Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 47 (1967-1968)
Heft: 6

Buchbesprechung: Bücher
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: 17.02.2026

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

BÜCHER

NEUE GOETHE-LITERATUR

Corpus der Goethezeichnungen

Man kann die Zeichnungen Goethes unter zwei Gesichtspunkten betrachten. Einmal als von der Person ihres Schöpfers losgelöste, absolute Kunstwerke. Aus solcher Sicht muß ihr Wert im allgemeinen recht fraglich erscheinen. «So verstehen wir auch zu dichten», meinte der Maler Peter Cornelius, als er Blätter des Olympiers sah. Aber man kann diese Zeichnungen auch auffassen als Dokumente von Goethes «Art zu seyn». Dann hat jedes noch so belanglose Blatt seine Bedeutung als biographischer Beleg, und in seiner Gesamtheit bleibt dieses zeichnerische Werk ehrwürdig als Zeugnis dafür, mit welcher Leidenschaft und Zähigkeit der Dichter die «falsche Richtung» zur bildenden Kunst verfolgte. Nur unter diesem zweiten Gesichtspunkt ist auch der Aufwand von Mitteln und Kräften gerechtfertigt, die für das «Corpus der Goethezeichnungen» eingesetzt werden.

Im letzten Bericht habe ich die ersten drei Bände dieser großartigen Bestandesaufnahme der zeichnerischen Hinterlassenschaft Goethes zu würdigen versucht, die von den «Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar» herausgegeben wird. Der Bearbeiter der Ausgabe, *Gerhard Femmel*, hat seither zwei weitere Bände vorgelegt[1]. Deren Kern bildet wieder ein mit beispielhafter Akribie erarbeiteter Katalog. Er bietet außerordentlich viel Neues, nicht nur, weil viele der Zeichnungen bisher unveröffentlicht waren, sondern weil er zu ihrer Datierung und Bestimmung in weitem Umfang Quellen und Literatur, auch ungedruckte, beizieht und gegebenenfalls wörtlich anführt. Chronologische Übersicht, Bibliographie, Katalog der Wasserzeichen und anderes ergänzen den Oeuvrekatalog. Vor allem ist ihm wieder ein Tafelteil beigegeben, in dem alle Zeichnungen abgebildet sind. Die Reproduktionen sind gut; gegenüber den früheren Bänden ist das Papier besser geworden, der Druck klarer.

In dieser soliden Art behandelt Band III mit den Nummern 1—271 die «Italienische Reise 1786 bis 1788, Antiken- und Anatomiestudien, Architektur und Perspektive». Goethe hat von seinem zweiten Aufenthalt in Rom dem Herzog unter anderem auch über den «Cursum» im Zeichnen berichtet, den er «an der Hand eines Schweizers namens Meyer» mache. «Jetzt werden Architektur und Perspektiv, Komposition und Farbengebung der Landschaft getrieben», heißt es da, und später, nachdem er sich der menschlichen Gestalt zugewendet hat: «Mit dem ersten Januar stieg ich vom Angesicht aufs Schlüsselbein, verbreitete mich auf die Brust und so weiter, alles von innen heraus, den Knochen-Bau, die Muskeln wohl studiert und überlegt ... Ich habe gestern die Hand als den letzten Teil, der mir übrig blieb, absolviert.» Um solche Studien oder Fingerübungen handelt es sich mit wenigen Ausnahmen in dem Band: Perspektivisches, architektonisches Detail, Nasen, Münder, Ohren, Fußknochen. An und für sich ist das meiste recht belanglos. Aber wer hat sich vorher so konkret vorstellen können, wie sich's der Geheimrat Goethe, Verfasser der Iphigenie und des Tasso, fast wie der Eleve einer Kunstakademie in seinen Jahren noch hat sauer werden lassen, um sein «kleines Zeichentalentchen» gehörig auszubilden!

Anders steht es um den Band IVA. Seine Nummern 1—348 zeigen «Nachitalienische Landschaften». Die spätesten reichen bis in die Marienbader Zeit, etwa 1820/23, und sind nach der Natur gezeich-

net wie beispielsweise auch die Skizzen von der «Campagne». Zum größeren Teil aber handelt es sich um Erinnerungs- oder Sehnsuchtszeichnungen aus dem Kopf, Nachklänge der Reisen in Italien, Böhmen, der Schweiz und anderswo. In den dunklen Jahren nach Schillers Tod hat sich Goethe damit gern die Zeit vertrieben, auch in Gesellschaft, und er hat solche Blätter oft verschenkt. Ein Geschenk, und ein fürstliches, war ja auch das «Reise-Zerstreuungs- und Trostbüchlein», das nach mehr als hundertjähriger Verschollenheit in der Zeit zwischen den Weltkriegen wieder aufgetaucht ist, eine «völlig unbekannte Dichtung Goethes in Landschaften», wie Hans Wahl es nannte. Ihm und zwei ähnlichen Sammlungen entstammen zahlreiche Stücke des Bandes. Es wirkt sich für die Reproduktion dieser reizvollen Gebilde glücklich aus, daß die Originale nur wenig verkleinert werden mußten.

