Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 66 (1986)
Heft: 2

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: 05.01.2026

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

Elsbeth Pulver

Spaziergänger und Weltreisender

Robert Walser und Adolf Wölfli – eine Gegenüberstellung anlässlich von zwei Neuausgaben

Das Jahr 1985 hat uns zwei wichtige, lange erwartete Editionen aus dem Bereich der schweizerischen Literatur gebracht: Zuerst, unter dem von den Herausgebern gesetzten Titel *«Aus dem Bleistiftgebiet»*, einen Teil der *«Mikrogramme»* Robert Walsers, jener in winzigster Handschrift verfassten, lange für unentzifferbar gehaltenen Texte [1]; dann – als erste integrale Publikation aus dem Wort-Werk Adolf Wölflis – dessen imaginäre Autobiographie *«Von der Wiege bis zum Graab. Oder, durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch»* [2]. Es liegt nahe, fast allzu nahe, die beiden Editionen miteinander zu vergleichen, die beiden Autoren in einem Atemzug zu nennen – und schon sind wir um ein literarisches Zwillingspaar reicher geworden! Walser und Wölfli, Wölfli und Walser – das sagt sich nicht weniger gut als Schiller und Goethe, Keller und Meyer, Frisch und Dürrenmatt – und hat nicht mehr und nicht weniger Sinn als die anderen Paarungen auch! Gefährlich scheint mir vor allem, was sich bereits als eine Gewohnheit abzuzeichnen scheint: die beiden Autoren unreflektiert in einem Satz zu nennen, als verstehe sich das von selbst. Es versteht sich aber nicht von selbst. «Wölfli, wie Walser ...», das darf nur sagen, wer anfügt, wie verschieden, wie unüberwindbar gegensätzlich die beiden im Grunde sind. Diesen Versuch möchte ich im folgenden unternehmen. Scheinbar pietätlos und fast gegen meinen Willen stelle ich die beiden Autoren hart nebeneinander, nach den – meist äusseren – Merkmalen, die sich vergleichen lassen, und hoffe, das Unvergleichliche der beiden springe dabei desto deutlicher heraus. Wölfli und Walser hätten sich tatsächlich im Leben begegnen können, als sie im Jahr 1929 gleichzeitig in der Irrenanstalt Waldau bei Bern waren. Wahrscheinlich (ich meine: sicher!) haben sie sich nicht getroffen. Was hätten sie sich auch zu

sagen gehabt: Walser, der Spaziergänger und Zuschauer, Wölfli, der imaginäre Weltreisende und Weltengründer? Und wo in ihrem Werk hätten sie sich denn treffen sollen? Vielleicht auf jener seltsamen Reise, die Wölfli seinen Protagonisten Doufi einmal unternehmen lässt: von Madrid zurück nach Bern – weil er nämlich unterwegs einen Strumpf verloren hat? Ich bin sicher, Walser hätte diese Episode geliebt!

Kryptogramme

In einer Beziehung wenigstens darf man die beiden Editionen mit gutem Gewissen zusammensehen und -nennen: beide sind sie Teil einer bisher verborgenen, gleichsam untergründigen Literaturgeschichte der Schweiz. Sie gleichen unterirdischen Strömen: zuerst weiss keiner von ihnen, dann hört man davon reden – und auf einmal wird das Land über ihnen durchsichtig: man sieht sie; sie sind da!

Zwar: die Beschäftigung mit den vergessenen oder noch unentdeckten Werken gerade der deutschschweizerischen Literatur ist heute durchaus nichts Ungewöhnliches; die «Literaturarchäologie» hat ihre Konjunktur und fördert neben den Unbekannten und Verkannten auch die einst Berühmten und dann (zu Recht oder zu Unrecht) Vergessenen zutage. Bei den neuedierten Texten Walsers wie bei der imaginären Autobiographie Wölflis handelt es sich aber recht eigentlich um Kryptogramme: um Werke, die zur Zeit ihres Entstehens gar nicht hätten veröffentlicht werden können, sicher (das Beispiel Walser beweist es) nicht in Buchform, weil sie zu weit ausserhalb jeder Norm lagen. Exzentrisch freilich sind sie auf sehr gegensätzliche Art:

Eine ver-rückte Welt, im Wortsinn, bei Wölfli, der, seine qualvolle Lebensgeschichte (die frühe Trennung von der Mutter, das Verdingbubenelend, sexuelle Nöte und Delikte) gleichsam aus dem Gedächtnis austilgend, sich seine Vergangenheit als eine Weltreise, ja eine Welteroberung, neu entwarf. Eine vergleichsweise nur leicht verschobene Weltsicht bei Walser – eben nur um jene Nuance verschoben, die auf geheimnisvolle Weise darüber entscheidet, dass ein Kunstwerk entsteht, und damit das *«Neue»*, das es, einer Formulierung Gerhard Meiers zufolge, *«nicht gibt unter der Sonne»*. Und das es dann auf einmal doch gibt, im Gigantischen bei Wölfli, im Unauffälligen, Beiläufigen bei Walser. Wölfli war «krank» in jener unbestimmten Bedeutung, die man heute diesem strapazierten Wort zu geben wagt; was Walser angeht, wird man gerne den Sätzen Bichsels beipflichten: *«Das ist das einzige, worüber sich Walser-Freunde verständigen wollen und können, nein, verrückt war er nicht.»*

Die Anstalt

Und doch scheint dies der Grund zu sein, die beiden in einem Atemzug zu nennen: sie waren jahrzehntelang als geisteskrank interniert (Wölfli von 1895 bis 1930, Walser von 1929 bis 1956), sie galten als unheilbar schizophren und hörten – in allerdings sehr unterschiedlichem Ausmass – Stimmen. Ihr gemeinsames Patientenschicksal erhält sogar eine seltsame persönliche Konkretisierung: ausgerechnet der Psychiater Walter Morgenthaler, der Wölfli als Zeichner entdeckte, den Patienten betreute und die bahnbrechende Monographie[3] über ihn schrieb, ausgerechnet er hat, von Walser und seiner Schwester Lisa konsultiert, den noch zögernden Dichter am gleichen Tag in die Waldau eingewiesen: kurz entschlossen und zeitknapp wie eben ein überlasteter Psychiater. Er begriff nicht, dass sich ihm hier eine neue Gelegenheit geboten hätte, über einen «Geisteskranken als Künstler» zu schreiben – vielmehr zu verhindern, dass ein Künstler zum Geisteskranken wurde! Es ist vielleicht kein Zufall, dass kein Psychiater den Zugang zu Walser fand, sondern, in späteren Jahren, ein Literat, der vor allem ein grossmütiger Mensch war: Carl Seelig. Denn was Nähe, Verwandtschaft zu signalisieren scheint, enthüllt, genau besehen, einen tiefen Gegensatz:

Wölfli begann wenige Jahre nach seiner Einweisung mit Zeichnen («dummes Zeug», sagten seine Betreuer und stellten zugleich erfreut fest, dass Unruhe und Aggressionen zurückgingen), später mit Schreiben: er arbeitete kontinuierlich bis zu seinem Tod; zwanghaft, aber zunehmend auch mit der Selbstdisziplin und dem Selbstbewusstsein des Künstlers. Man kann sich kaum vorstellen, dass er in der «Freiheit» sein gewaltiges Werk zu Papier gebracht hätte. Vermutlich wirkte das Eingeschlossensein als ein zusätzlicher Druck, unter dem sich schliesslich eine ungeheure Produktion entlud, die Zelle als ein Vakuum, das der Kranke schliesslich mit der Welt seiner Ängste und Wünsche füllte. Doch zugleich war er in der Anstalt wenigstens mit dem Lebensnotwendigen versorgt, auch mit Arbeitsmaterialien, so sparsam ihm diese anfänglich auch zugeteilt wurden; er hatte auch Zeit und Rückzugsmöglichkeiten, wie sie dem Bauernknecht und Handlanger sonst nie zur Verfügung gestanden wären!

Auf Robert Walser dagegen wirkte die Anstalt wie eine Guillotine, die sein Schaffen abschnitt. Zwar hat er in der Waldau, wo er sich nach einer kurzen Krise einigermassen wohl fühlte, auch Ausflüge nach Bern unternahm, bald wieder mit Schreiben begonnen; doch dies fand ein jähes Ende, als er 1933 nach Herisau, in den ihm völlig fremden Heimatkanton Appenzell überführt wurde. Entmündigt, wie er sich vorkommen musste, benahm er sich auch als Entmündigter, löschte aus, was seine Person aus-

gemacht hatte: seine künstlerische Produktivität. Ein irreversibler Vorgang – ein irreversibler Entschluss! Denn zunehmend setzt sich die Auffassung durch (Bernhard Echte, einer der Entzifferer der Mikrogramme, hat sie überzeugend erörtert [4]), Walsers Krankheit sei eine bewusst gewählte Rolle gewesen, die vermutlich allmählich zu einem Teil der Person wurde. Eine Rolle: stolz-trotzige Abwehr gegen die Freiheitsberaubung, mehr noch gegen eine Welt, die ihn als Künstler immer weniger ernst nahm.

Kalligraphie

Wenn gerade diese beiden Editionen mit Spannung erwartet wurden, so hat das auch ausserliterarische Gründe: einmalig sind die Texte auch durch ihre äussere Gestalt, das Schrift-Bild: Die Manuskriptseiten sind Kunstwerke der Kalligraphie.

Für Walser wie für Wölfli war das Schreiben nicht nur als geistiger, sondern auch als handwerklicher Vorgang wichtig: beide waren sie stolz auf ihre schöne, leserliche, korrekte Handschrift. Diesen Stolz begreift man ohne weiteres bei Wölfli: dass er bei seiner dürftigen Schulbildung überhaupt das Alphabet geläufig verwenden konnte, ist ja keineswegs selbstverständlich. Er hat sich in seinen stichwortartigen Selbstcharakteristiken nicht nur als «Dichter, Künstler, Componist» bezeichnet, sondern, bewusst, auch als «Schreiber», damit der Handschrift den Rang einer Kunst gegeben.

Aber auch Walser, der Gebildete, Vertrackt-Reflektierte, hat seiner Schrift immer Aufmerksamkeit geschenkt. Als Schreiber im üblichen Sinn des Wortes hat er in jungen Jahren immer wieder sein Brot verdient – und die gestochen schöne Schrift auch als Dichter beibehalten. Dass seine tiefe Schaffenskrise sich in der Schrift niederschlug und in der Schrift auch überwunden wurde, sagt mehr als viele Worte.

