Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 66 (1986)
Heft: 6

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: 07.01.2026

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

Das Buch

Ossip Mandelstam

Still! Ich erhebe meine Stimme für euch alle –
So dass der Gaumen sich zum Weltraum dehnt.
Und meine Lippen platzen auf wie Lehm.

«Ich erhebe meine Stimme für euch alle.» Mein Werk will eine Botschaft sein an alle – ein so hohes Ziel setzt sich der russisch-jüdische Dichter Ossip Mandelstam. Im Januar 1891 ist er als Sohn polnisch-baltischer Eltern in Warschau geboren, und im Dezember 1938 ist er im Gefangenenlager bei Wladiwostok gestorben. Ein Dichterleben von siebenundvierzig Jahren vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges, der russischen Revolutionen und des stalinistischen Terrors. Eine Biographie könnte sich strikte darauf beschränken, Werk und Leben in Abhängigkeit von den jeweiligen Zeitereignissen darzustellen. Literaturgeschichtliche und politische Aspekte wären in ihrer spezifisch russischen Verflechtung zu beachten. *«Mandelstam und seine Zeit»,* der Titel würde ein tragisches Dichterporträt und ein unruhvolles, zeitweise sehr düsteres Epochenbild beinhalten. Treffender wäre der Lebensbericht überschrieben mit: *«Mandelstam und seine Zeiten.»* Es scheint daher angezeigt, die Spanne von der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in grossen Zügen an die russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts anzugliedern.

Bevor wir uns der russischen Literatur zuwenden, seien noch einige banale Fragen gestellt. Beispielsweise: Welcher Dichter fällt uns ein zum Stichwort «englische Literatur»? Shakespeare, zweifellos. – Oder zum Stichwort «italienische Literatur»? Vermutlich Dante. – Zu Frankreich? Vielleicht Racine, vielleicht Proust. – Unsere Vorstellung von westeuropäischer Literatur ist immer mit Namen aus allen Jahrhunderten verbunden. Der russische Bereich hingegen erinnert uns allein an Gestalten des letzten und des jetzigen Jahrhunderts. Sofern man nicht Slawist ist, hat man sich dieser Beschränktheit nicht zu schämen. Denn Alexander Puschkin, geboren 1799, ist der Schöpfer der russischen Dichtersprache. Auch er gilt, genau so wie Dante im 13. Jahrhundert und Luther im 16. Jahrhundert, als Begründer der nationalen Schriftsprache.

Die sogenannten «Grossen Russen» Dostojewskij und Tolstoi, im weiteren Gogol und Lermontow und Turgenjew bestimmten lange, und tun es bedingt noch heute, unser Bild von russischer Literatur. Es liegt nicht im Rahmen dieses Aufsatzes, die Besonderheit russischer Epik im Einzelwerk zu zeigen; ich verweise daher diskussionslos auf die These des deutschen Slawisten Johannes Holthusen, die besagt, dass die Literatur in Russland nie im

selben Masse eine persönliche Angelegenheit gewesen ist wie in Westeuropa. Die führenden Dichter fühlten sich immer zum Engagement verpflichtet; die nationale Thematik hatte immer den Vorrang über eine allgemeiner menschliche. Es gibt nur zwei beziehungsweise drei Epochen innerhalb der knappen zwei Jahrhunderte, in denen sich die Dichtung allein nach ihren eigenen Gesetzen ausrichtete. Es waren der Sentimentalismus und die Romantik der ersten Dezennien des vorigen Jahrhunderts, wobei aber kaum je, und hauptsächlich nicht bei Puschkin, von rigorosem *l'art pour l'art* gesprochen werden kann. Der Symbolismus vor und nach der letzten Jahrhundertwende und später die formalistischen Tendenzen wie u. a. der Futurismus haben im Gesamtbild der russischen Literatur episodischen Charakter. Die kunstautonomen Epochen entstanden jeweils in enger Abhängigkeit mit annähernd gleichzeitigen französischen, deutschen und italienischen Strömungen. Die Beeinflussung war oft gegenseitig, der geistige Austausch ignorierte nationale Schranken. Nach Holthusen aber ist die russische Literatur in ihrem innersten Wesen stets dem eigenen Volksgeist, der eigenen Geschichte verhaftet. Doch erst unter der stalinistischen Diktatur ist dieser Hang zur Verbindlichkeit in die Absurdität getrieben worden. Mit den 1928 eingesetzten Fünfjahresplänen wurde auch jede kulturelle Tätigkeit verstaatlicht. Schriftsteller und Dichter sollten sich zu «Stosstrupps» gruppieren, sich in «Künstlerbrigaden» vereinigen. So wie der Soldat seinen Militärdienst leistet, hat der Künstler seinen Kulturdienst zu leisten.