Auch diese Landschaftsphantasien sind keine große Kunst, gewiß. Aber menschlich überaus ansprechende Züge des in diesen Jahren oft so Unzugänglichen, den zum Beispiel Wilhelm von Humboldt als «verknöchert und verhärtet» und «entsetzlich intolerant» empfindet, werden darin augenfällig. Jedenfalls kann das zeichnerische Werk als eine eigenwertige Quelle neben allem andern Erhebliches zur Erkenntnis Goethes beitragen. Um so erfreulicher, daß es durch das «Corpus» auf eine Weise dargeboten wird, die durch die Großzügigkeit der Planung ebenso stark beeindruckt wie durch die Sorgfalt im einzelnen.

Biographisches

«Der Leser von Briefen und Tagebüchern genießt ein Vorrecht: er darf zurücktauchen in den Strom der Zeit, darf ‹im flüßgen Element / Hin- und widerschweifen›. Diese Dokumente des Augenblicks führen so viel Wirklichkeit mit, so viel unbewußten Gestus der Person, wie nur die Handschrift. Sie sind im eigentlichen Sinn biographisch, zugleich allerdings auch bewußte Selbstdarstellung; mitteninne zwischen Kunst und Natur.»

Diese Sätze stehen in der Rechenschaft, mit der *Hans-J. Weitz* die Neuausgabe eines einzigartigen Briefwechsels begleitet: «Marianne und Johann Jakob Willemer, Briefwechsel mit Goethe, Dokumente — Lebens-Chronik — Erläuterungen[2].»

Einzigartig ist dieses Briefgespräch schon dadurch, daß in ihm Wesentliches von dem Lebensboden sichtbar wird, in dem ein eigentümlichstes Hauptwerk Goethes, der West-östliche Divan, wurzelt und wächst. Die Briefe führen, «im Geist und Stil des Divans», den Dialog zwischen Hatem und Suleika fort. Damit ist nicht nur ihr Ton bezeichnet, vor allem ist gesagt, welcher Rang der Partnerin zukommt, der einzigen Frau, die Goethe ebenbürtig geantwortet hat. Nicht zu vergessen ist schließlich die stete Gegenwart des Dritten bei dem Gespräch, Willemers, und die Person dieses Dritten selbst. Als die eigentliche Schlüsselfigur bezeichnet ihn Weitz. Von der Beurteilung seiner schwer zu durchschauenden Natur hängt in hohem Grad das Verständnis der menschlichen Beziehungen ab, die diesen Briefen wie der Divandichtung zugrunde liegen.

Die neue Ausgabe des Briefwechsels wurde noch zu Lebzeiten Anton Kippenbergs ins Auge gefaßt. Beruf und Zeitverhältnisse haben die Arbeit des Herausgebers verzögert, vielleicht nicht zu ihrem Nachteil, da in den mehr als fünfzehn Jahren wohl vieles hinzugewachsen ist. Jedenfalls unterscheidet sich die Ausgabe, es ist die siebte, seit die Briefe freigegeben sind, in jedem Betracht von ihren Vorgängerinnen. Durch sie wird die Erforschung der Lebensgrundlagen des Buches Suleika auf einen völlig neuen Boden gestellt.

Ihr Kern, der Briefteil, beansprucht nur 275 von den 968 Seiten. Seiner Erläuterung und Ergänzung dient der zweite Teil. Vorzügliche «Anmerkungen» suchen hier nicht nur jede Einzelschwierigkeit zu klären, sondern namentlich untermalen sie durch Tagebuch- und Briefberichte der Beteiligten sowie Aufzeichnungen Dritter

das Bild. Zusätzliche «Beigaben» dienen zum größeren Teil dem Zweck, Willemers Gestalt schärfer zu profilieren und ihm das gebührende Gewicht zu geben — aus dem angedeuteten Grund ein Hauptziel des Herausgebers überhaupt. Die minutiöse «Lebens-Chronik», die von der Geburt Willemers bis zum Tod Mariannes ein volles Jahrhundert umspannt, schließt den zweiten Teil. Der fast ebenso umfangreiche dritte bringt «Nachweise und Materialien» zu allem übrigen, auch den Abbildungen. Er breitet ein Mosaik von Einzeldaten aus, das zunächst den Literarhistoriker angeht, doch finden sich darin auch zusammenhängende Berichte, die das Lesen lohnen. Ein unermeßliches Material ist hier wie in dem erläuternden Teil mit einer doch nie das Größere aus dem Blick verlierenden «Mikrologie» zusammengetragen, kritisch gesichtet und gesichert: das tragfähige Fundament aller künftigen Suleika-Forschung. Offenbar hat der Herausgeber keine Angabe und keinen Hinweis ungeprüft übernommen. Er hat auch keinen Brief und kein Dokument abgedruckt, ohne sie mit der Quelle verglichen zu haben. Sein Text kann mehr als hundert Fehler bereinigen, welche die früheren Ausgaben mitschleppten. Noch bedeutsamer ist, daß seinem Spürsinn und Forschergeist die Entdeckung zahlreicher neuer Tatsachen und Materialien gelungen ist. Unter anderem kann er 22 Briefe Willemers, die dessen Bild entscheidend runden, zum ersten Mal publizieren. Bei dem unverhofften Fund eines verlorenen Schreibens von Marianne an Goethe, des ersten der ganzen Reihe, spielte auch das Forscherglück seine Rolle. Ein sorgfältiges Register erschließt die Fülle des Stoffs.

