Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 14 (1946-1947)
Heft: 7

Rubrik: Kleine Rundschau

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: 08.12.2025

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

KLEINE RUNDSCHAU

DIE CHINESISCHE MAUER

ZUR URAUFFÜHRUNG VON MAX FRISCHS FARCE

«Santa Cruz» hatte sich eine Romanze benannt; ein wehmütiges Lied also von alten, großen Dingen, in denen sich ein Hauch der Ewigkeit niedergeschlagen hat, um deretwillen das verlorene, verströmende Herz um sie wirbt. Frisch, von der Not getroffen, welche die vergängliche Wirklichkeit seiner Tage und die ewige Möglichkeit seiner Träume versöhnt sehen mußte, verfiel in ein Lied, das sich in die Metapher des selig-qualvollen Antagonismus von Mann und Frau ergießt.

«Nun singen sie wieder ...» benannte sich ein Requiem, einen Gesang demnach, der durch gerechte Klärung und ehrfürchtige Teilnahme versucht, in Leidenschaft zum Tode erstarrten Menschen Ruhe und Versöhnung zuzumessen. Frisch, im Schmerz um die von der zeitlichen Wirrnis zerstörte ewige Menschlichkeit, verdichtet ihn zum Gesang, welcher das einfache Leben in haderndem Denken verteidigt als Sinnbild des Göttlichen wider die Larven der Hölle.

In den beiden Werken war da und dort aufgeklungen, wo Frisch den Riß ausgehen sieht, der durch den Menschen und durch die Welt klafft; diese Einsicht als zentrales Thema zu nehmen, konnte nicht über das nächste Stück hinaus aufgeschoben werden. *«Die Chinesische Mauer»* aber benennt sich eine Farce. Man spürt, daß dieses Wort den Sinn weit über den Begriff hinaustreibt, in der Weise etwa jener Songs, die sich als das Niederste geben und die nach dem Höchsten greifen, deren Melodien zur Dissonanz zerscherben, wenn die Wirklichkeit auf die Wahrheit prallt. Frisch, im Bewußtsein, daß das Letzte nur im Sinnbild der reinen Fabel zu fassen sei, setzt die Feder an die heitere Partitur einer Komödie, die das Gesuchte fast gelassen aus der Faßbarkeit seines Gegenteils herausschälen wird, da bricht dieses, das die Lüge, der Haß, das Unrecht, die Feilheit ist, unabdämmbar über ihn herein — die Züge einer lächelnden Weisheit zur Lache verzerrend des Geigers, der auf Schenkelbeinen dem Totentanz aufspielt.

Romanze, Requiem — Farce. Das sind die Stationen, die eine eminent empfindsame und so selbst in der dramatischen Gestaltung stark zu lyrischem Ausdruck neigende Begabung durchmacht auf dem Weg, den sie aus dem Leid ihrer Person durch die Not ihrer Welt vor die Frage nach beider Ursprung durchmißt. Stationen, deren Emotionen die überkommenen Formen des Schau-Spiels, des Trauer-Spiels wie des Lust-Spiels durchbrechen.

Frisch hat seine beiden ersten wie nun auch sein drittes Drama sozusagen unmittelbar nach der Niederschrift in der Verwirklichung des Theaters sehen können. Wenn man selbst von dem Antrieb der darin beschlossenen Bestätigung absieht, so vermag man noch kaum abzuschätzen, welchen Vorteil ein so unmittelbarer Kontakt mit den Realitäten des Theaters in Bühne und Schauspielertum, in Publikum und Kritikerschaft in sich schließt. Frisch hat ihn nicht ungenützt gelassen, und seine Werke wie seine gesamten Aeußerungen verraten ein unermüdliches kritisches, aber nie überhebliches Bemühen um die Gesetzlichkeiten der Bühne, das zuerst mit verbissenem Ernst ihre Einwände und Vorbehalte entgegennimmt und erst dann der spielenden Freude an den Geschenken ihrer reichen Möglichkeiten sich hingibt.

Max Frischs Weg zu der *«Chinesischen Mauer»* ist in der dramatischen Schau ein Weg nach innen, gegen den Kern seiner Problematik hin; er ist in den theatra-

lischen Mitteln ein Weg nach außen, an den Rand seiner bloßen Gestik. — Frisch wäre nicht ein Theaterdichter in so eigenem Maße, wenn er nicht zwischen diesen beiden Polen der reinsten Innerlichkeit wie der reinsten Aeußerlichkeit sich eingespannt fände, die beide sein Gelingen wie seine Gefährdung bedingen. Denn wie die beiden Pole in der Uebersteigerung sich treffen — der Grenzfall des Gemeinplatzes ist zugleich übertrieben reduziert auf das Problematische und auf das Gestische, er bricht sich nicht mehr in der Wirklichkeit einer Erscheinung —, so läuft Frisch auch die Gefahr, daß da und dort die Figuren seines außerordentlich sprechbaren Dialoges ins Leere getrieben werden, wo sie auf keine Realität mehr angreifen. — In seiner Gestaltung geht Frisch offensichtlich weniger von der Gesamtkonzeption als von der Einzelszene, ja von der Einzelsituation aus, die seine tiefst didaktische und äußerst pantomimische Phantasie überfällt. Die Verbindung zwischen diesen beiden Elementen wird nie zerrissen, nicht der geringste Teil verliert seine Bedeutung in dem kolossalen Ablauf, doch stellt sich hier die Gefahr ein, die die Kehrseite seiner Impressibilität ist, nämlich das Maß zu mißachten, das die wild auf ihn einstürzenden Assoziationen ordnen und abstimmen sollte.