Ungewöhnlich, bei Walser wie bei Wölfli, sind auch die Schreibmaterialien; sie sind bei beiden wichtig – und ähnlich. Aber diese Ähnlichkeit hat sehr unterschiedlichen Hintergrund. Wölfli hatte keine Wahl: er nahm, was man ihm gab, schrieb mit Bleistift, zeichnete mit Buntstiften, hatte von beidem nie genug und bettelte, ging seine Ration zu Ende, in der ganzen Anstalt Ersatz zusammen. Er benutzte ungebrauchtes Zeitungspapier, also billigstes Material; später griff er offenbar zu verschiedenen anderen Papiersorten: Packpapier, gemustertes Geschenkpapier, Plakate, Doktordiplome, Menüzettel.

Walser benützte für die Mikrogramme ebenfalls verschiedene Papiersorten, ausnahmslos Abfallprodukte des Druckereigewerbes; er schrieb ebenfalls mit Bleistift. Doch war beides seine freie Wahl: er gehorchte

keinem äusseren Zwang, doch vielleicht einem inneren Diktat! Erst spät hat er zum Bleistift gegriffen. Jahrelang, jahrzehntelang, war es für ihn natürlich, seine Prosatexte, sogar seine Romane mit der Feder gleich ins reine zu schreiben, mit einer so beiläufigen wie spektakulären Leichtigkeit, ohne Krampf, und fast ohne nachträgliche Korrekturen. Dazu bemerkte ahnungsvoll und scharfsinnig Walter Benjamin, Jahrzehnte bevor man von den Mikrogrammen, dieser innersten Kammer von Walsers Produktivität, eine Ahnung hatte: *«Zu schreiben und das Geschriebene niemals zu verbessern ist eben die vollkommene Durchdringung äusserster Absichtslosigkeit und höchster Absicht»* – es ist Spiel im Schillerschen Sinn, das, wie sich von selbst versteht, Walser nur in Freiheit gelingen konnte. Im Vergleich dazu wiederum Wölfli: die Stärke seiner Kreativität zeigt sich darin, dass er, anpassungsfähig nach der Gewohnheit der früh Gedemütigten, das benützte, was ihm zur Verfügung stand (die Farbschachtel eines Kindes!) – und es gleichzeitig konsequent in seine Dienste zwang.

In Freiheit, das heisst wiederum unter dem Diktat seines Inneren, überwand Walser auch die schwere Schaffenskrise, in der die spielerische Leichtigkeit zum Krampf wurde. In einem berühmten Brief an Max Rychner (20. Juni 1927) hat er diese Krise als *«Ohnmacht, Krampf, Dumpfheit»* bezeichnet, als eine *«Zeit der Zerrüttung, die sich gleichsam in der Handschrift, in der Auflösung derselben abspiegelte»*. Er überwand die Krise, indem er eben zum Bleistift griff, dem weicheren, vor allem wohl dem weniger endgültigen Instrument; mit dem Bleistift begann er wieder zu spielen und zu dichten, und das heisst, in den so kindlichen wie kostbaren Walserschen Diminutiven, *«zu bleistifteln, zu zeichnelen, zu gfätterlen»*.

Mikrowelt und Makrowelt

Wie seltsam, dass diese beiden kalligraphischen Texte gerade jetzt erscheinen, zu einem Zeitpunkt, da die Handschrift fast nur noch als erzwungene Schulschrift oder als flüchtige Konzeptschrift überlebt, kurz bevor auch diese Varianten der Maschine, der Elektronik übertragen werden. Es ist, als ob durch diese späten grossartigen Ausläufer einer alten Tradition uns noch einmal, ein letztes Mal, die Bedeutung der Schriftkultur vor Augen geführt werden sollte. Der Schriftkultur – die heute eine letzte Zuflucht in der bildenden Kunst gefunden zu haben scheint, dort überlebt, sogar aufblüht in der Script Art: als ein Kunstwerk, das ein altes Kommunikationsmittel nicht rettet, aber daran erinnert. Die Texte Wölflis wie Walsers könnten auch Vorläufer dieser neuen kalligraphischen Kunst sein.

Doch wie dem auch sei: man kann sich keine gegensätzlicheren Varianten der Kalligraphie alter wie neuer Schule vorstellen als die Manuskriptseiten Walsers und Wölflis. Deren Herausgeber und Entzifferer (*Elka Spoerri* und *Dieter Schwarz* für Wölfli, *Bernhard Echte* und *Werner Morlang* für Walser) kommen einem vor wie Nachfahren Gullivers, die sich im einen Fall unter die Riesen, im anderen unter die Zwerge wagen und von dort unerhörte Neuigkeiten zurückbringen. Unerhörte, d. h. ungelesene Neuigkeiten sicher bei Walser:

Vermutlich gleichzeitig mit dem Übergang zur Bleistiftmethode fand bei Walser auch jene auffällige Minimalisierung der Buchstaben statt, eine Reduktion auf die Grösse von 3 bis 1 Millimeter, die den Nachlassverwalter Carl Seelig zur Vermutung veranlasste, Walser habe eine selbsterfundene Geheimschrift *«als kalligraphisch bezauberndes Tarnungsmittel eingesetzt»*. Ein viel vertrackteres Tarnungsmittel als Seelig wissen konnte, und ein echt Walsersches! Was von aussen besehen hieroglyphisch wirkt, erweist sich für den, der den Schlüssel findet und ins Innere dringt, als entzifferbar, ja lesbar (es ist nichts anderes als eine winzige, aber korrekte Sütterlin-Schrift). Lesbar freilich nur mit Lupe und Fadenzähler, Exaktheit und Intuition – wie sie Jochen Greven für den *«Räuber-Roman»*, Bernhard Echte und Werner Morlang nun für die Texte der Jahre 1924/25 einsetzten. Was dem distanzierten Betrachter als unverständlich, als Geheimschrift, Kritzelei vorkommt, öffnet sich dem, der ins Innere dringt, wird verständlich und einfühlbar – man kann sich kein schöneres Gleichnis für den Umgang mit schwieriger Kunst denken.

Die Vorliebe für das Kleine und Unscheinbare, dies Leitmotiv in Walsers Werk, prägt auch die Mikrogramme, die äussere Gestalt so gut wie den Text. *«Klein sein und klein bleiben»*, hiess die Devise in *«Jakob von Gunten»*. In den Mikrogrammen wird sie, anspruchsvoller, zugespitzt zu einem Paradox: *«Bin ich nichts, dann bin ich viel.»* Diese Überzeugung zu leben setzt freilich eine Selbstsicherheit und ein ruhiges Selbstvertrauen voraus, wie sie Walser nur zuzeiten, vermutlich selten genug, eigen waren. In einem (fingierten) Brief an einen (wirklichen) Autor, der ihm sein Buch zur Rezension geschickt hatte, begründet er so explizit wie sonst selten seine Haltung: *«... denn nicht wahr, mein Herr, wir sind heute doch nun einmal sehr klein geworden. Wir sind alle vom Verfall des Grossen so erschüttert und misstrauen darum den grossen, weitausholenden Tonarten.»*

In diesem Licht gesehen, wird die Minimalisierung der Schrift verständlich – und bleibt doch rätselhaft und unheimlich. Unheimlich, weil Walser das so auffallende Merkmal verschweigt. Verschweigt er (vielleicht sogar vor sich selbst) die *«Scham, unter welcher die Kleinstbuchstaben sich gleichsam ducken vor der eingestandenen Unmöglichkeit, einen Text in*

säuberlicher Federschrift zu entwerfen» (Werner Morlang)? Verschweigt er die geheime Niederlage, dass er schreibend sein Werk auf ein Beinahenichts reduzierte, dass er sich ins Bockshorn jagen liess, sich dazu *«nadelspitzendünn»* (M. L. Kaschnitz) machte: denn anders ist ja ins Bockshorn nicht zu kommen? Dass er, wenigstens äusserlich, das Verdikt der Welt annahm, die ihn als Dichter immer weniger wahrnahm?

Was für ein Gegensatz dazu Wölflis Schrift! Buchstaben von fast zwei Zentimetern Grösse, in sicherem grosszügigem Duktus gradlinig über die überdimensionierten Blätter (50:37) geführt, *«in grossen Formen ordentlich gemalt, geladen voll Energie und zugleich schwerblütig»* (Jürgen Glaesemer)! Da lässt sich einer nicht aus der Welt drängen: eingeschlossen in die Anstalt, erschüttert vom Zusammenbruch seiner Person, bricht er gewaltig aus, in riesigen Buchstaben, in einem Riesenwerk. 800 grosse, engbedruckte Seiten enthält der Textband, und das ist nur ein Fünftel des Gesamtwerks – und gigantisch ist auch die darin entworfene Welt. Ungeheure Ländereien, über die ganze Welt zerstreut, im Grossstädten, Palästen, Türmen, Kathedralen, Universitäten, Geschäften, unzähligen Statuen; dazu *«Riesen-Käller»* (eine besonders originelle Erfindung), in denen nicht nur Speise und Trank gespeichert werden, sondern Abertausende von Menschen in einer mit der nötigen Infrastruktur ausgestatteten Binnenwelt *«am Schatten, Scherm und an der Hilbe»* wohnen können. Aufzählungen, die nicht enden wollen, Wortkaskaden von Substantiven durchziehen das Buch, manchmal in ermüdender Repetition dessen, was Wölfli, dieser skurrilste Autodidakt, sich angelesen hatte, manchmal von einer Sprachphantasie, die an Morgenstern erinnert. Etwa, ein Beispiel unter vielen, das Städteverzeichnis des Königreichs Portugal: *«Lissabon / Dingelhall / Fetschen / Janissa / Lichthofen / Porto / Tarrannttel / Wadiby / Zabidy / Chornhall / Fahnenhall / Jammertohn / Magerthon / Regenhall / Ummertohn / Weehen / Zürppen / Russie.»* Wortreihen, eingesetzt als Beschwörungsformeln gegen die Angst, als gebe es nicht Wörter genug, nicht Bauwerke genug, die Angst zu bannen. Megalomanie als Grundzug des Werks, und zugleich als ein Hilferuf!

«Fortkindheiteln»

Doch so gewaltig die Welt Wölflis ist, so unsicher bleibt sie. Eine unabsehbare Reihe von Katastrophen durchzieht das Werk, Hunderttausende fallen ihnen zum Opfer, nur einer wird aus allen Todesstürzen wieder gerettet: er selbst, sein jüngeres Ich, dessen Geschichte Wölfli aus seiner Erinnerung zu erzählen glaubt. Dass Grössenwahn und Machtanspruch

nur *ein* Pol in seinem Werk sind, zeigt sich nirgends deutlicher und erschütternder als in der Figur des Kindes *«Doufi»*, das der Held der ganzen Geschichte ist.