Wie ist in der skizzierten Übersicht das Werk von Ossip Mandelstam zu situieren? Es sei das Motto dieses Aufsatzes wiederholt: «*Still! Ich erhebe meine Stimme für euch alle – / So dass der Gaumen sich zum Weltraum dehnt. / Und meine Lippen platzen auf wie Lehm.*» Das Gedichtfragment ist datiert vom 6. Juni 1931. Dem Verständnis der drei Zeilen dient eine Äusserung Mandelstams während seiner letzten öffentlichen Lesung in Leningrad, im Frühling 1933. Er soll damals gesagt haben, sein Schaffen drücke seine «*Sehnsucht nach Weltkultur*» aus. «*Weltraum*», «*Weltkultur*» – jede Beschäftigung mit Mandelstam muss diese gewichtigen Wörter berücksichtigen und zu klären versuchen, was der Dichter damit meint. Ralph Dutli, der sich als Romanist und Slawist seit Jahren mit Mandelstam befasst, hat 1985 die Biographie in den Blickwinkel «*Dialog mit Frankreich*» gefasst. Die Einschränkung hat den Vorteil, dass des Dichters Auseinandersetzung mit französischer Kultur aufs feinste nachgezeichnet werden kann. Dutli zeigt nicht nur, sondern analysiert teilweise sogar die französischen Texte, die dem jüdisch-russischen Dichter wichtig sind; er verfolgt, wie er damit arbeitet und sie sich anverwandelt. Mandelstam war seit frühester Jugend mit der romanischen Welt vertraut; in Petersburg (1891 war die Familie nach Russland gezogen) sorgte die Mutter während Jahren dafür, dass ihre drei Söhne von französischen Erzieherinnen betreut wurden. In Vaters Bibliothek dagegen fand der Jüngling deutsche philosophische Bücher. Nach dem Gymnasialabschluss in Petersburg reist Mandelstam im Jahre 1907 in den Westen. In Paris hört er

Henri Bergsons Vorlesungen am Collège de France; danach studiert er (1909/10) an der Heidelberger Universität zwei Semester altfranzösische Literatur. Zurück in Petersburg schreibt er sich an der Hochschule an der Abteilung für romanische Sprachen ein.

In den drei «Lehrjahren» im Westen festigte Mandelstam seinen schon vorher erworbenen Fundus an europäischer Kultur; seine herkunftbedingte Beschäftigung mit russischer Vergangenheit und Gegenwart verlief von Anfang an parallel mit der Aneignung abendländischer Tradition. In Dutlis Werkanalysen und Lebensbericht ist dieses zweigleisige Fortschreiten und Sich-Entwickeln bis in alle Einzelheiten beleuchtet und minutiös belegt. Dagegen ist bloss einzuwenden: die überbetonte Frankophilie relativiert den Begriff Weltkultur zu stark, und der scheint mir doch der Kernbegriff zu sein. Mandelstam braucht den Ausdruck sehr oft; am aufschlussreichsten vielleicht dort, wo er ihn einsetzt zur Definition des Akmeismus. In der Einleitung habe ich auf den episodischen Charakter aller gesellschaftlich irrelevanten Strömungen in der russischen Literaturgeschichte hingewiesen. Dieses Problem des Engagements, genauer die Frage, ob der Künstler unausweichlich die Pflicht habe, nationale gesellschaftliche Forderungen zu erfüllen, oder ob er sich ihnen freiwillig stelle, diese Frage wurde im ersten Dezennium nach der Revolution noch aufs heftigste diskutiert. Stalin hat sie dann in den dreissiger Jahren mit nie dagewesener Brutalität beantwortet. Als Mandelstam sich 1933 öffentlich zum Akmeismus bekannte, war das eine Provokation, denn diese Stilrichtung war eine vorrevolutionäre, eine bürgerliche, nun als dekadent verschrieene. Akmeismus bedeutet in westliche Literarkategorien annähernd übersetzt Neoklassizismus.

Der Akmeismus ist in Opposition gegen den Symbolismus entstanden. Mandelstam bezeichnet die symbolische Dichtung als einen *«schauerlichen Tanz von ‚correspondances'»*, alles sei mit allem verknüpft. Ein unablässiges Augenzwinkern. Nie ein klares Wort, nichts als Andeutungen und Geflüster. Keiner wolle der sein, der er sei. Kein Ding sei, was es sei. Dem Akmeisten jedoch ist der Gegenstand nicht bloss Zeichen für etwas, sondern er bewahrt seine Eigenständigkeit. Die Rose ist nicht Sinnbild der Sonne, und die Sonne ist nicht Sinnbild der Rose. *«Lang lebe die blühende Rose! Nieder mit dem Symbolismus!»* Das sei der ursprüngliche Slogan der Akmeisten, schreibt Mandelstam in seinem Essay *«Über die Natur des Wortes»*.