Diese beiden Gefahren, denen Frisch nicht ganz entgangen ist, lauerten an dem Ort, wo er daranging, sein Werk aufführungsreif zu machen durch eine Ausweitung der Fabel, die sich ihm zu der Versinnbildlichung der Relativität anbot, in die seine Zeit die Wahrheit verwiesen hat — eine Fabel, die eine Trouvaille darstellt, wie sie in der Literaturgeschichte nur selten gelingt.

Der Kaiser von China hat sein Reich über alle Völker hinaus an den Rand der Wüste getrieben, und nur noch ein Feind widersteht ihm, ein Dichter, dessen Lieder wider sein Tyrannentum gleich laufenden Bränden von Mund zu Mund seiner Untertanen fliegen. Bei seinem Einzug in die Kaiserstadt fällt sein Argwohn auf einen blöden Burschen, dessen stummes Glotzen seine kurzschließende Tyrannenlogik als Beweis deutet, den zu grausamer Racheübung gesuchten Sänger vor sich zu haben. Indessen aber hat sich der wirkliche Dichter in seine Gärten geschlichen, ihm von Angesicht zu Angesicht gegenüberzutreten und durch sein Opfer der Wahrheit ihre ganze Schwerkraft zurückzugeben. Dabei aber hat er die Kaiserstochter belauscht in dem Geständnis, daß sie den unbekannten Dichter liebe — er hat sich ihr zu erkennen gegeben, sich selbst zutiefst an sie verlierend — so werden beide des Nachts durch das ihnen eröffnete Tor der Liebe entfliehen, in das Reich ihrer gemeinsamen Wahrheit. Da schreitet der Kaiser zum Gericht über den letzten seiner Feinde. Sich rettend zu verbergen, schlüpft der Dichter in die Kleider des Narren und der Stumme wird auf die Folter gespannt, denn aus seiner Stummheit redet das schlechte Gewissen des Tyrannen mit flammenden Zungen. Die Prinzessin aber liebt den, der für die Wahrheit sich zu opfern kam, der die Wahrheit in ihr aufgerufen hat. Welcher ist es nun, da ein Stummer für ihn leidet? Und da der Dichter sich zu erkennen geben will: wer glaubt einem Narren, da selbst die leibhaftige Mutter des Gefolterten zu glauben beginnt in einfältiger Eitelkeit, daß er die Lieder gedichtet? Und so braust der Aufruhr, den die Lieder aufgerufen haben, über alles hinweg — schon im Dienste eines neuen Verführers, eines neuen Tyrannen . . .

In die Vollendung dieser meisterhaft konzipierten Fabel, an der das Wesen der Wahrheit beinah von selber sich erweist, bricht nun die Zerstörung einer Schau unsrer Zeit, eine Springflut von Impressionen und Gestalten, in der gleich ihr ganzes geschichtliches Werden mitstürzt in dem wilden Totenreigen seiner prominentesten, seine widerspruchsvollen Mächte verkörpernden Protagonisten. Und dieser Wirbel überschüttet das weise Spiel der golden stilisierten Figuren des Mythos, zerreißt es, durchdringt seine Bewegungen, fängt sie auf, setzt sie fort — aus seiner Mitte löst sich ein junger Mann von heute, durchschreitet ihn, tritt in die Figur des Dichters — wo er steht, bildet sich ein Lichtschirm, dem das Wechsel-

spiel bedeutungsvoll aufleuchtet. Aus allen Schichten dieser Vision dringt eine seltsame Faszination: so verliert sich das leise Bedauern über den Verlust einer Geschichte, die zu der hohen Vollkommenheit der Komödie hätte gelingen mögen.

Max Frischs poetisches Experiment, das die Wahrheit aus ihrer entstellenden Verbindung mit der menschlichen Geschichte lösen soll, wird nicht mehr nach Utopia verlegt, sondern es spielt sich in doppeltem Sinn in unserer Wirklichkeit ab: in der Realität der in unserem Bewußtsein allgegenwärtigen Geschichte und in der Realität unseres Theaters. Der Bühnenrahmen ist nicht mehr das Guckloch, durch das die Illusion eines Gaukelspiels unsern Blick aus unserer Gegenwart lenkt, sondern was von dort zurückstrahlt, das ist unser Traum, in dem zuerst die neue Schau sich offenbart: Unser Traum, der diese Gegenwart unendlich erweitert bis zu der Sintflut, die nun aus der Zukunft uns entgegenwächst, wie sie aus der Vergangenheit droht, daß wir durch Wahrhaftigkeit aus ihr uns nun zu retten haben. Unser Traum, der die alte Erde transparent werden läßt, daß wir in die Geschichte blicken als in einen geologischen Aufschluß dessen, was die Fluten unserer Gedanken niedergeschlagen und die Vulkane unserer Leidenschaften aufgeworfen haben, und auf dessen Grund das Ewige golden durchschimmert aus dem Glanz des mythischen Sinnbildes. Unser Traum, durch den der Junge Mann von heute schreitet als Vorsprecher unser aller, unter dessen Fuß die Szene zum Tribunal, das Theater zur moralischen Anstalt wird: Ein Bühnenerlebnis wird uns zuteil, das durchaus berechtigt, es mit dem Begriff des «absoluten Theaters» zu verbinden.