Günther Grass, man erinnert sich, liess seinen Oskar Matzerath im Alter von drei Jahren das Wachstum einstellen; mit einem ähnlichen, aber unbewussten Geniestreich verbietet es Wölfli seinem Ich, älter als acht Jahre zu werden: Über diese Altersgrenze hinaus (der Zeitpunkt, an dem er von seiner Mutter getrennt und ins Verdingbubenelend gestossen wurde) konnte er auch fabulierend nicht gelangen, da war ein Entsetzen der Erinnerung, dem auch die Phantasie ausweichen musste.

Ich behaupte, aus der Figur des Kindes *«Doufi»* beziehe die imaginäre Welt Wölflis einen grossen Teil ihrer Kraft. Nicht nur sind jene Episoden am anschaulichsten, in denen Doufi wirklich als Kind im Mittelpunkt steht: er, dem doch die Taten eines Erwachsenen zugeschrieben werden, sogar Stadtgründungen und -schenkungen, ist dauernd auf die Hilfeleistungen und die Zuneigung seiner Umgebung angewiesen; und in der Darstellung der Hilflosigkeit, der geheimen Machtausübung, die ihr eigen sein kann, entwickelt Wölfli sogar eine intuitive Psychologie. Darüber hinaus dürfte die fortdauernde Präsenz des Kindlichen überhaupt eine wichtige Quelle von Wölflis Produktivität sein. Einen Beweis dafür findet man in der Sprache. Wenn Wölfli ganz unzimperlich in sein oft etwas hochgestochenes, scheingelehrtes Hochdeutsch Mundartpassagen einschiebt, so geschieht dies zumeist in den Doufi-Passagen; da findet er wahrhaft zu seiner Muttersprache. Und in ihr gelingt ihm auch seine bemerkenswerteste sprachliche Innovation: mundartliche Lautgedichte, in denen er, Jahre bevor es die Dadaisten gab, die Sprache in ihre Laute zerfallen liess – und darin, im Sprachgeröll, Sprachschutt, einen Ausdruck fand für das Chaotische, dessen er nicht Herr werden konnte.

Wie wichtig das Kindliche für Walser war, zeigt sich – ein Beispiel von vielen – in einem scheinbar belanglosen Mikrogramm: *«Ich altes Kalb bällelete mit einem Kind.»* Der Titel enthält schon beides: das Kind als Figur, als kleiner Held – und das Kindliche als unzerstörbare Bewusstseinsschicht im Menschen. Das Kind ist in diesem kleinen Text wirklich ein gleichberechtigter, ja leicht überlegener Partner: *«Erlaubst du, dass ich mit dir bällele?»* fragt der Erwachsene und ist glücklich, in seinen *«Kindlichkeiten»* akzeptiert zu werden. Und wie ernst er das Ballspiel nimmt: als etwas, das vermutlich, ohne dass es gesagt wird, in der Nähe der Kunst steht, die auch ein Spiel, ein ernsthaftes, ist. Und wie aus dem Nichts entsprungen steht da ein wunderbares Verb, in dem die Sprachphantasie Walsers sich reich und leicht entfaltet: das Verb *«fortkindheiteln»*. Ein Schlüsselwort, wie mir scheint, zu Walsers Werk, zu seiner Kreativität.

«Fortkindheiteln»: die Kindheit ins erwachsene Leben ziehen und darin, wie Wölfli, wie viele Künstler, einen unversiegbaren Quell der künstlerischen Produktivität finden.

Etwas Kindliches, Anfängliches ist auch der Bleistiftmethode eigen. In dem schon erwähnten Brief an Max Rychner bemerkt Walser, er habe nach dem Zusammenbruch seiner Handschrift *«im Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag knabenhaft wieder schreiben»* gelernt. Schreiben lernen, wie ein Kind, *«scheu und andächtig»* – da deutet sich eine Art von Neubeginn an, etwas vom Schönsten, was einem Menschen in reiferen Jahren widerfahren kann, auch etwas vom Schwierigsten. *«Weil es schön ist, sich zu sagen, man könne noch wachsen, finde ich das Gefühl, ich sei klein, angenehm»,* schrieb Walser in einem Text von 1927; er fühlte sich damals offensichtlich nicht am Ende seiner Entwicklung. Die Mikrogramme, dieser Rückzug ins Kleinstmögliche, markieren ja nicht ein Ende, erschliessen vielmehr neue Möglichkeiten: auf kleinstem Raum die Welt zu erfahren; aus Worten und Zeichen ein Gesamtkunstwerk im kleinen zu schaffen. *«Gesamtkunstwerk»:* das Wort scheint für Wölfli reserviert zu sein: er war es, der in einem schrieb und zeichnete, Bild und Text ineinander verschlang, Musik damit verband und auch das, was er als Wissenschaft verstand, beifügte, die Algebra und die Erkundung der Welt. Und doch: der Ausdruck ist auch bei Walser nicht fehl am Platz. Dass er für die noch in seinem Nachlass aufgefundenen Mikrogramme ausnahmslos Abfallprodukte des Druckereigewerbes verwendete – von den Blättern eines Kunstkalenders bis zu Antwortkarten von Redaktionen – beweist schon die ungewöhnliche Aufmerksamkeit, die er der äusseren Gestalt des Textes, bis ins Taktile hinein, schenkte, bekundet seine Absicht, mit dem Literaturbetrieb, der ihn ablehnte und den er verachtete, einen ironischen Diskurs aufzunehmen. Und die Anordnung der einzelnen, kompakt gefassten Schriftbilder der Mikrogramme stellt ihrerseits das schönste Schrift-Bild dar, gerade mit so viel kleinen Korrekturzeichen versehen, dass die glatte Perfektion zugunsten eines anmutigen Ungefährs vermieden wird.

Ein Gesamtkunstwerk auf kleinstem Raum also – aber eines, das den Anspruch jedes Gesamtkunstwerks, ja der Kunst überhaupt in Frage stellt, in dem jene *«Demutsgebärde der Kunst zum Ausdruck kommt, die beispielhaft vorführt, wie wenig Raum nach Walsers Ethos ein dichterisches Gebilde besitzen soll»* (Werner Morlang). Das ist das Credo einer gleichsam franziskanischen Ästhetik; die damit bezeichnete Haltung ist es, was Walser zu einem *«wesentlichen Dichter unserer Zeit macht, die an Macht erstickt»* (Elias Canetti). Doch fordert sie freilich dem, der sie lebt, eine fast unerträgliche Verzichthaltung ab. Die Demutsgebärde Walsers konnte denn auch unvermittelt in Trotz und Stolz, in Lachen und Spotten um-

schlagen, falls es jemandem einfiel, sich *«zum Meisterlein zu erheben»*. Da wurden Stimmen in ihm laut, die sich gegen die eigene Tendenz der Selbstverkleinerung auflehnten – und sie wurden vielleicht später wirklich zu den *«Stimmen»*, die ihn – so vermutet Bernhard Echte – während der Anstaltszeit beschimpften, weil er sich bis zur Selbstauslöschung anpasste.

Der Weltreisende – der Spaziergänger

Das Ausbrechen ins Grosse, die Neigung zum Kleinen: Megolomanie und Selbstverkleinerung – dass der Gegensatz zwischen den beiden Autoren sich nicht auf so plakative Formulierungen reduzieren lässt, zeigt sich besonders deutlich an einem Hauptmotiv ihres Werkes, an einer Rolle, in der sie immer wieder auftreten: Walser als Spaziergänger, Wölfli als Weltreisender.

Zwar scheint der Gegensatz *gross – klein* gerade hier besonders auffällig: als Weltreisender sprengt Wölfli alle Grenzen, dringt über den Erdkreis hinaus in den Weltraum; Walser dagegen hält sich an seine nächste Umgebung, er begeht sie mit der Ausdauer eines leidenschaftlichen Wanderers und betrachtet sie mit dem Nahblick des Liebenden; und er entdeckt in dem, was vor seiner Türe liegt, ein Mehr an Welt und Weisheit als Wölfli bei seinen Weltraumfahrten.

Das mag auch daran liegen, dass bei Wölfli Wahn und Wirklichkeit gerade bei seinen Reisen weit auseinanderliegen. Die Reisen sind reine Phantasieprodukte, die der in Anstaltsmauern Eingeschlossene aus Anregungen, die er in der Literatur vorfand, zusammendichtete und als seine eigene Vergangenheit erzählte. Bei Walser dagegen liegen Erfahrung und Dichtung auch hier ganz nahe beieinander (was nicht heisst, dass die Dichtung die Wirklichkeit im Massstab 1:1 abbildete!); er war ein leidenschaftlicher und hochbegabter Spaziergänger, und der Spaziergang ist bei ihm ein Motiv, anhand dessen sich (die vorzügliche Untersuchung von Guido Stefani, *«Der Spaziergänger»*, beweist es!) eine innere Biographie des Autors zeichnen lässt[5].

Wahn und Wirklichkeit, Wunsch und Erfahrung fallen bei Wölfli auch insofern auseinander, als er, der Einsame, dem nie eine Liebes- oder Freundschaftsbeziehung zuteil wurde, seinen kleinen Protagonisten dauernd in einer verlässlichen, grossen Gemeinschaft leben lässt, dazu in einer symbiotischen Verbindung mit seiner Mutter. Von keiner Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit gedämpft, macht seine Phantasie das Unmögliche möglich: dass einer sich gleichzeitig frei und ungebunden auf einer Welt-

reise bewegen – und eine Geborgenheit geniessen kann, wie sie nur ein stabiles Heim bietet.

Walsers Protagonist dagegen unternimmt seine Spaziergänge als ein Einzelner, und er beendet sie als ein Einzelner: allein. Zwar ist der Spaziergang für ihn eine Möglichkeit, ja, *die* Möglichkeit schlechthin, andere Menschen zu treffen; aber er findet nur Kontakte, deren Ende schon im Anfang beschlossen ist, flüchtige Begegnungen, die das Individuum zwar nicht unberührt, aber ungebunden lassen. Im Spaziergang verwirklicht Walser jene Beziehung zu den Menschen, die offenbar seinem Wesen allein adäquat war; sie löst den Einzelnen für einen Augenblick aus seiner Isolation und lässt ihm doch seine Freiheit, die Luft zum Atmen. *«Wir Bewohner der Erde und Mitglieder der Zivilisation»,* schreibt er in einem der Mikrogramme, *«meinen es gut miteinander, sobald wir uns ein wenig ausser acht lassen können: uns zu bewegen und die Erlaubnis, uns selbst zu gehören, machen uns gutwillig».* Dass der Preis des so umschriebenen Freiraums nicht nur Einsamkeit, sondern eine schliesslich unerträgliche Isolation war, das beweisen die letzten Berner Jahre und der Eintritt in die Klinik, dessen Anlass vor allem nächtliche Angstzustände waren und die Unfähigkeit, allein in einem Zimmer zu schlafen.