Alles in allem: eine Ausgabe, die im buchstäblichen Sinn grund-legend ist und nur mit höchsten Superlativen zu kennzeichnen wäre. Daß sich das fast tausendseitige Werk als eleganter Dünndruckband präsentiert, der in einer Rocktasche Platz hat, gehört zu den Verdiensten des Verlages.

Um etwas völlig anderes, um andere Ziele und andere Aufgaben, handelt es sich, wenn *Emil Staiger* den «Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe» von neuem vorlegt[3]. Die Ausgabe soll diesen Briefwechsel weiteren Kreisen zugänglich machen. Die souveräne Einleitung des Herausgebers und die Fußnoten, die aus einem selbstverständlichen Wissen heraus dem Leser taktvoll und klug die nötigen Hilfen geben, werden der schwierigen Aufgabe gerecht. Goethe hat selber solche Noten erwogen, als er die Veröffentlichung dieser Korrespondenz vorbereitete. Denn Erläuterungen sind zu deren Verständnis unerläßlich, steht sie doch, wie der Dichter damals, 1824, schrieb, als «Zeugnis einer Epoche da, die vorüber ist, nicht wieder kommt und dennoch bis auf den heutigen Tag fortwirkt und nicht über Deutschland allein mächtig lebendigen Einfluß offenbart».

An der neuen Ausgabe dieses wichtigen Denkmals der deutschen Geistesgeschichte ist nur zweierlei zu beanstanden: erstens die inkonsequente Handhabung von Orthographie und Interpunktion, die ohne klar erkennbaren Kurs teils modernisiert, teils den alten Stand bewahrt, und zweitens die nicht ganz unbeträchtliche Zahl sinnstörender Druckfehler. Warum ist nicht ein philologischer Helfer verantwortlich mit der Sorge für diese Kleinigkeiten betraut worden? Es sind Unebenheiten, die auch Goethe selber geärgert hätten.

Der Erschließung einer Quelle, die Einblicke in eine wenig bekannte Zeit in Goethes Leben, die Heimreise aus Italien, gewährt, ist der 58. Band der «Schriften der Goethe-Gesellschaft» gewidmet: «Ein Notizheft Goethes von 1788[4]». Sämtliche 32 Seiten des von dem Heimkehrer vermutlich selber angefertigten Heftchens sind in Originalgröße faksimiliert. In einem umfangreichen, äußerst gründlichen Kommentar versteht die Herausgeberin, *Lieselotte Blumenthal*, Sinn und Bedeutung der flüchtigen Notizen einsichtig zu machen und ihren Lebens- und Bildungsgehalt auszuschöpfen. Ein splendider Bilderteil und eine zeitgenössische Karte bereichern die erwünschte, auch als Geschenk geeignete Publikation.

Eine besonders wertvolle, ebenso schöne

wie sachlich gewichtige Ergänzung hat der neue sechsbändige Insel-Volksgoethe erfahren: «Goethes Leben und Werk in Daten und Bildern», herausgegeben von *Bernhard Gajek* und *Franz Götting* unter Mitwirkung von *Jörn Göres*[5]. Das Buch, im Äußern der Ausgabe angeglichen, enthält 517 Abbildungen. Sie sind so vorzüglich gedruckt, daß man sich trotz dem kleinen Format an ihnen freuen kann. Bedauerlich und unverständlich ist nur, daß bei der Wiedergabe von Kunstwerken die schlechterdings unentbehrlichen Maßangaben fehlen. Die Auswahl überzeugt, die Erläuterungen bergen fast den Stoff zu einer kleinen Kulturgeschichte der Goethezeit. Vorangestellt ist dem Bilderteil die bekannte, in vielen Einzelheiten weiter verbesserte «Chronik von Goethes Leben», Bibliographie und Register folgen ihm.

Abhandlungen und Essays

«Wir liebten uns, ohne uns zu verstehen», sagt Goethe einmal zusammenfassend über seine Beziehung zu F. H. Jacobi. Das Verhältnis zu dem sechs Jahre älteren, hochbegabten, fast weiblich sensibeln, in seinem Wesen, seiner Denkart, seinen Überzeugungen und seinem Glauben fundamental von ihm unterschiedenen Freund beginnt enthusiastisch, im Gefühlsüberschwang des Sturms und Drangs und der Empfindsamkeit. Es bewegt sich weiter im Wechsel von Krise und Wiederfinden, Annäherung und Entfremdung. Noch beim letzten Besuch Jacobis in Weimar 1805 regt sich unmittelbar die alte Zuneigung, obwohl keine Täuschung über die geistige Kluft mehr möglich ist. In einem Passus zu Dichtung und Wahrheit heißt es, unter Anspielung auf die einstige Hauptdivergenz wegen Spinozas: «Jacobi hatte den Geist im Sinne, ich die Natur; uns trennte, was uns hätte vereinigen sollen. Der erste Grund unserer Verhältnisse blieb unerschüttert; Neigung, Liebe, Vertrauen waren beständig dieselben, aber der lebendige Anteil verlor sich nach und nach, zuletzt völlig. Über unsere späteren Arbeiten haben wir nie ein freundliches Wort gewechselt.»