Man vermag kaum ein Geschehen von barockerer Vielfalt und romantischerer Durchdrungenheit denken, als es sich hier entwickelt. Dennoch macht man die sonderbare Entdeckung, daß man kein Theaterstück zu nennen weiß, das die dramatischen Einheiten vollständiger beachtete. An keiner Stelle geschieht etwas, das den Bühnenraum verließe; in keinem Augenblick geschieht etwas, das die Bühnenzeit überschritte; und die Bühnenhandlung, die Jahrtausende in sich reißt, die von der Konzeption her völlig aufgebrochen liegt — nirgends vermag man im Grunde zu sagen, daß sie nicht von einer erschreckenden Kompaktheit sei. Diese Dramatik sprengt jeden empirischen Raum, jede empirische Zeit, jede Kausalität; nirgends lokalisiert sie das Spiel der dramatischen Kräfte in einem Augenblick eines zeitlich und kausal bestimmten Ablaufes. Sie preßt die Ewigkeit in den dramatischen Augenblick, sie dehnt den dramatischen Augenblick über die Ewigkeit. Man hat das Gefühl, daß diese erschreckende Dramaturgie Kräfte verlange, die über das menschliche Maß hinausgehen, und man denkt sich, daß nicht umsonst über ihr treibend das Motiv des springenden Atoms schwebe. — Daß Max Frisch der Diabolik entbehrt, ist eine Erleichterung. Man hätte sich nun vor seinen Stücken zu fürchten.

Leonard Steckel hat dieses Werk uraufgeführt. Seinen Intentionen schufen André Perrottet den szenischen Rahmen und Paul Burkhard die musikalische Folie. Fast das ganze Ensemble trug seine Figuren, Gustav Knuth spielte seinen Kaiser, Agnes Fink gab die Prinzessin und Wilfried Seyferth den Dichter, den Jungen Mann von heute. — Das hier Ausgeführte mag die Lage einigermaßen umschrieben haben, in der der Grundton des Stückes gesetzt ist. Es geschieht einem manchmal, daß diese seltsam aus Wirklichkeit und Traum gewirkte Stimmung am hellen Tag einen überfällt, wenn große Erregung oder Mattigkeit einem das Zentrum der Aufmerksamkeit so betäubt, daß der Eindruck einer Begegnung mit Menschen oder Landschaften, ohne daß man es weiß, in die Erinnerung fällt, aus der er dann wie aus unvordenklicher Zeit auftauchend mit der Wirklichkeit zusammentrifft; dies ist der Klang des Stückes. Daß diese Zwischentöne, deren Gehör irgendwie eine aus vitaler Einbuße erwachsende Luzidität voraussetzt, Steckels Sache nicht sind, das stand zu erwarten. Es hätte nichts anderes seiner gespannten, sprungbereiten, prachtvollen Vitalität besser entsprochen, als diesen Grundton gewaltsam umzu-

stimmen, seine Vielschichtigkeit in Vielfalt, seinen Glasklang in Orgelton, seine Transparenz in Glutfülle umzwingend — ein Vorgehen, das in seiner Rücksichtslosigkeit und seiner Unbedingtheit, in seiner unbewußt bewußten Anwaltschaft für eine von Frisch diametral verschiedene Lebensfülle Bewunderung verlangt. Man hat denn auch das Wort von einer «glänzenden Entstellung» gehört. Es ist in der Tat so, daß Steckel, wie gesagt wurde, «im Sinne des Lebens an dem Stück weiterdichtet»; aber im Sinne des Lebens heißt in den Bereichen, in die unser Dasein heute gelangt ist, rückwärts, fort von der totalen In-Frage-Stellung, die die Bedingungen, in denen es gezeugt war, aufzulösen, ja aufzuheben droht. Und in der Tat — Steckels Kampf wider Frisch hat etwas Hinreißendes — wirft er alle Kraft der Physiognomisierung, der Plastizisierung, deren er fähig ist, in die Figuren, treibt sie zurück, über alle Gegenwart zurück in die Vergangenheit einer ungeheuren Lebensfülle. Das Zeichen, das er auf Frischs Werk brennt, ist das Signet des Barock, der knöcherne Schädel, aus dessen Nasenzwickeln und Augenlöchern feistes Gewürme kriecht, das Zeichen der vergänglichsten Vergänglichkeit, die dennoch nichts anderes ist als die letzte atemstockende Selbsterhöhung des Lebens, des vollen, prallen, verschwenderischen menschlichen Lebens.

Die hier dargelegte Spannung zwischen den Auffassungen des Autors und des Regisseurs in den Brechungen der einzelnen Rollen weiter zu verfolgen, wäre außerordentlich aufschlußreich und interessant, vor allem da, wo sie sich in der Weite eines außerordentlichen Schauspielertums versöhnt finden wie in Seyferths Jungem Mann und Finks Prinzessin und — sonderbar zufällig und bedeutsam zugleich — in Steckels eigener Episodenfigur Napoleon.

Darauf mag man verzichten. Das Theater selbst wird den Vergleich anstellen; denn auch dieses Werk Max Frischs wird den Weg über manche Bühne gehen. Dem Theater aber, das ihn uns bildet, und sei es selbst durch Eigenwilligkeit, sind wir dankbar — nicht minder als er selbst.

FRANK C. THIESSING

TAUSENDJÄHRIGE HYMNEN

Nachdem unsere gewohnte Tageszeitung Fraktur mit Antiqua vertauscht und unsere Aufmerksamkeit auf die Entwicklung der Druckschrift gelenkt hat, erreicht uns aus Holland ein prachtvoll gedrucktes Buch. Die gediegenen Lettern, mit denen das schneeweiße Papier eher geschmückt als beschrieben ist, erwecken den Eindruck einer in unserer Zeit angenehm überraschenden Unzweckmäßigkeit und Verschwendung. Von den Seiten des Buches geht ein Zwang aus, sich dem Lärm des Tages zu verschließen, still zu werden, auf Stimmen zu horchen, die einzig im Lobgesang einen Zweck finden, die sich in der Feier verschwenden.