Doch bei aller Gegensätzlichkeit der hier beschriebenen Rollen des Spaziergängers und des Weltreisenden zeigt sich auch eine überraschende Verwandtschaft schon darin, wie wichtig beiden Autoren der Ortswechsel, genauer: die Bewegung im Raum ist. Dem Adverb *«weiter»,* das bei Walser so häufig vorkommt und auf eine unauffällige Weise die Bewegung bezeichnet und antreibt, entspricht bei Wölfli das auffällige *«Frrrrt»* (nach Morgenthaler manchmal mit bis zu dreissig Wiederholungen des *R* geschrieben), ergänzt durch eine lange Reihe ähnlicher Wörter: *«Hüdüh: Fort Fort», «Vorwärts Marsch».*

Walser hat den Spaziergang ganz explizit als eine – seine! – Form der Arbeit bezeichnet; er spürte freilich die Verachtung, die andere dem Müssiggänger entgegenbrachten, vermutlich verstand er sie sogar; doch hat er hartnäckig an seiner Lebensart festgehalten. *«Ohne Spazieren wäre ich tot»,* sagt er, ohne Einschränkung, ohne Wenn und Aber. Man kann es nicht deutlicher sagen, dass der Spaziergang ein innerstes Element der Kreativität ist. *«Denken und Gehen, Sinnen und Schreiten, Dichten und Laufen waren verwandt miteinander»,* heisst es an einer anderen Stelle und, in einem besonders schönen, ironisch-dunklen Bild: *«Im Gehen warf ich wahre Paläste von Schaffensplänen um; sie stürzten zusammen, ohne zu krachen. Derlei Katastrophen ereignen sich im stillen.»*

Es lag ausserhalb der Möglichkeiten Wölflis, seine eigene Kreativität zu reflektieren. Doch sind auch seine Reisen alles andere als Vergnügungs-

reisen, vielmehr, in dieser Hinsicht den Spaziergängen Walsers verwandt, eigentliche Arbeitsreisen, dienen zuerst der Auswanderung (die ja ein Versuch ist, in der Fremde das Leben zu bewältigen), dann werden sie zu einem phantastischen Unternehmen der schweizerischen *«Natuhr-Vorscher-Avanntgaarde»*. Dem Naturforschen wird bei Wölfli überhaupt grosse Bedeutung zugeschrieben; er vermerkt sorgfältig, in welchen Gegenden der Welt es gestattet ist! Die Welt zu erforschen (wenn auch lediglich in der Phantasie) war für Wölfli offensichtlich ein Mittel, das Chaos, das ihn ausserhalb seiner selbst, vor allem aber in seinem Inneren bedrohte, zu durchschauen und durch Erkenntnis unter Kontrolle zu bringen. Doch auch der Flaneur Walser misst seinen Spaziergängen manchmal einen geradezu wissenschaftlichen Wert bei – und rückt damit in eine überraschende Nähe zu Wölfli: *«Mannigfaltige Studien bereichern, belustigen, besänftigen, veredeln ihn, und was er treibt, mag mitunter hart an exakte Wissenschaften streifen, die dem scheinbar leichtfertigen Bummler niemand zutraut.»*

Spaziergang und Reise als Arbeit; Arbeit bei einer Tätigkeit, die anderen Vergnügen und Entspannung bringt; Kreativität als unablässige Bewegung – in diesem innersten Bereich sind sich die beiden so gegensätzlichen Autoren eng verwandt. Verwandt sind sie sich auch in ihrer Überzeugung, Kunst sei nicht nur eine Lebensaufgabe, sondern auch ein Brotberuf, der, mit Gewissenhaftigkeit, Können und Disziplin ausgeführt, ein Auskommen garantieren sollte.

Dabei erwies sich die Krankheit bei Wölfli insofern als gnädig, als er in der Überzeugung leben und sterben konnte, sein Buch werde veröffentlicht werden und sein Erlös grosse Legate ermöglichen. Für Walser gab es diesen verschleiernden, wunscherfüllenden Wahn nicht. Er sah, bis zuletzt, bei klarem Bewusstsein, ja überscharf seine Situation: er hatte jahrzehntelang erlebt, wie schwer es ist, von der Feder zu leben, auch für einen, der leicht, schnell – und fleissig schreibt; er hatte erfahren, wie rasch man einen kleinen Ruhm verliert, wie rasch man ins Abseits gerät. Bei ungebrochener, ja sich steigernder Produktivität hatte er zunehmend Absatzschwierigkeiten; sein letztes Buch erschien 1925. Er durchschaute die Mechanismen des Literaturbetriebs und wusste, illusionslos und hellsichtig wie kaum ein anderer, dass, wer für ihn schrieb, *«für die Katz»* schrieb. Diese *«Katz»* aber – um die geniale Metapher beim Wort zu nehmen – verkörpert nicht nur den Literaturbetrieb, sondern die *«Zivilisationsmaschinerie»* überhaupt, mit ihren Banken, Restaurants, Verlagshäusern, Schulen, Handel, Warenfabrikation. Die *«Katz»* ist die Mitwelt schlechthin – und sie ist restlose Vergeblichkeit, der zu entgehen kaum eine Chance besteht. Das geniale Prosastück *«Für die Katz»* (von 1928/29) schliesst

mit dem Satz: *«Alles, was geleistet wird, erhält zuerst sie; sie lässt sich's schmecken, und nur was trotz ihr weiterlebt, fortwirkt, ist unsterblich.»*

Wir, die wir diesen Satz lesen, sind für Walser und Wölfli die Nachwelt, damit, vielleicht, schon eine schmale Stufe zur Unsterblichkeit; doch sind wir für die, die mit uns leben, zugleich die Katze der Vergeblichkeit; sie ist gefrässiger als je zuvor. Das zu bedenken, lohnt sich: gerade wenn wir uns über die Editionen von Walser und Wölfli freuen.

[1] Robert Walser, Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme 1924/25, 2 Bände. Im Auftrag des Robert-Walser-Archivs der Carl-Seelig-Stiftung, Zürich, entziffert und herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985. – [2] Adolf Wölfli, Von der Wiege bis zum Graab. Oder, durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch. Schriften 1908–1912. Text und Kommentar mit Illustrationen, in zwei Bänden herausgegeben von der Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Bearbeitet von Dieter Schwarz und Elka Spoerri. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1985. – [3] Walter Morgenthaler, Ein Geisteskranker als Künstler, Medusa Verlag, 1985 (neu aufgelegt). – [4] in: Robert Walser, Pro Helvetia Dossier, Zytglogge, Bern 1984. – [5] Guido Stefani, Der Spaziergänger, Untersuchungen zu Robert Walser. Artemis, Zürich und München 1985.

Bodensee und Alpen – Vom Sein und Werden einer Landschaft

«Ein See ist der schönste und ausdruckvollste Zug einer Landschaft. Er ist das Auge der Erde. Wer hineinblickt, ermisst an ihm die Tiefe seiner eigenen Natur.» *Henry David Thoreau*

I

Alexander von Humboldt zählt wohl zu den ersten, die in grundlegender Weise über das Entstehen von Landschaft im Sinne psychologischen Erlebens und künstlerischen Gestaltens nachgedacht haben. In den einleitenden Betrachtungen zum «Kosmos» (1845) untersucht er die *«Verschiedenartigkeit des Naturgenusses»*, wobei er der Einbildungskraft des Betrachters eine entscheidende Rolle zuweist.

«Darf ich mich hier der eigenen Erinnerung grosser Naturscenen überlassen, so gedenke ich des Oceans, wenn in der Milde tropischer Nächte das Himmelsgewölbe sein planetarisches, nicht funkelndes Sternenlicht über die sanftwogende Wellenfläche ergiesst; oder der Waldthäler der Cordilleren, wo mit kräftigem Triebe hohe Palmenstämme das düstere Laubdach durchbrechen und als Säulengänge hervorragen, ‚ein Wald über dem Walde'; oder des Pics von Teneriffa, wenn horizontale Wolkenschichten den Aschenkegel von der unteren Erdfläche

trennen, und plötzlich durch eine Öffnung, die der aufsteigende Luftstrom bildet, der Blick von dem Rande des Kraters sich auf die weinbekränzten Hügel von Orotava und die Hesperidengärten der Küste hinabsenkt. In diesen Scenen ist es nicht mehr das stille, schaffende Leben der Natur, ihr ruhiges Treiben und Wirken, die uns ansprechen; es ist der individuelle Charakter der Landschaft, ein Zusammenfliessen der Umrisse von Wolken, Meer und Küsten im Morgendufte der Inseln; es ist die Schönheit der Pflanzenformen und ihrer Gruppirung. Denn das Ungemessene, ja selbst der Schreckliche in der Natur, alles was unsere Fassungskraft übersteigt, wird in einer romantischen Gegend zur Quelle des Genusses. Die Phantasie übt dann das freie Spiel ihrer Schöpfungen an dem, was von den Sinnen nicht vollständig erreicht werden kann; ihr Wirken nimmt eine andere Richtung bei jedem Wechsel in der Gemüthsstimmung des Beobachters. Getäuscht, glauben wir von der Aussenwelt zu empfangen, was wir selbst in diese gelegt haben.»

Alexander von Humboldt unterscheidet im wesentlichen drei Faktoren, die Naturgenuss und Naturerleben bestimmen: das Gefühl der freien Natur, der individuelle Charakter einer Gegend; und er betont schliesslich, dass *«in dem Contact mit der Sinnenwelt, zu den Anregungen des Gemüthes sich noch ein anderer Genuss»* geselle:

«... ein Naturgenuss, der aus Ideen entspringt: da wo in dem Kampf der streitenden Elemente das Ordnungsmässige, Gesetzliche nicht bloss geahndet, sondern vernunftmässig erkannt wird, wo der Mensch, wie der unsterbliche Dichter sagt: ‚sucht den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht'.»

Das aber, was als Landschaft erlebt wird, ist nicht die Summe einzelner Naturdinge. In diesem Sinne hat Jean Paul in seiner «Vorschule der Ästhetik» im Abschnitt «Poetische Landschaftsmalerei», wo er darlegt, wie schöne Landschaften vom Dichter und Maler zu zeichnen seien, die Einheit der Gestaltung gefordert:

«... der poetischen Landschaft, welche nur Einzelnes nach Einzelnem aufbreitet, würde das steigende Ganze völlig mangeln und jede Einzelnheit unbegleitet und nackt dastehen, wenn nicht ein inneres poetisches Ganzes der Empfindung das äussere erstattete und so jedem kleinen Zuge seine Mitgewalt anwiese und gäbe.»