Diese Entwicklung in ihren vielfältigen psychologischen und weltanschaulichen Zügen stellt *Heinz Nicolai* in einer gründlichen, lebendig geschriebenen und genau belegten Untersuchung dar: «Goethe und Jacobi, Studien zur Geschichte ihrer Freundschaft[6].» Über das im Untertitel formulierte Ziel hinaus bietet die schöne Arbeit manche Ergänzung zur Biographie Goethes, besonders hilft sie zu einem vertieften Verständnis des zwiespältigen und komplizierten Wesens von Jacobi. Die Beziehung hat neben dem menschlichen einen interessanten geistesgeschichtlichen Aspekt, teilweise vielleicht durch den Altersunterschied bedingt. «Aufklärung», «Empfindsamkeit», «Sturm und Drang»: wir brauchen die Ausdrücke, als ob es sich um feste und eindeutig bestimmbare Größen handelte. Hier ist ihre vielartige Verflochtenheit und Variabilität einmal im Persönlichen und Konkreten zu greifen. Auch in dieser Hinsicht bleibt also der Verfasser dem Gegenstand nichts schuldig.

Wenn in dieser streng wissenschaftlichen Abhandlung sozusagen jeder Satz beweisbar ist, so ist das in *Carmen Kahn-Wallersteins* neuem Buch «Pegasus im Joch, Berufung und Beruf» gewiß nicht so und kann nicht so sein[7]. Die Stärke dieser fünf Essays über die Auseinandersetzung von Klopstock, Goethe, Schiller, Kleist und Hölderlin mit den praktischen Ansprüchen der Wirklichkeit ist künstlerischer Art und liegt in der Gabe der Einfühlung und Vergegenwärtigung, in der Kraft, zerstreute Einzelfakten als Teile eines lebendigen Ganzen zu sehen. Es ist mit diesem Buch wie mit dem Menschenleben: «Und wo ihr's packt, da ist's interessant!» Manchmal wundert man sich über eine allzu lässige Handhabung der Sprache oder eine allzu freie Kombination, aber man liest weiter. Denn all das ist menschlich, warmherzig, gescheit, kenntnisreich und originell.

Essays und Abhandlungen der verschiedensten Art vereinigt die Festschrift, welche die Goethe-Gesellschaft ihrem

hochverdienten Präsidenten *Andreas B. Wachsmuth* zueignet[8]. Es ist ein Buch der Polaritäten, der im Zeichen Goethes vereinigten Gegensätze. Der Herausgeber, *Helmut Holtzhauer* — wie seine Arbeiten dokumentieren, ein überzeugter Kommunist — erinnert in seiner Widmung an die politische Leistung des Gefeierten, der in einem entzweiten Deutschland die Einheit der Gesellschaft zu erhalten verstand. Goethefreunde aus Ost und West verbinden sich, um ihn durch ihre Beiträge zu ehren. Auf eine andere Zweieinheit deutet der Titel der Sammlung, «Natur und Idee», auf die Polarität, in der das ganze Denken und Schaffen Goethes lebt und die auch das Wirken des Jubilars bestimmt. Sie gibt sich auch darin kund, daß sich Geistes- wie Naturwissenschaftler als Gratulanten einfinden. Der Beitrag des in der DDR eine wichtige Rolle spielenden Wilhelm Girnus schließlich spricht von einer weiteren Polarität, von der Spannung zwischen Tradition und Modernität, in der heute wie zu Goethes Zeit jeder Schaffende steht. Die «dialektische Formel» von Michel Butor, dem bekannten Vertreter des «nouveau roman», die er anführt, wollte man manchem Schriftsteller von heute zu bedenken geben: «Il n'y a point de véritable tradition sans modernité et inversement.» Aber ich habe mit diesem Hinweis schon die mir gesteckte Grenze überschritten. Es ist hier leider nicht möglich, die Beiträge der vielumfassenden, man möchte sagen: der im Geist Goethes «ökumenischen» Schrift auch nur aufzuzählen. Es lohnt sich, sie zu lesen. Man sollte sie lesen.

Die Goethe-Bibliographie

Seit mehr als zehn Jahren ist an dieser Stelle immer wieder einmal auf den Fortgang der «Goethe-Bibliographie» hingewiesen worden, die von *Hans Pyritz* mit bewundernswertem Einsatz entworfen und begonnen, nach seinem plötzlichen Tode dann von den Hamburger Germanisten *Heinz Nicolai* und *Gerhard Burkhardt* weiter geführt worden ist[9]. An die Stelle von *Paul Raabe* ist bei dem Wechsel als redaktioneller Mitarbeiter *Klaus Schröter* getreten.

Das Unternehmen ist jetzt zum guten Ende gebracht. Wie vorgesehen, verzeichnet es in einem Band von über 800 Seiten das Goethe-Schrifttum von den Anfängen bis Ende 1954. Man ist den neuen Bearbeitern zu großem Dank verpflichtet, daß sie sich der Aufgabe unterzogen, ein derart persönlich konzipiertes und gestaltetes Werk zu vollenden. Pyritz hat, wie einmal bemerkt worden ist, eine «Lesebibliographie» geschaffen. In den ausgedehnten Vorbemerkungen zu den einzelnen Kapiteln und Abschnitten umreißt er ein Goethebild eigener und eigenwilliger Prägung, in einer Sprache, die nicht ohne Manier ist. Seine Nachfolger beschränken sich in ihren Begleittexten auf sachliche Hinweise für den Gebrauch, wahrscheinlich zum Vorteil des Buches, da persönliche Auffassungen bekanntlich vergehen, während eine Bibliographie dauern soll. In allem übrigen, der Anlage des Ganzen wie der Auswahl und Behandlung des Einzelnen, haben sie sich mit Erfolg bemüht, die Kontinuität zu wahren. So ist der «Pyritz» ein überaus wertvolles Hilfsmittel der Goetheforschung und jeder ernsthaften Beschäftigung mit Goethe geworden. Eine Fortsetzung bis 1965 ist in Aussicht gestellt. Sie soll auch ein Gesamtregister bringen.