Das Buch, das den Titel «Tausendjährige Hymnen» trägt, enthält mittelalterliche geistliche Lyrik, übertragen, eingeleitet und mit Scholien versehen von Wolfram von den Steinen[1]. Der Begriff «Hymne» umfaßt hier nicht allein das Lied mit bestimmten gleichgebauten, nach derselben Melodie gesungenen Strophen, die mittelalterliche Hymne im engeren Sinn. (Man denke an die auf Ambrosius zurückgeführte Strophenform und an den bekannten, von Rabanus Maurus verfaßten und von Luther übersetzten Hymnus: *Veni creator spiritus!*) Die Mehrzahl der durch von den Steinen wiedergegebenen Gesänge sind vielmehr Sequenzen: Lieder, von denen, zwei einander antwortenden Chören entsprechend, nur je zwei Strophen gleich, die Strophenpaare unter sich aber verschieden sind. Hervorgegangen ist diese eigenartige Liedgattung aus dem liturgischen Gesang, aus dem Halleluja der Messe. Im neunten Jahrhundert versuchten karolingische Dichter, «den Sang

[1] Kentaur-Druck der Druckerei Meijer zu Wormerveer. Verlag Pantheon, Amsterdam.

der himmlischen Chöre (denn Halleluja, Lobet den Herrn, war ja nach Johannis Offenbarung der Gesang der Engel an Gottes Thron) in Menschensprache zu übersetzen, ihn im Gedichte greiflich zu machen. Sie nahmen das Wort Halleluja gleichsam als Stimmgabel für dies Gedicht, und die vielen über die Hallelujasilben gesetzten Melismen boten ihnen den Ausgangspunkt für die Vertonung ihrer Strophen, die ja nicht selbständig hergesagt, sondern in der Messe liturgisch gesungen wurden. Jene Halleluja-Kompositionen hießen Sequentiae (von sequi), etwa mit Nachhall zu übersetzen; der Name ging über auf die hierher tretenden Hymnen. Deren eigentliche Aufgabe war: dem Gottespreis des Kosmos und aller Geschöpfe an diesem Festtag, zu dieser Messe, unter solchen Menschen, das rechte *Wort* zu geben.»

Diese Schöpfungen des rationalen Wortes verleugnen ihre Geburt aus dem überrationalen reinen Ton nirgends: das sonore A des Halleluja dringt entweder äußerlich wahrnehmbar in den vielen auf a endenden Worten und Versen (besonders bei den Sequenzen der Schule von Limoges) immer wieder durch; oder aber es verharrt gleichsam als verborgener Orgelpunkt, auf dem die geistig-seelische Stimmung des Gedichtes ruht. Eine Stimmung der absoluten Feier herrscht in diesen Gedichten, der Gewißheit, daß das Göttliche *ist* und daß es alle Dinge bindet. Das Persönliche tritt nicht hervor, nicht weil es gänzlich fehlte, sondern weil es ohne Bruch in das Ueberpersönliche hinüberführt und mit ihm ein Ganzes bildet, wie die Hälften eines romanischen Bogens. Daher die innere Lautlosigkeit dieser thematisch und formal bewegten, ja prunkvollen Wortkunstwerke.

Was die Unterscheidung der beiden Hauptschulen der Sequenzendichtung betrifft, Limoges und St. Gallen, oder allgemeiner der «französischen» und der «deutschen» Schule, so möchten wir von den Steinens feinsinnige Kennzeichnung wiedergeben: «Im Gebiet der althochdeutschen Muttersprache herrscht die klassische Linienstrenge: klares Latein mit sorgsamer Pflege der alten Formen (auch das Althochdeutsche hatte ja noch eine reiche Flexion); Neigung zum strophischen Takt; Ernst und Tiefe des Gedankens, der gern in Aetherreiche emporschwingt. Bilder, Klangwirkungen springen auf, wo sie der geistigen Aufgabe dienen. — Im südfranzösischen Gebiete herrscht die Klangfreude vor: das Latein wird vom Romanischen her gelenkt, ist untektonisch bis zur Unverständlichkeit, schwebend, ganz aufs Tönen gestellt... In dieser Sprachmusik wogen erlesene Worte, mächtige Bilder auf und verschwimmen, eh' man sie fassen kann. — Lächelnd dürfen wir auch einen Ueberlieferungsunterschied zwischen den zwei Typen bezeichnen: die ‚deutschen' Sequenzen sind fast immer fehlerlos abgeschrieben, die Sänger verstanden ihren Text und hielten sich daran; die ‚französischen' — die übrigens an Zahl ein Vielfaches betragen — zeigen von Handschrift zu Handschrift Abweichungen, oft Entstellungen bis zum Unsinn und bis zur Zerstörung der dichterischen Form.»

Unter den Liedern, die aus französischem Gebiete stammen, fällt das eigentümliche Gedicht «Die Seligkeit» auf. In seiner Zukunftsvision gibt es am eindeutigsten den Sinn der Sequenzendichtung wieder, insofern sie dem liturgischen Halleluja entspringt, beim Lobgesang verharrt und im vollkommenen Lob ihr Ziel sucht.

Alle wissen dann
alles; Worte
hören auf:
die Herzen reden einander.
Allen Ein Gesang:
Halleluja —
tönt: auf den
weist die Sequenz, mit klarem
Tone zu singen.