Und auf *«den eigentümlichen geistigen Prozess, der aus alledem erst die Landschaft erzeugt»*, hat Georg Simmel in seinem Essay «Philosophie der Landschaft» (1913) hingewiesen und ihn zu deuten versucht:

«Unzählige Male gehen wir durch die freie Natur und nehmen, mit den verschiedensten Graden der Aufmerksamkeit, Bäume und Gewässer wahr, Wiesen und Getreidefelder, Hügel und Häuser und allen tausendfältigen Wechsel des Lichtes und Gewölkes – aber darum, dass wir auf dies einzelne achten oder auch dies und jenes zusammenschauen, sind wir uns noch nicht bewusst, eine ‚Landschaft' zu sehen. Vielmehr gerade solch einzelner Inhalt des Blickfeldes darf unsern Sinn nicht mehr fesseln. Unser Bewusstsein muss ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg, an ihre Sonderbedeutungen nicht gebunden und aus ihnen nicht mechanisch zusammengesetzt – das erst ist die Landschaft. Täusche ich mich nicht, so hat man sich selten klargemacht, dass Landschaft noch nicht damit gegeben ist, dass allerhand Dinge nebeneinander auf einem Stück Erdboden ausgebreitet sind und unmittelbar angeschaut werden.»

Das Vermögen zur Zusammenschau und die durch sie erlebte Harmonie eines grösseren Ganzen sowie das Spiel der eigenen Phantasie sind es letztlich, die eine Landschaft als Ganzheit erleben und geniessen lassen. Dabei nimmt unsere Einbildungskraft mehr wahr als die Summe der Einzelheiten, die äusserlich gesehen die Landschaft bilden; *«und der Akt, der sie für uns schafft, ist unmittelbar ein schauender* und *ein fühlender»* (G. Simmel), ist ein Akt des unmittelbaren Erlebens.

Die Gedanken Alexander von Humboldts, nach dem wir einen besondern Naturgenuss *«dem individuellen Charakter einer Gegend»* verdanken, und jene Georg Simmels, der vom *«Kunstwerk Landschaft»* spricht, berühren sich mit anderen in den philosophischen Fragmenten des Novalis:

«Die ganze Landschaft soll ein Individuum bilden ... Besondere Arten von Seelen und Geistern, die Bäume, Landschaften, Steine, Gemälde bewohnen. Eine Landschaft muss man als Dryade und Oreade ansehn. Eine Landschaft soll man fühlen wie einen Körper. Jede Landschaft ist ein idealischer Körper für eine besondre Art des Geistes.»

Und von diesem schliesslich scheint eine unsichtbare Linie zu Ernst Jünger zu führen, nach dem es *«kein ungetrübteres Glück als das des Erstaunens über Landschaften und Dinge der Natur»* gibt:

«... ich fühlte die Augen dieses Tales voll Aufmerksamkeit auf mir ruhen. Mit anderen Worten: es war unzweifelhaft, dass dieses Tal seinen Dämon besass.»

Selbst wenn man es sich bisweilen gar nicht deutlich macht, trifft es doch zu, dass das Landschaftserlebnis – sowohl in der Natur wie in der Kunst – häufig eigentlich ein Raumerlebnis ist. Man denke dabei etwa an die Berglandschaften Caspar Wolfs, des Pioniers der Alpenmalerei und des Gestalters des Schrecklichschönen, oder an die Beobachtung Rainer Maria Rilkes, der in einem Brief (an Xaver von Moos vom 2. März 1922) über die Landschaft des Wallis festhält:

«Es sind nicht seine Berge, die mich überzeugen, sondern der merkwürdige Umstand, dass sie (sei es durch ihre Gestaltung oder auch ihre besondere Verteilung) raumschaffend sind: wie eine Rodinsche Skulptur eine eigene Geräumigkeit in sich mitbringt und um sich herum ausgibt.»

II

All dies voraussetzend und zusammenfassend in einem setzt *Peter Faessler* ein Wort von Ferdinand Hodler an den Anfang seines einleitenden Aufsatzes zur Anthologie *«Bodensee und Alpen. Die Entdeckung einer Landschaft in der Literatur»:*

«Autre chose est la nature,
autre chose la nature vue.» [1]

Auf über dreihundert Seiten versammelt Peter Faessler literarische Zeugnisse, die im Laufe der Jahrhunderte dazu beitrugen, das Landschaftsganze Bodensee und Alpen erstehen zu lassen.

Die frühesten wiedergegebenen Nachrichten von Rhein, Alpen und Bodensee stammen von Strabon, Pomponius Mela und Ammianus Marcellinus. Beschreiben der römische Historiker Ammianus Marcellinus aus dem vierten nachchristlichen Jahrhundert wie die andern Autoren aus der Antike

vor allem den Rhein, so besingt Walahfrid Strabo, der Mönch auf der Insel Reichenau, den *«gewaltigen See»* und *«die liebliche Insel»*. Durch Jahrhunderte hindurch wird das so bleiben. Walahfrid Strabo rühmt in seinem *«Musa, nostrum, plange, soror, dolorem»* in klassischem Odenmass seine *«insula felix»*, im späten Mittelalter preist Oswald von Wolkenstein die Stadt am unteren Ende des Sees,

«O wunnikliches paradis,
zu Costnitz han ich funden dich!»,

und noch Erasmus von Rotterdam schildert in der Zeit der Renaissance die Anmut von See und Ufergegend, indem er gleichzeitig der in Konstanz erfahrenen Gastfreundschaft und der dort gepflegten Geselligkeit ein Denkmal setzt. Erst im 18. Jahrhundert rükken die Alpen ins Blickfeld und verlieren ihren Schrecken. Bahnbrechend für diese Erweiterung des Blickfeldes wirkten wohl Albrecht von Hallers «Die Alpen», die 1732 erschienen, wenn auch nicht übersehen werden darf, dass diese schon lange vor ihm literarisches Sujet waren; so etwa in der *«Stockhornias»* (1536) des Johannes Rhellicanus oder in der *«... epistola ... de montium admiratione»* (1541) und in der *«Descriptio montis Fracti»* (1555) des Conradus Gesner. (Vergleiche hierzu Hermannus Koller, Arcana Alpium litteris Latinis detecta. – In: Acta omnium gentium ac nationum conventus quinti Latinis litteris linguaeque fovendis. De Roma et provinciis septentrionalibus ad occidentem vergentibus. Domus editoria Rainardi Brune Leichlingae 1984.) Dem Zürcher Ästhetiker und Literaten Johann Jacob Bodmer gebührt das Verdienst, Bodensee und Alpen für das 18. Jahrhundert entdeckt und Friedrich Gottlieb Klopstock wie Christoph Martin Wieland erschlossen zu haben.

Es sind nicht zuletzt die zunehmende Reisetätigkeit im 18. Jahrhundert und die auf die Reisen folgenden Reiseberichte, welche Bodensee und Alpen literarisch erschliessen helfen: so etwa die dritte Schweizer Reise (1797) Johann Wolfgang von Goethes, jene von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg (1794) und jene des Landschaftsmalers Joseph Anton Koch (1791). – Erst vor kurzem ist der bisher nur in wenig umfangreichen Auszügen veröffentlichte Reisebericht von Christian Gottlieb Schmidt aus den Jahren 1786/87 erschienen. Dieses Reisejournal ist, auch wenn ihm eine Veröffentlichung in der Zeit unmittelbar nach seinem Entstehen und somit eine Wirkung auf die Zeitgenossen versagt blieben, dennoch im Hinblick auf das Thema «Bodensee und Alpen» besonders in den Abschnitten Konstanz, Mainau, St. Gallen, Appenzell und Wildkirchli von Interesse und Bedeutung (Christian Gottlieb Schmidt, Von der Schweiz. Journal meiner Reise vom 5. Juli 1786 bis den 7. August 1787. Aus dem Nachlass von Günther Goldschmidt herausgegeben von Theodor und Hanni Salfinger. Bern/Stuttgart 1985).

Die Anthologie Peter Faesslers ist nach thematischen Gesichtspunkten geordnet. Überschriften zu den einzelnen Abschnitten bewirken eine sinnvolle Gliederung und sind gleichzeitig aufschlussreiche Wegmarken in der Entwicklungs- und Entstehungsgeschichte dieser Landschaft in der Literatur: Bodensee – Die Entdeckung des Landschaftsschönen in der Renaissance, Städte am See – Reiseschilde-

rungen des Humanismus, Appenzell – Arkadiens Wiederkunft in den Alpen, Dichterische Veduten des 18. Jahrhunderts. Dass der Herausgeber den drei grossen Dichtern, die diese Landschaft in ihren Werken verewigt haben – ein ausserordentlicher literarischer Glücksfall –, eigene Abschnitte widmet, ist nur natürlich: Friedrich Hölderlin – Mythos und Landschaft, Annette von Droste-Hülshoff – Zwischen Idylle und Grauen, Eduard Mörike – Arkadiens Wiederkunft am Bodensee. Dass dieselbe Behandlung aber auch Verkannten und Vergessenen zuteil wird, ist ein Verdienst Peter Faesslers: Gustav Schwab – Abgrund der Idylle, Ulrich Hegner – Satire und Idylle im helvetischen Biedermeier, Johann Gottfried Ebel – Idylle und Erhabenheit. Es ermöglicht dem Leser Entdeckungen.

Die letzteren beiden Autoren sind es, die mit ihren Werken wesentlich dazu beigetragen haben, das Gebiet zwischen Bodensee und Alpen, Appenzell, literarisch zu erschliessen. Mit Nachdruck sei deshalb auf ihre Werke hingewiesen: Johann Gottfried Ebel, Schilderung der Gebirgsvölker in der Schweiz (1798), und Ulrich Hegner, Die Molkenkur (1812), beide in Neuausgaben des Herausgebers zugänglich.