Fritz Rittmeyer

[1] VEB E. A. Seemann, Leipzig 1965 bzw. 1966. Vgl. Schweizer Monatshefte, Dezember 1965, S. 878. [2] Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1965. [3] Ebd. 1966. [4] Böhlau, Weimar 1965. [5] Insel, Frankfurt a.M. 1966. [6] Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1965. Hamburger Habilitationsschrift. [7] Francke, Bern u. München 1966. [8] Böhlau, Weimar 1966. [9] Winter, Heidelberg 1965.

EINE SICH SELBST VERNICHTENDE WELT

Zu Thomas Bernhards Roman «Verstörung»[1]

Der Schriftsteller Thomas Bernhard hat sich in ganz kurzer Zeit Rang und Ansehen erworben. Schon nach seinem ersten Buch bestand kein Zweifel, daß hier eine bedeutende Kraft, eine große Hoffnung am Werk sei. Aber Thomas Bernhard gestaltet in seinen Büchern eine Welt ohne Hoffnung, und selbst die Protestgebärde, mit der die Schilderung einer sich selbst vernichtenden Welt zumeist verbunden ist, fehlt hier vollständig. Hier gibt es keine vordergründige Kritik an bestehenden Zuständen, keinen Fetisch der Veränderung zu bewundern; dieser eigensinnige Österreicher erzählt von Lebensverhältnissen, die in ihrer drückenden Traurigkeit alles überwuchern und in ihrer tödlichen Konsequenz surrealistisch erscheinen. Er beschreibt einen Alptraum, der vielleicht am ehesten noch als das Gegenstück ländchenvergoldender Heimatpoesie zu charakterisieren wäre. Er tut es zudem in einer Sprache, die so kunstreich wie wahrhaftig ist. Mit nimmermüder Beharrlichkeit ist er auf das Authentische aus. Eines seiner beliebtesten Stilmittel ist die indirekte oder direkte Wiedergabe charakteristischer Aussprüche seiner Figuren, das Zitat gewissermaßen, das er mit wissenschaftlicher Gelassenheit hinsetzt. Mit dem üblichen Dialog in der Erzählung hat das nichts zu tun. Wenn er in indirekter Rede referiert, was einer gesagt habe, oder wenn er entscheidende Wendungen und Formulierungen zwischen Anführungszeichen setzt, so geschieht es um der Exaktheit willen. Aufschreiben, was ist, aber nichts hinzutun: der Grundsatz, dem viele junge Erzähler mit unterschiedlichem Erfolg nachleben, wird auch von Bernhard befolgt. Er erzielt damit den Eindruck, das Leben und die Wirklichkeit selbst seien in seinen Romanen und Erzählungen, sich selbst darstellend, gegenwärtig: ein Leben und eine Wirklichkeit im Zustande des Verfalls. Kretinismus, Hoffnungslosigkeit, Krankheit, Schwermut und Selbstmord bestimmen diese Welt. Man würde nicht glauben, daß es ein Landsmann Stifters ist, der hier erzählt, obgleich der Leser hin und wieder auf Sätze stößt, die Stifter nicht allzu fern stehen, beispielsweise diesen: «Er komme meistens schon in der Frühe, auf dem Weg zum Saurau in Hochgobernitz, nach Hauenstein, da sei die Luft am reinsten, der Blick auf die Roßbachalpe am schönsten.»

Ist das ein Fingerzeig? Sollen wir tief Atem schöpfen und das Auge für eine Weile auf dem beglänzten Gebirge ruhen lassen, damit es den Blick auf Not und Elend in den Krankenstuben im Tal und in der Bibliothek oben auf dem Schloß des wahnsinnigen Fürsten besser ertrage? Die Natur soll von der allgemeinen Verstörung ausgenommen sein, auch von derjenigen durch das Wort. Der Landarzt, die Hauptfigur des Romans, sagt einmal, daß die Schriftsteller, welche «sogenannte schöne Literatur» verfertigen, die Natur verfälschen und beschmutzen. In dem Grade, in welchem er sich Klarheit und Folgerichtigkeit verschaffen könne, sei er für diese Literatur immer weniger aufgeschlossen. Sowohl im ersten Roman Bernhards, *Frost*[2], wie in der Erzählung *Amras*[3] und nun im Roman *Verstörung* sind die Gebirge, die Wälder, die Wiesen, die Bäche und die Schluchten gegenwärtig; selbst genaue lokale Bezüge ließen sich nachweisen. Österreichisches Alpenland bildet den Hintergrund und den Rahmen dieser Geschichten oder Berichte. Der Mensch jedoch, der in dieser heroischen, sonnenbeglänzten und schattendunklen Landschaft wohnt, ist ein glückloses Wesen, ein verlorener Sohn der Schöpfung. Von ihm gilt, was der Landarzt einmal sagt: «daß alles krank und traurig sei, er sagte tatsächlich krank und traurig.» Nur wäre es dennoch falsch, in dem Buch — wie übri-

gens auch in den beiden vorangehenden — nichts weiter zu sehen als den geglückten Versuch, diese Behauptung durch Beispiele zu belegen. Die Fälle von Krankheit und Traurigkeit, die wir in dem Roman *Verstörung* bis zum Überdruß kennen lernen, hoffnungslose Fälle des körperlichen und seelischen Zerfalls, weiten sich — namentlich im zweiten Teil des Buches — zu einer Vision des Untergangs, von der wir den Blick so leichthin nicht wieder abwenden.