Eindrucksvoll innerhalb dieser Gruppe steht auch die «Schwanenklage», ein Gedicht, dessen schöne Bilder und edle Gedankenführung in der deutschen Uebertragung noch reiner zum Ausdruck gelangen als im Original, wo das Klangliche den Sinn fast übertönt. (Es ist interessant, festzustellen, wie auch von den Steinen, und zwar ohne Künstelei, die A-Assonanzen häuft, wie aber die deutsche Sprache von selber durch ihr Konsonantengerüst die Vokalwirkungen mäßigt und somit dem Gedicht einen weniger verspielten, männlicheren Charakter verleiht. — Diese Bemerkung gilt freilich nur im Hinblick auf das Mittellatein des französischen Dichters; das Deutsche wirkt nicht männlicher als die monumentale Sprache eines Notker.)

Der große Dichter der St.-Galler-Schule ist Notker (ca. 840 bis 912). Seine Sequenzen sind formal weiter entfernt von der ursprünglichen Art der Halleluja-Komposition; aber wenn die Künstler der andern Schule am Ueberrationalen mittels der Magie des Musikalischen festhielten, so gelingt es Notker, einzig durch das Gewicht und die Würde des rationalen Wortes die Gegenwart des Ueberrationalen glaubhaft zu machen. Und das ist vielleicht noch größer. Wie kein anderer ist Notker der Dichter des bloßen sachlichen Nennens; aber was er beim Namen nennt, wird heilig.

Der schöne Band «Tausenjährige Hymnen» gibt im Anhang einige der lateinischen Originaltexte wieder, zuletzt die wundervolle, bereits das Ideal einer späteren, der «gotischen» Zeit verkündende Hymne: *Ave candens lilium.*

MARIA BINDSCHEDLER

WIECHERT UND DIE GEISTIGE LAGE DER DEUTSCHEN

Ernst Wiechert ist dem deutschen Volk ein teurer Name geworden — zuerst durch etwas Edles, Gemüthaftes, das in seinen Büchern sich kundgab, dann durch die Tapferkeit, mit der er zu seinen Ueberzeugungen stand. Er war einer von denen, die das Unheil von 1933 gleich als solches erkannte, und doch blieb er bei uns, als Warner, und hatte den Mut, seine Warnung so deutlich zu sagen und so lange zu wiederholen, bis er den Mächtigen lästig wurde. Dann hat er die Gefangenschaft, auch das Konzentrationslager bestehen müssen und hat es bestanden, um der Freiheit des deutschen Geistes willen. Das gibt ihm unverlierbaren Ruhm und seinem Werk ein Gewicht, selbst über dessen künstlerische und geistige Bedeutsamkeit hinaus; denn erst Leistung und Haltung zusammen bestimmen den Rang eines Schriftstellers.

Wiecherts Bedeutung offenbart sich aber je länger je mehr noch in einer anderen Weise. Eine nach Hunderttausenden zählende, noch immer wachsende Leserschaft empfindet ihn als den Sprecher der allgemeinen Not, als den, den die Leiden des Volkes in seiner Brust bewegt, und der das Wort, den Rat, den Trost dafür weiß. Ist das so? Kann dieser Dichter wirklich ein Sprecher oder gar ein Tröster und Wegweiser für uns sein? Ich will es im folgenden darzulegen suchen, warum wir nach meiner Ueberzeugung diese Frage mit Nein beantworten müssen. Es scheint mir, heute wie schon immer, daß Wiechert bei aller unzweifelhaft echten, leidenschaftlichen Beteiligung seines Herzens die Wirklichkeit unserer Existenz von ihrem Grund her nicht richtig sieht — und daher auch nicht die Not, und wie sie zu wenden wäre. Doch ist damit die Bedeutsamkeit der Erscheinung keineswegs geleugnet. Es ist ja so: zwischen einer großen Leserschaft und ihrem Autor besteht so etwas wie eine unterirdische Kommunikation ... Die Leser verlangen nach dem, was er dichtet; er dichtet, wonach sie heimlich verlangen. Sagt mir, was für Bücher eine Nation liest, so will ich euch sagen, wo sie steht! In diesem Sinn ist Wiechert

zu einem Exponenten des heutigen deutschen Seelenzustandes geworden — und so, als einen Ausdruck der Zeit, wollen wir seinen neuesten Roman («Die Jerominkinder», München 1945) betrachten.[1] Was dabei kritisch zu bemerken sein wird, richtet sich, wie aus allem Gesagten hervorgeht, nicht persönlich gegen den mutigen und achtungswürdigen Mann, sondern zielt auf etwas überpersönliches Allgemeines, das mit möglichster Klarheit erkannt und bestimmt werden soll.