Es gehört zu den Vorzügen dieser Anthologie, dass sich der Herausgeber nicht scheut, darin Texte in grösserem Umfange wiederzugeben, als dies sonst in Anthologien üblich ist. So wird man es zu schätzen wissen, dass der unvergleichliche «Hortulus» des Walahfrid Strabo fast zu Hälfte, Eduard Mörikes «Idylle vom Bodensee oder Fischer Martin» – seit langem nicht mehr einzeln veröffentlicht und nur in den gesammelten Werken des Dichters zugänglich – gar zur Gänze abgedruckt wird. In dieser Idylle, der *«schönsten Bodensee-Dichtung überhaupt»*, erklingt, nochmals im klassischen Mass der Antike, das Lob von der Schönheit dieser Gegend:

«Still war alles umher, und, im Sternenscheine verbreitet, / Rührte der See sich kaum; nur dass am Bauche des Schiffes / In vielfältigen Tönen die glucksende Welle sich übte. / Jenseits aber die Berge, die ewig schimmern im Schneelicht, / Schon empfingen sie höheren Glanz und leise des Mondes / Aufgang zeigten sie an, eh' die lieblichen Ufer ihn schauten; / Hoch vor andern im Nachtblau glänzte die Stirne des Alpsteins, / Einer himmlischen Wolke vergleichbar.»

Der Bodensee ist aber nicht nur eine literarische, sondern auch eine *historische* Landschaft von ausserordentlicher Ausstrahlungskraft.

«... über diesen See und in seinem Raum kam zur Zeit des Konstanzer Konzils sogar die ganze Welt des Abendlandes zusammen: Papst und Kaiser, Kirche und Staat, Wissenschaft und Adel, Christenheit und Ketzerei. Denn über den Bodensee gingen die Lebensadern des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation.» (Johannes Duft, zitiert nach Peter Faessler)

Dass die Geschichte hinwiederum ihren Niederschlag in der Literatur gefunden hat, belegen etwa der historische Roman «Ekkehard» von Joseph Viktor von Scheffel, im 19. Jahrhundert ein unvergleichlicher Bucherfolg, oder die «Wanderungen durch Schwaben» des verkannten Gustav Schwab.

Liest man die Schilderungen des Landschaftsmalers Joseph Anton Koch, den das *«erhabene Schauspiel»*, das ihm diese Landschaft bietet, zu Tränen bewegt, so begreift man sie als eine Verheissung im Wort, die in der

Malerei bedauerlicherweise nicht eingelöst wurde. Bei dieser Gelegenheit etwa oder wenn man die Bildbeigaben zu diesem Band betrachtet, wird bewusst, dass dieser Landschaft ein Maler nicht wurde, der die Alpen, wie Ferdinand Hodler das Gebirge am Genfersee, im Bild ins Mythische steigerte, aber man gibt sich alsbald gerne zufrieden, wenn man erwägt, dass Friedrich Hölderlin dies im Wort getan hat.

Das Kapitel «Flugerlebnis und Landschaftsbild» schliesslich ermöglicht mit Textausschnitten von Jacob Christoph Heer, Hermann Hesse und Walter Mittelholzer einen neuen Blick auf Bodensee und Alpen. Diese neue Sehweise lässt Landschaft und See nicht mehr nur als Ansicht oder Vedute, als Panorama, sondern als grossartige Totale erscheinen.

Dass unter den zahlreichen Autoren dieser Sammlung, die kaum einen Wunsch offen lässt, Heinrich Zschokke nicht erscheint, mag man verstehen, besonders wenn man sich an seine Äusserung erinnert, dass es *«nichts Langweiligeres als Landschaftsbilder mit Buchstaben gemalt»* gebe. «Die klassischen Stellen der Schweiz . . .» (1836) bleiben jedoch ein vorzügliches Zeugnis der frühen Reiseliteratur und Alpenbegeisterung; die darin enthaltenen Stahlstiche gehören zum Besten, was es auf diesem Gebiet gibt. – Dagegen mag man es im Falle von Wilhelm von Scholz bedauern, dass sich von ihm in dieser Sammlung nur das Gedicht «Der Säntis» findet, jedoch keines seiner *Landschafts- und Geschichtsbilder*. Seine *«Ballonfahrt über dem Bodensee»* jedenfalls vermöchte im Abschnitt «Flugerlebnis und Landschaftsbild» würdig neben den Texten der andern Autoren zu bestehen. Er leistet damit einen nicht unwesentlichen Beitrag zum Thema «Mensch und Raum». (Jacob Burckhardt verwendete wohl als erster das Wort *«Raumgefühl»;* Wilhelm von Scholz gebraucht im genannten Text den Begriff *«Raumbild».)* – Auch der Herausgeber der Anthologie hat dem Thema «Mensch und Raum» an anderer Stelle eine wegweisende Studie gewidmet und damit gleichzeitig einen gewichtigen Beitrag zur Wiederentdeckung des unbekannten 19. Jahrhunderts geleistet (Peter Faessler, Mensch und Raum – Abgründe in Gustav Schwabs Ballade «Der Reiter und der Bodensee». – In: Montfort. Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Vorarlbergs 34 [1982], Heft 2).

Die von Peter Faessler vorgelegte ist zwar nicht die erste Anthologie, die dem Bodensee gewidmet wird (Wilhelm von Scholz [Hg.], Der See. Ein Jahrtausend deutscher Dichtung vom Bodensee. Konstanz o. J. – Bodensee-Dichterspiegel. Dichter und Dichtung vom Bodensee. Herausgegeben von Hermann Beutten. Vorwort von Wilhelm Zentner. Konstanz 1949); es ist aber die bedeutendste, der in den vergangenen zwanzig Jahren erschienenen und dem Thema Landschaft gewidmeten. Keine hat grössere Ansprüche gestellt, aber auch keine hat höheren Ansprüchen zu genügen vermocht. Der Herausgeber hat seiner Anthologie eine höchst aufschlussreiche Einführung vorangestellt. Darin verfolgt er sachkundig Entwicklung und Wandel der Landschaftsbeschreibung, befragt und interpretiert er die vorgelegten Texte mit wissenschaftlicher Eindringlichkeit, die jedoch niemals den Liebhaber verleugnet. Und im Anthologie-

teil endlich, der eine erstaunliche Fülle von literarischen Zeugnissen vor dem Leser ausbreitet, erscheint der Anthologe nicht als der «Parasit», als den ihn Wolfgang von Niebelschütz bezeichnet, sondern als Kenner, Entdecker und kundiger Wegweiser.

III

Textzeugnisse über Bodensee und Alpen aus einer Zeitspanne von mehr als einem Jahrtausend lassen diese einmalige Landschaft in der Literatur entstehen und machen deutlich, dass diese Gegend nicht nur *Literaturlandschaft*, sondern auch *Geschichtslandschaft, Bildungslandschaft* (St. Gallen, Reichenau) und *Kunstlandschaft* (Konstanz, Reichenau, Weingarten, Birnau, St. Gallen) in einem ist; man erinnert sich der enthusiastischen Sätze des Landschaftsmalers Joseph Anton Koch:

«Diese ungeheure Mannigfaltigkeit macht doch ein Ganzes ... Alles ist völlige Einheit im Mannichfaltigen.»

Aufgrund dieser in der Vielfalt erlebbaren Einheit stellt sich der Bodenseeraum somit dar als eine einmalige, weltweit einzigartige *geistige Landschaft.*

Und so gilt denn für die Gegend von Bodensee und Alpen dasselbe wie für jene Landschaften der Griechen, von denen Erhart Kästner sagt:

«Ich fühlte es wieder: diese Landschaft hatte ihre Schönheit nicht allein aus sich selbst. Vielleicht – mag sein – sah es anderswo auf der Welt ähnlich aus. Vielleicht waren Land und Berge, Himmel und Meer irgendwo ähnlich wie hier. Vielleicht waren die Linien in China genau so licht und so zart und in Persien so karg und so rein. Vielleicht waren in Anatolien die Bergkonturen auch so silbern verklärt. Aber was will das besagen. Es wäre dort niemals dasselbe wie hier. Denn was in diesem Lande gelebt und geglaubt, gedacht, gedichtet und geformt worden ist, das hat sich auf Täler und Höhen niedergelassen wie himmlischer Tau.»

René Strasser

[1] Bodensee und Alpen. Die Entdeckung einer Landschaft in der Literatur. Herausgegeben und eingeleitet von Peter Faessler. Jan Thorbeke Verlag, Sigmaringen 1985.

«Das Land, aus dem man flüchtet»

Zum Briefwechsel zwischen Arno Schmidt und Alfred Andersch[1]

«Sie werden mit uns siegen oder untergehen. ich betrachte Sie als einen aktivposten in der resistance» – an dieser Bemerkung könnte nichts erstaunen, wenn sie zehn oder fünfzehn Jahre früher geschrieben und an einen anderen Adressaten gerichtet worden wäre. Tatsächlich stammt sie aber aus dem Jahre 1954; und mit ihr wendet sich Alfred Andersch an Arno Schmidt. Beides überrascht: Arno Schmidt, der grosse Einzelgänger der deutschen Literatur, wird zum politischen Widerstandskämpfer dekla-

riert; und die fünfziger Jahre erscheinen als eine Zeit, die solche Widerstandskämpfer nötig hat. Das will so gar nicht passen zum heutigen Bild von einem Arno Schmidt, der zusehends stärker, mit Blick auf das Spätwerk vor allem, als politischer Reaktionär charakterisiert wird; und es will erst recht nicht passen in das Bild von den «Golden Fifties», deren etwas verblichener Glanz gerade wieder nostalgisch aufpoliert wird. Die jetzt vorgelegten Briefe von Andersch und Schmidt lassen indes manches in einem anderen Licht erscheinen.

Der – sorgfältig ausgestattete und mit knappen, wohlüberlegten Sacherläuterungen versehene – Band gibt nicht nur Einblicke in die Lebens- und Arbeitsbedingungen Arno Schmidts während dieser ersten Phase seiner literarischen Produktion; er ist vielmehr, weit darüber hinaus, ein Dokument, welches mit seltener Eindringlichkeit die «andere» Bundesrepublik Deutschland während ihres ersten Jahrzehnts zeichnet – ein düsteres Panorama der Restauration, die sich erstickend auf alle Äusserungen des geistigen Lebens legt. Nicht sichtbar wird in den Briefen das Selbstgefühl der «Wir-sind-wieder-wer»-Westdeutschen mit ihrer Kultur aus Petticoat und Volkswagen, Elvis Presley und Heinz Erhardt; sichtbar wird aber der mühsame Kampf einiger Intellektueller um eine Kultur, die diesen Namen verdient.