Ein Landarzt aus der Steiermark geht auf Visite, sein Sohn, ein Student, begleitet ihn, und aus seiner Perspektive ist der Roman erzählt. Wir folgen den beiden auf ihren Gängen von Patient zu Patient und gewinnen Einblick in eine Landpraxis, in der auch Fälle wie der Totschlag im Gnadenberger Wirtshaus und das einsame Sterben der Lehrerswitwe, Begegnungen wie die mit dem scheuen Industriellen, der sich in ein Jagdhaus im Walde eingeschlossen hat, und die mit den Leuten von der Fochlermühle, die den exotischen Vögeln in der Volière die Hälse umdrehen, weil sie ihr Geschrei nicht mehr hören wollen, zur Tagesordnung gehören. Es sind Fälle, wie sich zeigt, die über das Medizinische hinausführen. Der Landarzt hat einen Freund, den Juden Bloch, Besitzer eines Realitätenbüros, den er nicht als Patienten besucht, sondern um in Gesprächen mit ihm «Autopsien an dem Körper der Natur sowie an dem Körper der Welt und ihrer Geschichte» vorzunehmen. Bloch besitzt eine ausgesuchte Bibliothek, die der Landarzt mitbenützt: die *Prolegomena* von Kant, die *Dissertation* von Marx, Nietzsches *Vorlesungen über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, Pascals *Gedanken* und Diderots *Mystifikationen* zählen zu den Werken, die er sich zum Studium ausleiht. In ihren Gesprächen leisten sich Bloch und der Landarzt «ein auf der äußersten Geistesanstrengung fundiertes Durchschauen der Welt» und geben sich keinerlei Illusionen hin. Belletristik steht außer Betracht.

Die Besuchstour des Arztes endet auf dem Schloß Hochgobernitz beim alten Fürsten, dem Saurau, und hier nun, in der verschachtelten, durch indirekte Rede, erklärende Einschiebsel und authentische Zitate gegliederten endlosen Meditation des Schloßherrn, gipfelt das Buch in Variationen zum Thema des Untergangs: «Das Leben», so referiert der Student aus dem Monolog des Fürsten, «sei eine Schule, in der der Tod gelehrt wird. Millionen und Abermillionen Schüler und Lehrer bevölkern sie. Die Welt sei die Schule des Todes. ‹Zuerst ist die Welt die *Elementarschule* des Todes, dann die *Mittelschule* des Todes, dann, *für die wenigsten*›, sagte der Fürst, ‹*die Hochschule des Todes*›. Abwechselnd seien die Menschen Lehrer oder Schüler in diesen Schulen.» Der Fürst nimmt in seiner wie eine Naturkatastrophe daherfahrenden Rede seinen eigenen Tod vorweg, sieht bereits die Auflösung seines Besitzes, die sein in London studierender Sohn mit Vorbedacht vornehmen wird, im zerrütteten Geiste voraus.

Thomas Bernhard erzählt diese düstere und dem Untergang zutreibende Geschichte auf eine konsequente Art, konsequent in der Sprache und in der Durchführung des Themas. Man hat ihm vorgeworfen, er sei ein Reaktionär, und falls man die umständliche, sorgfältige und skrupulöse Syntax als ein äußeres Merkmal nimmt, falls man den Umstand, daß mehr als die Hälfte des Buches einem wahnsinnigen adeligen Großgrundbesitzer gewidmet ist, zum Beweis für diese Behauptung anführen möchte, so ließe sich wenig dagegen sagen. In der Tat unterscheidet sich Bernhards Roman durch derlei Befunde von der literarischen Produktion, welche die Gegenwart beherrscht. Aber damit ist wenig gesagt. Da ist ein Autor, der offenbar nicht an irgendeinen Fortschritt glaubt, der nicht flunkert, sondern bis zur Pedanterie genau darstellt, wie sich ihm die Welt zeigt. Die Zeit scheint stillzustehen, übel verwalteter Großgrundbesitz hält die wirtschaftliche und soziale Entwicklung zurück. Aber die Düsterkeit der Realität ist von der Art, daß der Gedanke an politische und soziale Reformen schon absurd scheint, ehe er auch nur