Der Roman «Die Jerominkinder» beginnt etwa um 1905 und schließt mit dem Waffenstillstand von 1918. Es werden im wesentlichen künstlerische Erwägungen gewesen sein, die den Autor veranlaßt haben, die Handlung wieder, wie die mancher früherer Bücher, in die alte Zeit, in den ersten Weltkrieg zu verlegen. Der zweite liegt noch zu nahe, ja, er war jedenfalls noch im Gange, während dieses Buch entstand. So tat Wiechert sicherlich recht, wenn er sein Gleichnis nicht an dem noch bewegten und glühenden Stoffe der unmittelbaren Gegenwart zu entfalten versuchte; auch durfte er sich sagen, daß alles damals Erfahrene noch immer unbewältigt auf uns liegt, daß die beiden Kriege als ein einziges dreißigjähriges Unheil zusammenhängen. Wiechert zeigt ein Dorf in jenen ostpreußischen, schon an den slawischen Volksraum grenzenden Wäldern, die der Schauplatz seiner Jugend und eigentlich all seiner Bücher gewesen sind. Er zeigt in dem Dorf Sowirog die Familie Jeromin: ein uralter Großvater; ein stillversonnener, demütiger Vater, der in seinem Meiler Kohlen brennt; eine harte, sittenstrenge Mutter und sieben Kinder. Um sie her die Figuren des Dorfes: Kiewitt, der seinen Acker pflügt; Gogun, der Holz für einen Kirchenbau stiehlt; Korsanke, der menschenfreundliche Schutzmann; Balk, der Gutsherr; ein Pfarrer, der mit Gott hadert — und noch manche andere. Jons, das jüngste der Jerominkinder, steht im Mittelpunkt des Romans; er zieht in die Welt, um sie zu bessern und «die Gerechtigkeit auf den Acker zu bringen»; der alte Lehrer im Dorf, Stilling, opfert sein erspartes Geld, um dem Jungen eine Schulbildung zu ermöglichen. Jons muß dann in den Krieg; er besteht und überlebt ihn. Ein Studienkamerad Jumbo, ein Kriegskamerad Korporal Schneider, ein Stabsarzt, der Jons im Lazarett behandelt, sind seine Freunde und zugleich so etwas wie Marksteine seines inneren Weges. Als Jons aus dem Krieg zurückkommt, hat er den Glauben seiner Väter verloren —, wenn er auch die alte Bibel seines im Kriege gefallenen Vaters noch pietätvoll mit sich führt; alle weltverbessernden Gedanken (er hält auch das Christentum für einen solchen) hat er aufgegeben. Er will Armenarzt in seinem Heimatdorf werden, weil es «besser sei, den Tod in einem weißen Mantel zu besiegen, als in einem schwarzen Gewand ihn als eine Schickung Gottes demütig hinzunehmen».

Man kann nicht sagen, daß das Buch durch die Menschen, die es vorführt, sehr bedeutsam wäre. Im Ganzen leidet die Darstellung an einer gewissen Schablonenhaftigkeit, etwa wie bei einem Maler, der sich auf eine bestimmte Landschaft und eine bestimmte Manier eingeübt hat und nun seine Bilder halt so heruntermalt, wie man sie gewöhnt ist. Man vermißt die Freude, die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit des ersten Erlebens und der ersten Aussage — die gleichen Landschaften und Menschen aus seiner östlichen Heimat sind in manchen früheren Büchern von Wiechert schon sehr viel lebendiger und frischer, sehr viel mehr aus erster Hand dagewesen. Seine Weise, besonders die der Menschenschilderung, ging allerdings immer auf das Holzschnitthafte; aber noch nie bisher hat er uns zugemutet, uns in solchem Maße wie hier mit dem Typus statt dem persönlichen Gesicht zu begnügen. Die Figuren erscheinen hier weniger charakterisiert als etikettiert; man kann nur schwer den Wunsch zurückhalten, den Prophetengroßvater Michael zum Beispiel, der immer symbolische Dinge äußert oder tut, einmal ganz einfach ohne weitere Absicht und Bedeutung eine Knödelsuppe essen zu sehen, oder

[1] Soeben auch in einer Schweizer Ausgabe im Verlage Max Rascher & Cie., Zürich, erschienen.

die Frau Marthe mit dem schmalen Mund und den harten Augen einmal etwas anderes sagen zu hören, als das, was, auf eine so aufdringliche Art, für sie bezeichnend ist. Herr von Balk mit seiner Habichtsnase und der markanten Eigenheit, die «Ich» und «Es» am Anfang seiner Sätze wegzulassen («Habe meines Wissens nie nach Sahnebonbons geschmeckt», «Wird mir übel, wenn ich die sogenannten Standesgenossen an der Klagemauer sehe»), bekommt dadurch auch eher die Deutlichkeit einer Karikatur als eines echten Menschenbildes. So wird auch der Pfarrer Agricola, den eine Kinderseuche in Sowirog an Gott irrgemacht hat und der nun um der unschuldigen Toten willen Gott anklagt und lästert, viel zu sehr in Situationen gezeigt, wie der Film sie liebt: die Flasche vor ihm auf dem Tisch, er schleudert das Rotweinglas gegen das Kruzifix oder erhebt die Hand gegen die Sterne. Es sind nicht die guten Leser, die solche Dinge «ergreifend» finden ... und es scheint mir ein Gebot der Achtung vor Wiecherts Persönlichkeit und Künstlerschaft, daß man solche Fehler bei ihm nicht ohne weiteres hinnimmt. Er kann es besser, er soll es auch besser wollen und machen. Daß der Roman auch dichterisch Wertvolles enthält, ist selbstverständlich: das Schönste ist das Verhältnis zwischen Jons und seinem Vater — hier ist überhaupt die verborgene Herzader des Buches, seine menschlichste Tiefe.

Ich glaube, daß Wiechert die künstlerischen Mängel seines Romans — der auch unter den erschwerenden Arbeits- und Lebensbedingungen in der Zeit der Entstehung gelitten haben mag — wohl vermieden hätte, wäre nicht seine ganze Aufmerksamkeit von dem Thema selbst, das er unter der Hand hatte, von der These, die er vorbringen wollte, beherrscht gewesen. Hier hat sich jemand in Leidenschaft und Ungeduld ein Problem von der Seele geschrieben; er konnte oder wollte nicht warten, bis es Gestalt würde. Er wollte einen Ruf in die Zeit tun. Wiecherts Roman will heute gelesen, heute diskutiert sein ... Der Autor legt vielleicht nicht einmal so viel Wert darauf, daß seine Form in die Zukunft hinein standhalte.