Arno Schmidts oft gerügter Kulturpessimismus, seine Aversion gegen das deutsche Volk insgesamt, sein oft manisch anmutender Kampf gegen die christlich-abendländische Kultur, erscheinen angesichts dieser Briefe nicht als persönliche Marotte und erst recht nicht als Larmoyanz eines wenig gelesenen Schriftstellers. Wenn er feststellen muss, *«dass es Abend wird in Alt-Europa; und dass WIR zumindest die letzten merkwürdigen Luft- und Lichterscheinungen sind, dicht vorm Untergang»*, und wenn er schliesslich feierlich dagegen protestiert, *«jemals als ‚Deutscher Schriftsteller' von dieser Nation von Stumpfböcken vereinnahmt zu werden»*, dann hat er seine guten Gründe dafür. Sie werden in den Briefen dokumentiert. Viele Details führen vor Augen, wie die oppositionellen Intellektuellen buchstäblich jede Zeile, unter durchaus konkreten juristischen und finanziellen Gefahren, erkämpfen mussten.

Der Streit um einzelne Formulierungen in Schmidts Publikationen wirkt heute nicht nur grotesk, sondern mehr noch beklemmend, weil in fast jedem einzelnen Fall sowohl die schriftstellerische wie auch die «bürgerliche» Existenz des Autors bedroht ist: Zweimal – 1955 und 1963 – muss er sich mit Strafanzeigen wegen Gotteslästerung und der Verbreitung unzüchtiger Schriften auseinandersetzen; er muss anstössige Stellen – wie das Wort *«Christentum»* in der harmlosen Goethe-Erzählung – auf Verlangen des Verlegers entfernen; das *«Steinerne Herz»* erscheint nur in einer politisch purgierten Fassung; Druckereien weigern sich, den Essayband *«Dya Na Sore»* zu drucken aus Furcht, Aufträge von Regierung und Grossindustrie zu verlieren; und nachdem im Süddeutschen Rundfunk ein *«junger, scharfer, dabei taktisch gerissener Rechts-Katholik»* als Intendant sein Amt angetreten hat, müssen die Redakteure Andersch und Heissenbüttel schon vorsorglich Zensur

üben – dem fällt die Sendung des Funkessays über Wezel zum Opfer –, damit sie ihm nicht *«direkt in die Hände spielen»:* Solche Berichte geben einen plastischen Eindruck davon, wie das System von Zensur und Selbstzensur in den Medien, nicht nur der fünfziger Jahre, funktioniert.

Auf der anderen Seite des gleichen Blattes stehen die Schwierigkeiten des literarischen Marktes. Arno Schmidt findet keine Leser und damit keine Verleger. Über Jahre hinweg ist es Andersch, der ihn mit Abdrucken in seiner mit grossen finanziellen Problemen drei Jahre lang herausgegebenen Zeitschrift *«Texte und Zeichen»,* in Buchreihen und vor allem Sendungen in den Nachtprogrammen ein ökonomisches Existenzminimum sichert und der sich im In- und Ausland auf die Suche nach einem Verleger begibt, bis er mit dem Stahlberg-Verlag fündig wird. Er ermöglicht damit – dankbar von Schmidt anerkannt – überhaupt die Weiterführung des Werkes, auch wenn Arno Schmidt mit seiner Frau lange Zeit von 120 oder 300 Mark im Monat leben muss. Solche Erfahrungen haben Arno Schmidt geprägt. Seine bösen Bemerkungen in der Goethe-Preis-Rede von 1973 und im Spätwerk haben hier ihren biographischen Ursprung: Sie entspringen der Erinnerung an einen jahrzehntelangen Kampf um politische und literarische Kultur, an dem das deutsche Volk bestenfalls keinen Anteil genommen und dem es sich schlimmstenfalls direkt entgegengestellt hat – sei es mit Boykottdrohungen durch *«christliche Buchhändler im Rheinland»,* sei es, wie Heinrich Böll in einer Fernsehsendung über Arno Schmidt berichtete, durch einen Aufruf des Pfarrers in Schmidts saarländischem Wohnort, der Familie des *«Pocahontas»*-Autors keine Lebensmittel zu verkaufen.

Diesem Druck haben Arno Schmidt und seine Frau Alice – Andersch hebt ihre Rolle beim Zustandekommen des Werkes rühmend hervor – nicht nachgegeben; immer bereit, eher ein Halbjahr *«nur von Eicheln»* zu leben, und das ist wohl wörtlich zu nehmen, als zu kapitulieren. Arno Schmidt hält an seinem Aussenseiterstatus fest; er bleibt isoliert nicht nur gegenüber dem deutschen Volk, sondern auch von seinem soziologischen Standort und Selbstverständnis als Schriftsteller her. Er gehört keiner Gruppierung an – die Berufung in den PEN-Club lehnt er ab – und keiner der finanzkräftigen Institutionen des Kulturbetriebs, die vielen anderen später renommierten Schriftstellern den Lebensunterhalt als Redakteure oder Lektoren sicherten. Ganz offensichtlich bezieht Arno Schmidt aus diesem Aussenseitertum seine Identität als Aufklärer – denn als solcher versteht er sich: *«ein Mann, dessen ‚Ideal' nach Marat hin konvergiert».* Zweifellos ist Alfred Andersch in dieser Beziehung noch weitaus konsequenter und engagierter, aber gegebenenfalls auch kompromissbereiter, wenn taktische Überlegungen es erfordern. Immer wieder tritt er in den Briefen als rühriger Manager des oppositionellen Literaturbetriebs auf, stets bemüht, ein Forum zu organisieren, in dem sich der Widerstand gegen die herrschende Restauration artikulieren kann: *«Irgendetwas, wovor das Pack sich f ü r c h t e t.»*

Arno Schmidt nimmt an diesem Kampf lediglich am Rande teil. Nur gelegentlich gibt er – dann aber sehr ausführliche – Kommentare zur politischen Lage: Zur Präsidentschaft de Gaulles, in der er merkwürdigerweise einen Hoffnungsschimmer für die deutschen Intellektuellen erblickte; zur Atombewaffnung – *«für uns ist es ja wohl gleich fatal, ob auf den westdeutschen Abschussbasen nun deutsche Bundeswehrsoldaten stehen, oder Amerikaner»* –; und vor allem gegen die Einführung der Bundeswehr. Hier handelt es sich um ein politisches Schlüsselerlebnis für Arno Schmidt. Dem Beschluss zur Wiederbewaffnung der Bundesrepublik folgt eine Phase tiefer schriftstellerischer Resignation, die auf den versteckten politischen Impetus des Autors schliessen lässt. Er will, obwohl sich gerade günstige Verlagsperspektiven auftun, auf die Publikation des *«Steinernen Herzens»* – es *«war zur Veröffentlichung noch vor Inkrafttreten irgendwelcher Wehrgesetze bestimmt»* – und überhaupt auf jede weitere Produktion verzichten: *«Ich habe mich die 9 Jahre meiner öffentlichen Dichterlaufbahn buchstäblich zuschanden gearbeitet. (...) Ich schreibe so schwer und ungern, und es ist mir so ganz und gar nicht Bedürfnis, dass ich schon jetzt, wenige Wochen nach dem Entschluss, mit dieser Art von Produktion aufzuhören, eine merkliche Besserung meines Befindens verspüre.»*

Er schreibt dann doch, ebenso wie Andersch, weiter; aber beide wissen, was Andersch formulierte: *«natürlich sind immer wir es, die es verlieren, aber man kann manchmal ihre pyrrhus-siege zurichten.»* Der kämpferischen Attitüde folgt schliesslich die Resignation – bei Arno Schmidt stärker als bei Alfred Andersch. *«Das Land, aus dem man flüchtet»* – so hatte Schmidt seine Rezension des Romans *«Sansibar»* von Andersch überschrieben[2] und darin deutlich genug die Parallelen zwischen dem Nazi-Regime und der Bundesrepublik der fünfziger Jahre hervorgehoben. Ähnliche Fluchtgedanken tauchen schon in den ersten Jahren des Briefwechsels auf. Arno Schmidt will eine Dichterkolonie in Kanada gründen; und er plant sehr konkret die Auswanderung nach Irland. Als sie scheitert, weil die irische Botschaft unerfüllbare finanzielle Bedingungen stellt, reagiert er darauf mit *«Alkoholgenuss»*. Am Ende gelingt beiden die Flucht doch noch: 1958 geht Andersch als freier Schriftsteller in die Schweiz, ohne aber sein publizistisch-politisches Engagement aufzugeben; Arno Schmidt hingegen siedelt im gleichen Jahr in die Lüneburger Heide um und widmet sich ausschliesslich den Wortwelten seiner Grossromane – das war seine Form der Emigration. Bald darauf, Anfang der sechziger Jahre, versiegt der Briefwechsel für lange Zeit. Es fehlt die Basis des gemeinsamen Kampfes für eine deutsche Kultur und Literatur, auf der die Freundschaft der beiden gleichaltrigen, aber im Temperament sehr verschiedenen, Autoren wohl vorwiegend beruhte. Erst in den letzten Lebensjahren, nach dem sechzigsten Geburtstag, wird der Kontakt wieder intensiver; diesmal auf der Grundlage einer anderen gemeinsamen Erfahrung: Beide sind schwer krank und reagieren auf das Treiben ihrer Umgebung nur noch melancholisch-

resigniert und mit Erinnerungen an die fünfziger Jahre. Arno Schmidt nimmt selbst ein *«telegrafisch Lob von Helmut Kohl»*, dem CDU-Vorsitzenden, zum 65. Geburtstag mit einem gequälten Lächeln und ohne weiteren Kommentar hin. Am 3. Juni 1979 stirbt er; Alfred Andersch überlebt ihn nur um ein halbes Jahr: Die *«Schriftstellerei»*, das haben beide gewusst und Alfred Andersch hat es ausgesprochen, ist *«ein lebensgefährlicher Beruf»* – die Briefe belegen es im Detail.

Peter J. Brenner

[1] Arno Schmidt. Der Briefwechsel mit Alfred Andersch. Mit einigen Briefen von und an Gisela Andersch, Hans Magnus Enzensberger, Helmut Heissenbüttel und Alice Schmidt. Herausgegeben von Bernd Rauschenbach. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag. Bd. 1 der Arno-Schmidt-Brief-Edition. Zürich 1985. – [2] Erschienen in der «Anderen Zeitung» vom 24. Oktober 1957; wieder abgedruckt in dem Sammelband Über Alfred Andersch. Herausgegeben von Gerd Haffmans. 2. Auflage, Zürich 1980, S. 87–91.