ernsthaft erwogen wird. Der Gemeindesekretär Moser, der auf praktische und vernünftige Verwaltung des Gutes drängt, von dem das Auskommen vieler Menschen abhängt, «*disqualifiziert die Welt und ihren Schöpfer*». Die Oberflächlichkeit möglicher Reformen, ihre Untauglichkeit, die Natur des Menschen zu verändern, verstärken nur die Neigung, alles beim alten zu belassen. Denn hier geht es im Grunde nicht um ein bekämpfbares und abwendbares Elend, sondern um die existenzielle Not, die man nicht auf die Weise heilen kann, wie — nach den Worten des Landarztes — «die meisten Ärzte» es tun, die «in den primitivsten Behandlungsschemata» aufgehen und lediglich Medikamente verschreiben, wo es darum ginge, Ursachenforschung zu betreiben und dort einzugreifen, wo die Leiden ihren Grund haben. «Ungelernte Arbeiter der Medizin» seien diese Kollegen und «die größten Verheimlicher». Gilt das etwa auch für die gängigen politischen und sozialen Heilmethoden und ihre Verfechter? Thomas Bernhard erscheint in diesem Licht in der Tat als ein Fortschrittsgegner; aber seine Gründe sind anders als die Gründe der Konservativen und Reaktionäre. Er gibt sich Rechenschaft über einen Totentanz ohne Transzendenz. Einer der Fälle, in die wir durch den Sohn des Landarztes Einblick erhalten, ist der des verstorbenen jungen Lehrers, der in der letzten Zeit seines Lebens die Kunst des Federzeichnens übte. Von ihm wird gesagt: «In feinen Linien zeichnete er eine Welt, ‹die eine sich selbst vernichtende Welt ist›, die sie (die Eltern des Lehrers) verängstigte, je mehr von dieser Welt er ihnen ‹zusammenzeichnete›: Zerfetzte Vögel, auseinandergerissene Menschenzungen, achtfingrige Hände, zerbrochene Köpfe, von unsichtbaren Körpern abgerissene Extremitäten, Füße, Hände, Geschlechtsteile, im Gehen erstickte Menschen usw. Unter der Haut des Lehrers sei mehr und mehr das Knochengehäuse seines Schädels zum Vorschein gekommen, den er oft zeichnete, Hunderte, Tausende Male. Wenn der Lehrer redete, konnte man das ganze Unglück seiner inneren Konstruktion am deutlichsten sehen. Mein Vater sagte, er habe schon einmal daran gedacht, die Zeichnungen des Lehrers mitzunehmen und sie einem ihm bekannten Grazer Galeriebesitzer zu zeigen. ‹Damit kann man eine gute Ausstellung machen›, sagte er. Ihm sei niemand bekannt, der so wie der verstorbene Lehrer zeichne. Der Surrealismus des Lehrers sei ein vollkommen neuer, und es handle sich in seiner Kunst überhaupt nicht um ein Surreales, das der Lehrer zeige, das auf den Blättern des Lehrers sei nichts anderes als die Wirklichkeit. ‹Die Welt ist eine surrealistische durch und durch›, sagte er. ‹Die Natur surrealistisch, *alles* surrealistisch›, sagte mein Vater. Aber er denke, daß die Kunst, die man ausstellt, eben dadurch, daß man sie ausstellt, vernichtet wird, und er sei von dem Gedanken, etwas mit den Zeichnungen des Lehrers anzufangen, wieder abgekommen.»

Die Blätter des Lehrers, Alpträume wie die Zeichnungen Alfred Kubins, sind Abbilder der Verstörung, die Thomas Bernhard erzählt. Vor der Unerbittlichkeit seiner surrealistischen Düsternis gibt es keine Ausflucht.

Die Höhlenmenschen bannten, was sie ängstigte und bedrängte, durch ihre Zeichnungen an den Felsen. Vielleicht liegt hier eine Erklärung. «Die Finsternis ist kalt, wenn der Kopf ausgeschaltet ist», sagt der Fürst. Wir mögen nach dem Heilenden und nach dem Humanen fragen. In der Unbeirrbarkeit und Gewissenhaftigkeit, mit der hier erzählt wird, und in der Sorge um den Menschen — die durchaus nicht dort am größten zu sein braucht, wo einer eine schöne Geschichte schreibt — scheinen sie mir spürbar. Daß Thomas Bernhard nicht aus der dunklen Tiefe seiner verquälten, hoffnungslosen Welt zu größerer Freiheit aufsteigen werde, ist fast zu befürchten, obgleich man sich schwerlich noch ein weiteres Buch in der Kette seiner dichterisch gestalteten Nachtmahre vorstellen kann. Der Roman *Verstörung* ist, jenseits dieser Bedenken, ein starkes und notwendiges Zeugnis eines literarischen Außenseiters, der zu den bedeutendsten Begabun-

gen der jüngeren Generation gehört. Er weiß eine Prosa zu schreiben, um die ihn manch einer beneiden müßte.

Anton Krättli

[1] Thomas Bernhard: Verstörung, Roman. Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1967.
[2] Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1964. Vgl. «Schweizer Monatshefte», Oktober 1965.
[3] Insel-Verlag, Frankfurt a. M. 1963. Vgl. «Schweizer Monatshefte», Dezember 1963.