Was ist denn also die These, die das Buch vorträgt? Man darf es wohl etwa so zusammenfassen: Mit dem Christentum ist es nichts; es hat, seit es besteht, die Welt nicht bessern können. Zwar «das alte Buch der Bücher» soll in Ehren bleiben, da es doch manchem Menschen «das Leben leichter gemacht hat» — durch eine schöne Kinderhoffnung auf ein Jenseits, das es nicht gibt, durch eine «sanfte, träumerische Besessenheit». Aber im wesentlichen kommt es darauf an, sich auf den Boden der Tatsachen, den Boden dieser Erde, zu stellen. Nicht vom Himmel Trost zu erwarten, sondern das Uebel anzugreifen, wo man es findet, mit tätigen, arbeitswilligen Händen. Daß diese Tätigkeit uneigensüchtig, im Dienste des Nächsten, erfolgen wird, müssen wir aus der Gemütsart des Dichters und seiner Menschen heraus als selbstverständlich annehmen; aber gesagt wird es uns nirgends, was denn nun, nachdem das Evangelium zum schönen Traum erklärt ist, den Menschen zur selbstlosen Guttätigkeit verpflichte. Fragen wir danach, so wird man uns, mit geringschätzigen Seitenblicken auf die christliche Jenseitshoffnung, antworten: das Gute habe natürlicherweise ohne Lohn, um seiner selbst willen, zu geschehen. Da wären wir also wieder bei der Rousseauschen Lehre vom natürlich guten Menschen — will der Autor wirklich von uns verlangen, daß uns diese in diesem Jahrhundert noch glaubhaft klingen soll? Ich glaube eher, daß er die Konsequenz seiner eigenen Anschauungen nicht sehr weit verfolgt hat. Der Rat, sich auf die praktischen Aufgaben zu beschränken, mag in mancher Lage der richtige und einzig mögliche sein; aber man ist sehr bescheiden, wenn man das einen «Gedanken» nennt. Doch ist es gerade diese Art von Bescheidenheit, die Wiecherts Buch will und erreicht — auch hierin einem allgemeinen Zug unserer Zeit gehorchend.

Als Christ hätte man alledem zunächst entgegenzuhalten, daß in diesem Buche, in dem die Unzulänglichkeit und Ueberlebtheit des Christentums festgestellt wird, eben dieses Christentum nirgends in seiner Wesenhaftigkeit erkannt ist. Sprache und

Anschauung sind zwar mit christlichen Vorstellungen, mit biblischen Reminiszenzen durchtränkt; es kommen mehrere Gestalten vor, die das Christliche zu vertreten haben, und der Autor hat diese Gestalten offensichtlich mit Gerechtigkeit, ja mit Liebe aufzunehmen und ins Bild zu bringen gesucht... Es liegt nicht an seinem mangelnden guten Willen, es liegt an einer Trübung des Glases, wenn die Aufnahme trotz allem jedesmal unscharf ausfällt. Sogar bei der Darstellung Jakobs, des Vaters, liegt dort, wo die Deutlichkeit einer Glaubensüberzeugung hervortreten müßte, nur der alles verhüllende Nebel eines Gefühls. Der christliche Glaube ist ja aber mehr als nur Gefühl: wie ein Morgen zur Bläue, strebt er zur klaren Anschauung des Dreieinigen Herrn. — Gertrud von le Fort hat in ihrem römischen Konversionsroman das neuzeitliche Heidentum in der Gestalt der Großmutter so dargestellt, daß die Leute mit entzücktem Erkennen ihre eigene Ueberzeugung in dieser großartigen Figur wiederfinden. Kein wirklicher, bekennender Christ aber kann in irgendeinem von Wiecherts «Christen» seine eigene Ueberzeugung wiedererkennen. Das Entscheidende, die christliche Glaubenssubstanz, fehlt. Wo soll sie auch herkommen? Wiechert weiß nichts von ihr. — Nun mag es ganz hübsch sein, zu sagen, man halte nichts vom Dogmatischen (freilich gibt es schon kein Dach und keine Gasse mehr, wo nicht die Spatzen das Lied der Freiheit von dogmatischer Enge pfeifen). Aber müßte nicht, wer das christliche Dogma für überwunden erklärt, doch wenigstens das Abc von diesem Dogma wissen? Würde nicht eine fruchtbare Diskussion erst da zustande kommen, wo (Audiatur et altera pars) das Christentum auch, und zwar deutlich und unverwischt, auf den Plan träte?

Wiechert ist in dieser Sache nicht anders verfahren wie viele vor ihm. Seit zwei Jahrhunderten sind wir es gewöhnt, das Christentum von denen angegriffen zu sehen, die es nicht kennen. Wer von der Kraft der Logik in den Auseinandersetzungen der Geister viel erwartet, für den mag das sogar tröstlich klingen: man hätte nur den Irrtum aufzuklären und dann müßte die Diskussion bessere Ergebnisse zeitigen. Wie aber die Dinge in unserer verworrenen Welt liegen, ist es leider gerade die Gewalt des Unlogischen und Undeutlichen, des geistig nicht voll Verantworteten, was solchen Attacken ihren Erfolg verschafft.