Utopien der Vergangenheit

Zu Bassam Tibis Buch «Der Islam und das Problem der kulturellen Bewältigung sozialen Wandels»

Rückwärtsgewandte Utopien haben sich in den letzten zehn, fünfzehn Jahren in der Politik breitgemacht. Der amerikanische Präsident, Ronald Reagan, schilderte seine Vorstellungen von dem, was die USA in der Zukunft sein sollten, in beiden Wahlkämpfen, jenem von 1980 und jenem von 1984, fast ausschliesslich im Vergleich mit dem, was das Land früher gewesen ist; die erstarkten oder neu entstandenen Parteien im breitgefächerten Spektrum der israelischen Rechten und der Religiösen fordern die Anpassung der Politik an die Aussagen der Bibel – und in der Welt des Islams waren und sind es die sogenannten Fundamentalisten, welche die angestrebte künftige Staats- und Regierungsform immerzu an jenen Normen messen, welche im 7. Jahrhundert, zu Lebzeiten des Propheten Mohammed, in Medina entwickelt und phasenweise auch praktiziert worden sind.

Diese Vorbemerkung scheint mir notwendig im Sinne einer Verdeutlichung jenes Themas, das Professor Bassam Tibi in seinem neuen Buch analysiert, *«Der Islam und das Problem der kulturellen Bewältigung sozialen Wandels»* [1]. Die Arbeit Tibis ist in der Reihe *«suhrkamp taschenbuch – wissenschaft»* erschienen. Sie richtet sich in erster Linie an eine wissenschaftlich interessierte Leserschaft, aber ich meine, dass der ebenso flüssig geschriebene wie anspruchsvolle Text auch für ein breiteres, allgemein mit dem Thema Nahost und allgemein mit internationaler Politik befasstes Publikum von Interesse ist.

Tibi kommt in seinem Nachwort ja auch auf weltgesellschaftliche Asymmetrien zu sprechen. Er fordert, aufgrund einer langjährigen Lehrtätigkeit, ganz allgemein die Demokratisierung des Zugangs zu Wissenschaft und Technologie (als Beitrag zur Überwindung des Nord-Süd-Gefälles) und stellt in diesem Zusammenhang fest: «*In einer freien, symmetrischen Welt darf es keine Uniformität geben, da ohne Vielfalt keine Freiheit denkbar ist.*» Und er fährt ein wenig später fort: «*Der universalisierte Zivilisationsprozess hat einen ‚Standard der Zivilisation in der Weltgesellschaft' historisch erzeugt, mit dem mittels ‚Demonstrationseinwirkungen' die nicht-industriellen Gesellschaften unvermeidlich konfrontiert werden. Die von einigen westlichen Forschern propagierte ‚Dissoziations'-Empfehlung ist eine unpraktikable Wunschvorstellung.*»

Bassam Tibi vermittelt in den Einleitungskapiteln die für das Verständnis der Problematik des Islams notwendigen Grundinformationen. Dass er, im Verständnis einer potentiellen islamischen Leserschaft, schon mit der Problemstellung eine Tabuzone berührt, ist ihm wohl bewusst: Für einen orthodoxen Moslem kann es eigentlich gar keinen Wandel geben, ja man muss, bezeichnet man sich in gängigem Sinne als dem Islam angehörig, immerzu bestrebt sein, Neues abzulehnen und sich stattdessen bemühen, das Modell des Stadtstaates von Medina aus dem 7. Jahrhundert wiederaufleben zu lassen und alle daraus resultierenden Folgen durch Verhaltensweisen zu bewältigen, für die es in Koran und Hadith Anweisungen gibt. Das gilt nicht nur für die Individuen, sondern auch für die Träger staatlicher Autorität und für den Staat insgesamt. «*Sowohl die Träger der politischen Autorität als auch einfache Individuen müssen ihre Zugehörigkeit zum Islam dadurch zum Ausdruck bringen, dass sie ihre Handlungen stets in Übereinstimmung mit dem Koran bringen. Schon allein aus diesem Grunde war es nötig, koranische Aussagen zu interpretieren, um den Wandel mit Hilfe solcher Deutungen zu legitimieren.*» Diese Aussage ist zweifellos richtig. Sie ist an der Praxis orientiert, aber sie wird natürlich auch im Wissen formuliert, dass jene Kräfte, die man als islamistisch oder auch als fundamentalistisch bezeichnet, den Wandel leugnen, obwohl sie tagtäglich mitansehen müssen, wie Einflüsse aus ausserislamischen Regionen in die Welt des Islams eindringen. Wesentlich für die Fundamentalisten wie für die Reformer ist nun aber die aufgrund des Rechts, der Schari'a, entwickelte Möglichkeit, zumindest scheinbar den Idealforderungen aus dem 7. Jahrhundert mit den Realitäten eines 20. Jahrhunderts in Übereinstimmung zu bringen – und da liegt ja auch der Hauptgrund für die in Ländern mit islamischen Mehrheiten immer wieder vorgebrachte Forderung an die Adresse der Regierungen, die Schari'a zur einzig gültigen Grundlage der Rechtspraxis zu machen. Tibi führt dazu aus: «*Die Geschichte der islamischen Religionsstiftung ist nicht bloss eine Religionsgeschichte, insofern sie mit der Etablierung einer Pax Islamica identisch ist, also auch die Geburt einer neuen Rechtstradition, die des Schari'atrechts, dokumentiert. Das neue islamische Recht, die Scha-*

ri'a, ist lex divina und bildet die Substanz des Islams.»

Auf welchem Wege dennoch eine Bewältigung des Wandels möglich würde, zeigt Bassam Tibi eher deskriptiv, im Sinne etwa einer Schilderung des Schul- und Erziehungswesens auf, als in der Form einer These. Er beschreibt, knapp und doch in gewissem Sinne umfassend, die Entstehung und Entwicklung der islamischen Bildungsinstitutionen, streift die Bemühungen um die Pflege eines islamischen Rationalismus (der, wie der Autor anmerkt, sich nicht auf Dauer hat etablieren können), und streift die zur allgemeinen Starrheit kontrastierenden Einflüsse von seiten der aus Europa nach der Welt des Islams verpflanzten Bildungsinstitutionen. Davon gingen und gehen Wirkungen aus, aber generell gilt eben doch, dass im Zeichen des Islams im Sektor der Bildung der Raum für Kreativität begrenzt ist. Tibi dazu: *«Stets gibt es vorgegebene Texte, die nicht in Frage gestellt und nicht hinterfragt werden dürfen. Es geht lediglich darum, sie zu interpretieren. Gott ist der Schöpfer (Khaliq), und der Mensch ist nur ein Geschöpf (Makhluq), das nicht erschaffen darf. (. . .) Entsprechend sind die Methoden des islamischen Lernens strukturiert: a) Memorieren, b) Repetieren, c) Textverständnis, d) Überprüfung des eigenen Memorierens durch die Kontrolle eines anderen dadurch, dass man einen Text vor einem anderen rezitiert, e) die Niederschrift der Worte des Lehrers.»*

Stellt man diesen Aspekt in den Vordergrund, dann wird man wohl zu einer skeptischen Antwort auf die Frage kommen, ob im Islam das Problem der kulturellen Bewältigung sozialen Wandels gelöst werden kann. Eher in der Form eines Wunsches als einer Schlussfolgerung aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Praxis kann der Leser eigentlich nur dem zustimmen, was Tibi in einem seiner früheren Bücher (*«Die Krise des modernen Islams»*) gefordert hat: eine Säkularisierung oder, mit anderen Worten, eine Distanzschaffung zwischen den Bereichen des Sakralen und des Politischen.

Am Rande vermerkt sei, dass Bassam Tibi die Problemstellung seines neuen Werks aufgrund eigener Erfahrung mit Lebenssubstanz gefüllt hat: er stammt aus Syrien, ist Moslem, hat aber selbst das Problem des Wandels bewältigt. Er lehrt seit 1973 in Göttingen internationale Politik und hat sich, seit dem Beginn der siebziger Jahre, als einer der wesentlichen Autoren zum Themengebiet des Islams profiliert.

Erich Gysling

[1] Bassam Tibi, Der Islam und das Problem der kulturellen Bewältigung sozialen Wandels. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985.

Hinweise

Ein Quellenlexikon der Textanalysen

Im *Verlag für Pädadogische Dokumentation Duisburg* ist ein Quellenlexikon der Interpretationen und Textanalysen zur deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart erschienen, dessen erster Band uns vorliegt, die Buchstaben A–B umfassend, ein Buch von 450 Seiten. Darin sind in mühsamer Zettelkastenarbeit unter dem Stichwort der Dichternamen die Interpretationen verzeichnet, die sich als allgemeine Darstellungen zu Leben und Werk oder als Textanalysen zu einzelnen Werken verstehen. Allein was der Verfasser, *Heiner Schmidt,* an Titeln zu Thomas Bernhard anzuführen hat, umfasst in dem Band acht Seiten, und vollständig ist diese Bibliographie der Besprechungen, Gesamtdarstellungen und Interpretationen natürlich nicht. Heiner Schmidt hat ein Handbuch für Schule und Hochschule geschaffen, für das ihm Literaturstudenten, Feuilletonredaktoren und alle, die in irgendeiner Weise literaturwissenschaftlich tätig sind, dankbar sein werden.

Baader-Meinhof-Komplex

Die Baader-Meinhof-Gruppe ist bereits historische Vergangenheit, und doch auch reicht das durch sie bestimmte Geschehen mit seinen juristischen und politischen Nachwehen noch in die Gegenwart hinein. Manches hat man verdrängt und darum vergessen. *Stefan Aust* hat über den ganzen Komplex ein Buch geschrieben, dessen Verdienste nicht hoch genug angeschlagen werden können, weil es nämlich nichts sein will als ein sachliches Protokoll der Tatsachen und Ereignisse. Bekannte und bisher unveröffentlichte Berichte von Augenzeugen, Dokumente, Briefe, die berüchtigten «Kassiber» und schliesslich die Gerichtsverhandlungen und die Vorgänge im Sicherheitstrakt des Gefängnisses von Stammheim sind da konsultiert und zu einem zusammenhängenden Bild der kurzen Geschichte der RAF bis zum Selbstmord der Protagonisten zusammengestellt. Stefan Aust hat den Jahrgang 1946, er war Redaktor bei «Konkret» und arbeitete für das Fernsehmagazin «Panorama». Wer immer sich über die Aktivitäten der RAF, über die Motivationen und die Pläne, konkret zum Beispiel auch über den Ablauf der Entführung und Ermordung von Hanns Eberhard Schleyer und die Vorgänge in Mogadischu informieren und seine Information ergänzen möchte, wird zu diesem umfassenden Bericht greifen. Austs Dokumentationen und Kommentare sind sachlich und gründlich. Vielleicht wäre ein detailliertes Inhaltsverzeichnis nützlich gewesen. Weder Anklageschrift noch Plädoyer waren beabsichtigt; entstanden ist ein Buch, das die Materialien für spätere Untersuchungen sichert *(Hoffmann & Campe Verlag, Hamburg 1985).*