DAS GARTENBELVEDERE

Das Thema, das zunächst nur wie eine reizvolle Nebenaufgabe innerhalb der Gesamtarchitektur des Barock anmutet, erweist sich als überraschend aufschlußreich, nicht nur für die Zeit seiner Blüte um 1700, sondern für die Geschichte der europäischen Baukunst überhaupt. Es gelingt dies durch die Schlüsselstellung, die der junge, aus der Schule von Hans Sedlmayr und Werner Groß hervorgegangene Münchner Kunstkistoriker Norbert Knopp dem Gartenbelvedere zuweist[1]. Belvedere heißt Aussichtsort, und bereits die Villen der römischen Antike wurden von den Zeitgenossen vor allem wegen ihrer Aussicht geschätzt. Die Beziehung Mensch-Natur findet in Villen und Gärten ihre Gestaltung und erreicht im Belvedere einen ihrer wesentlichen Brennpunkte. Das Belvedere erlaubt es, die freie Landschaft in die gestaltete Natur des Gartens ähnlich hinein zu komponieren, wie es der Maler mit dem Hintergrund in einem Gemälde tut, und zugleich wird nicht nur für die Natur, sondern auch für ihren Betrachter ein architektonischer Rahmen geschaffen. Dadurch ergeben sich auch enge und fruchtbare Beziehungen zum Theater mit seinen künstlerisch gestalteten Beziehungen zwischen Zuschauer und Bühne.

Gerade die vor allem für den Barock sehr wesentlichen Beziehungen zum Theater zeigen, wie der Garten nicht nur eine durchschreitbare Realität bedeutet, sondern wie sein ästhetisches Erlebnis sich auf bestimmte Aussichten und Ansichten konzentriert und damit dem für die neuere Kunstgeschichte so wichtigen Bereich des «Bildhaften» angehört. — Die Entwicklung, die der durch Villen, Casinos und Belvederes gegebene Ausblick in der Gartenkunst durchläuft, wird stichprobenartig an Beispielen der römischen Antike, der Renaissance, des Manierismus und des Barock aufgezeigt. Das von einer Terrasse aus erschlossene Panorama als Sicht in die Weite und der durch ein Portal oder auch nur durch ein Fenster gegebene Durchblick in die Tiefe sind die beiden extremen Möglichkeiten, zwischen denen sich die Entwicklung bewegt. Unter der mittelalterlichen Burg breitete sich das Land panoramaartig aus, wobei der Landschaft die Burg als kompakte Baumasse gegenübersteht. Etwas davon übernehmen die strengen Kuben der italienischen Renaissance-Villen, während der Manierismus eine Vielzahl von achsenmäßig aufeinanderbezogenen Bauten über die Gartenfläche verteilt und in den Aussichten neben einzelnen Durchblicken auch die Rundsicht antiker Theater aufnimmt.

Für die Barockzeit figurieren neben Versailles Beispiele aus Deutschland und Österreich. Hier konzentriert sich die Arbeit von Norbert Knopp auf den spätestens 1688 von Fischer von Erlach geschaffenen und in seiner «Historischen Architektur» publizierten Entwurf des Belvedere Liechtenstein, das mit bezeichnenden Veränderungen von Domenico Martinelli gegenüber dem noch heute stehenden

Gartenpalast Liechtenstein ausgeführt und im späteren 19. Jahrhundert durch einen Neurenaissancebau ersetzt wurde. In subtiler Analyse wird nicht nur der ins Phantastisch-Irreale hinüberspielende Charakter von Fischers Architektur gewürdigt, sondern auch ihre optisch bildhafte Funktion, als Prospekt an der Grenze zwischen dem gestalteten Bezirk des Gartens und der freien Landschaft, für deren Anblick das Ehrentor im Zentrum des Belvedere sowohl den Rahmen wie auch den ebenfalls den Betrachter umfassenden Standort bietet. Das Liechtenstein-Belvedere ist ein Beispiel unter den vielen, einst Wien umgebenden Anlagen, unter denen der zweite Entwurf Fischers für Schönbrunn sowie die ausgeführten Gärten und Sommerpaläste des Prinzen Eugen nur die großartigsten sind, und von denen Hans Sedlmayr sagt, daß sie «damals mehr als realen Architekturen den Phantasiegebilden einer Theaterarchitektur oder Luftspiegelungen einer seltsam südlichen Traumwelt glichen».

Der Text, der auch den interessierten Laien fesselt, ist durch zahlreiche Grundrisse, Zeichnungen und Abbildungstafeln ergänzt; die sorgfältige Ausstattung entspricht dem «Deutschen Kunstverlag».

Richard Zürcher

[1] Norbert Knopp: Das Gartenbelvedere. Deutscher Kunstverlag, München/Berlin 1966.

Es gibt eine Redensart, daß man nicht nur niederreißen, sondern auch wissen müsse aufzubauen, welche Phrase von gemütlichen und oberflächlichen Leuten allerwegs angebracht wird, wo ihnen eine sichtende Tätigkeit unbequem entgegentritt. Diese Redensart ist da am Platze, wo obenhin abgesprochen oder aus törichter Neigung verneint wird; sonst aber ist sie ohne Verstand. Denn man reißt nicht stets nieder, um wieder aufzubauen; im Gegenteil, man reißt recht mit Fleiß nieder, um freien Raum für Licht und Luft zu gewinnen, welche überall sich von selbst einfinden, wo ein sperrender Gegenstand weggenommen ist. Wenn man den Dingen ins Gesicht schaut und sie mit Aufrichtigkeit behandelt, so ist nichts negativ, sondern alles ist positiv, um diesen Pfefferkuchenausdruck zu gebrauchen.

aus Gottfried Keller: «Grüner Heinrich», IV/2