Ohne im entferntesten zu ahnen, was er tut — seine subjektive Redlichkeit und Gutgläubigkeit ist außer Zweifel —, leistet der Verfasser, man muß schon sagen, Klassisches in der Fehlinterpretierung des Christentums. «In der Welt habt ihr Angst», sagt die Schrift. Und in diesen gegebenen Zustand hinein tritt Er, der uns hilft: «Seid getrost, ich habe die Welt überwunden.» Das heißt nicht: ich werde die Welt allmählich anders machen, sondern es heißt: In mir habt ihr die Kraft, die stärker ist als das Böse und die Angst. Obwohl das in der Bibel völlig klar zu lesen steht, wird das Christentum durch Wiecherts ganzes Buch hin als eine Weltverbesserungslehre behandelt, die nicht zum Erfolg geführt habe, und auf dieser schiefen Voraussetzung sind alle seine Folgerungen aufgebaut. Einmal wird die Frage besprochen, ob «die Apostel froh waren»; «Jons hatte nicht darüber nachgedacht; aber er glaubte es nicht.» Unmöglich kann man das Unverständnis deutlicher bekunden — Unverständnis für das, was den Kern und Inbegriff der Frohen Botschaft ausmacht — die staunende Freude darüber, daß Gott Mensch wurde. Von alledem ist hier nicht einmal der begriffliche Umriß gahnt. Die Verworrenheit geht bis ins Sprachliche hinein: Christus hat die Seinen das Salz der Erde genannt; hier wird es als die vom Christentum bisher vergebens angestrebte und nun endlich von Jons Jeromin mit Ernst in Angriff zu nehmende Aufgabe bezeichnet, «das Salz der Welt zu dämpfen». Solche Fehlgriffe im Ausdruck — Kleinigkeiten, wie sie an sich sein mögen — verraten doch, wie sehr hier die Gemütsrichtung und Gefühlsäußerung «auf ein ungefähres Geläut hin» erfolgt und wie gering die Aussicht ist, ein Buch wie dieses beim Wort zu nehmen und zu «stellen» — es setzt sich in

Bewegung, und eine Herde gedankenloser, aber gemütserregter Leser folgt ihm nach.

Wenn wir also die Kritik des Christentums, wie der Roman sie vorbringt, nicht sehr ernst nehmen können, so bleibt noch übrig, die positive Seite von Wiecherts Auffassungen zu suchen und zu erwägen. Was für einen Rat weiß er? Was für einen Weg zeigt er?

Die Hilfen vom geistigen Leben her werden in Bausch und Bogen abgewertet. «Ach, der Mann, der ihnen (den Armen) einen einzigen Pfahl zu ihren Zäunen gab, war ihnen mehr als alle, die ihnen die schönsten Verse der Welt vorlasen. Ohne Pfähle fielen die Zäune um, aber ohne Verse war noch keiner von ihnen umgefallen.» Auch sonst wird sehr geringschätzig von aller Arbeit derjenigen gesprochen, «die Schwielen auf dem Hintern statt auf den Händen haben». Wenn man auch fühlt, daß solche Banalitäten bei Wiechert aus einer echten Not kommen und aus der echten Erkenntnis, daß es mit der Selbstgesetzlichkeit des Geistigen vorbei ist, so ist es doch bedauerlich, daß aus dieser Not und Erkenntnis keine tiefere Folgerung gezogen wird als die, alle Arbeit außer die Arbeit der Hände zu verwerfen. «Pfarrer können ohne Hände sein», heißt es am Schluß des Buches (in solchen Vorwürfen, nebenbei bemerkt, empfängt unsere protestantische Kirche die Quittung für ihren Rückzug auf das Rein-Geistige und für ihre Geringachtung der «Aeußerlichkeiten»). «Pfarrer können ohne Hände sein, Dichter und Staatsmänner und alle möglichen anderen Leute. Aber kein Bauer, kein Arzt, kein Arbeiter. Der reine Geist ist immer verdächtig.» Wahrlich, der Geist, der nicht dem Leben dienen will, ist es uns auch geworden. Aber soll nun das bloße Tun um des Tuns willen, die stumpfe Gebundenheit an die Mühe des Alltags alles sein, was von der Würde des Menschen übrigbleibt?

In der Tat, das ist, was man als These, als der Weisheit letzten Schluß aus Wiecherts Roman ziehen muß. Sogar wörtlich: «Der Schweiß der Stirn war ihnen Segen genug.» Durch so viele Prüfungen ist unser Volk gegangen, immer schwerere — und nach allem ist nun dies die «geistige Haltung», die es einnehmen will? Sich zu tun machen, um nicht denkend ins Tiefere und Höhere greifen zu müssen — und dahinter ein dumpfes, zuchtloses Verlangen, den Gott anzuklagen, an den es nicht mehr glaubt? Man kann das innere Vorbereitetsein auf eine Sklavenexistenz nicht entschiedener, nicht trostloser ausgedrückt finden.

Ernst Wiechert, der um der Freiheit des Geistes willen viel erlitt, ist sich gewiß auch nicht von ferne solcher Konsequenzen bewußt, die sein Roman doch in sich schließt und die von den vielen Tausenden seiner Leser gezogen werden müssen. Jons Jeromin denkt mit tiefem Glücksgefühl an sein künftiges Leben als Armenarzt von Sowirog, und wir möchten ihm gern seine Freude gönnen. Aber dieser Zukunftshimmel, den er so rosig sieht, ist nur mehr ein Abendrot. Denn indem Gott ihm zum bloßen Traumbild wurde und der Armenarzt mit seinem Tun und Helfen ganz in den Kreis des Menschlichen sich einschließt, ist seinem sozialen Wirken das Beste im voraus genommen. Der Mensch kann dem Menschen nur helfen aus der Freude, die der Geist Gottes in ihm stiftet; die Guttaten des bloßen gegenseitigen Nutzens bleiben ganz fruchtlos und freudlos. Und wenn auch Jons Jeromin seinen Dienst noch gut und freudig leisten kann, aus dem Glaubenserbe, das sein Vater, schon halb unbewußt, an ihn weitergab: er selbst wird seinen Kindern nichts mehr weiterzugeben haben als eine fromme Erinnerung und ein kaum noch ernstgenommenes Bibelbuch. Aber die Nächstenliebe, die nicht auf der Gottesliebe gegründet bleibt, muß von innen heraus zerfallen . . ., wenn nicht die Gnade eine Umkehr aus der Tiefe des Wesens, die Kraft der Metanoia, schenkt.

BERNT VON HEISELER