseiten der Buchdeckel und mit ausgewählten Gedichten Eichendorffs sowie Zitaten aus seinen Lebenserinnerungen, die dem Text von Marie Luise Kaschnitz an die Seite gestellt sind.

Goethe als Objekt der Psychoanalyse

K. R. Eissler, der 1908 in Wien geboren wurde und 1938 in die USA emigrierte, arbeitete dort als Psychoanalytiker und hat in jahrzehntelanger Arbeit ein Sigmund-Freud-Archiv aufgebaut, dessen Schätze der Forschung nützlich sind. Eissler, der bescheiden erklärt, seine Studie über Goethe sei das Ergebnis eines Zufalls, hat das Leben des Dichters anhand von Briefen, Tagebüchern und dichterischen Werken akkurat nach der psychoanalytischen Lehre und Methode befragt. Das Resultat ist ein monumentales Buch, zwei schwere Wälzer, in denen die psychische Geschichte Goethes von den Leipziger Studentenjahren an mit Scharfsinn und analytischer Intuition verfolgt und gedeutet wird. An Interesse für die deutsche Übersetzung des Werks, von der bisher der erste Band erschienen ist, wird es nicht fehlen. Germanisten wie Peter von Matt und Jost Hermand begrüssen den «konse-

quenten Einbezug psychoanalytischer Kriterien in die Literaturwissenschaft», nennen Eisslers Studie «das wichtigste, klügste und resultatreichste psychologische Werk über Goethe» und Eissler selbst einen wirklichen Biographen, der viele faszinierende Details in Goethes Privatleben entdeckt habe, die bisher übersehen worden seien. Das kann – nach der Lektüre des ersten Bandes (der zweite wird demnächst erscheinen) – zwar schwerlich bestritten werden. Und doch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, K. R. Eissler habe sich nicht ganz das richtige Objekt ausgewählt. Kleist oder Hölderlin wären vielleicht doch noch ergiebiger gewesen. Goethes Lebensweg führt ohne Frage durch manche ernste Krise und über Abgründe; was jedoch immer bewunderswert erscheint, ist die Sicherheit, gewissermassen die psychohygienische Intuition, mit der Goethe diese Krisen gemeistert hat. Ihn sozusagen als einen therapeutischen Fall zu betrachten, ist ein wenig merkwürdig trotz allem, was Eissler an beweiskräftigen Argumenten vorzubringen hat. Peter Fischer hat das Werk aus dem Amerikanischen übersetzt, Rüdiger Scholz zeichnet als Herausgeber, zahlreiche Institute und private Spender haben die deutsche Ausgabe ermöglicht *(Verlag Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main 1983).*