Wenn wir vom heutigen Standpunkt aus auf den Jahrhundertanfang zurückblicken, so rücken die Extrempositionen, die die damaligen Zeitgenossen einzunehmen meinten, näher zusammen. Symbolismus, Akmeismus, Futurismus, alle diese Theorien erproben die Möglichkeiten der Sprache, ihre Zerlegung und Neukombination. Die ersten dreissig Jahre sind gekennzeichnet, trotz oder wegen der politischen Krisen, von der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln, vom Entstehen und Verschwinden unterschiedlicher, ja sich bekämpfender Stile. Schöpferische Unruhe herrscht in Westeuropa und in Russland, und zwar dort wie nie zuvor. Das Spektrum der russischen Literatur der zwanziger

Jahre reicht vom aliterarisch realistischen Proletkult und einem revolutionären Romantizismus (die Anfänge der eigentlichen Sowjetliteratur) zu autonomen Kunstauffassungen und zu extrem formalistischen Richtungen. Vereinfacht gesagt: neben der politisch-nationalen, zeitverhafteten Tendenz existierten andere mit übernationalem Anspruch, die auf Überwindung statt Darstellung der Zeitgebundenheit hinzielten. Das Bild der Gegenwart aus Teilnahme und Distanz geformt, ermöglicht den Vergleich mit vergangenen Epochen und den Kontakt mit fremden Kulturgemeinschaften.

Mandelstam bestreitet die Theorie von der fortschreitenden Entwicklung der Literatur; er postuliert ausschliesslich den Wechsel und die Wiederkehr von Form und Gehalt. Falsch sei es, den hohen Rang einer Dichtung anzuerkennen und einschränkend zu bemerken, das Werk gehöre der Vergangenheit an. *«Die Kunst kennt kein Gestern. Ovid, Puschkin, Catull sind noch heute lebendig. Sie sind für mich keine historischen Figuren»,* schreibt Mandelstam 1921 und wiederholt es im Jahre 1928. In den Zeiten des Weltkrieges, der Revolution und des Bürgerkrieges in Russland, in diesen radikalen Umwälzperioden, da spricht Dimensionen. In seinem Essay *«Wort und Kultur»* lesen wir: *«Die Poesie ist der Pflug, der die Zeit durchfurcht, dass ihre tiefsten Gründe als schwarze Schollen an die Oberfläche kommen. Revolution in der Kunst führt zum Klassizismus.»* Der Mandelstamsche Begriff von Klassizismus bedarf der Erläuterung. Es genügt nicht, weitere seiner literarischen Vorbilder aus der Tradition aufzuzählen wie Homer, Dante, Racine und Goethe; Čaadaev und Puschkin miteinzuschliessen und auf Zeitgenossen wie Pasternak, Achmatowa und Chlebnikov hinzuweisen. Und trotzdem, Mandelstam der Dichter und Essayist wird besser verstanden im Vergleich mit einer geistesverwandten, aber im Schaffen noch konsequenteren Dichterfigur, mit dem 1922 jungverstorbenen Velimir Chlebnikov.

Chlebnikov ist, um Mandelstams Metapher zu gebrauchen, der tiefste Pflüger der russischen Sprache; seine Dichtung macht jeden grammatischen Unterschied poetisierbar. Er reiht ähnlich klingende Wörter, sinnverwandte und sinnfremde, rhythmisch aneinander: es entstehen neue Wörter, es ergeben sich überraschende Assoziationen; ein geheimer Sinn schimmert durch, für unmöglich gehaltene Kombinationen erscheinen auf einmal möglich. Ein Gedicht beginnt beispielsweise: *«Bin die Grosslachherrin allen Gelächzes, / hol mirs Lächlichste, / unbussfertige Lachsalven, / die lass dem Bösblicker – Totbelipper.»* Und einige Zeilen weiter: *«Du uck mal, hinterm Bergelchen, uck: / der heraufig mondige Ruck! / Lachseliger Igorok, / bei dem glöcknerts Gelock.»* Die Übersetzung stammt von Paul Celan und kann kongenial, sinn- und formadäquat genannt werden. Auch wer des Russischen unkundig ist, vermag in den zitierten Versen Chlebnikovs Methode zu erkennen. Die Sprache wird gleichsam zwischen die Finger genommen und in kleinste Krumen zerrieben, nichts geht dabei verloren, und aus den Krumen wird wieder etwas. Das Zerbröckeln und Wiederformen wirkt von einem ins andere hinein. Dichterisches Tun ist im Ur-

bild manifest. Chlebnikov nutzt alte, schon fast vergessene und neueste, kaum erst entstandene Bedeutungsvarianten eines Wortes; er reagiert auf feinste Klangschattierungen. Er sei ein Maulwurf, der im russischen Sprachboden unzählige, weitläufige Gänge grabe, wo die Nachkommenden während des ganzen Jahrhunderts noch Schätze finden, schreibt Mandelstam im Essay *«Über die Natur des Wortes»*. Und er gesteht, so oft er einen Text von Chlebnikov vor Augen halte, empfinde er Ähnliches wie einst die Deutschen, als sie zum ersten Mal Luthers Bibel öffneten, die noch nach Druckerschwärze roch. Denn auch Luther gehört zu jenen, die *«die feuchte Schwarzerde neu umbrechen jede Nacht mit Forke, Dreizack, Karst und* Mandelstam immer wieder von den Umwälzprozessen in ganz anderen *Pflug»*.

Radikales Umwälzen, Heraufholen aus der Tiefe, das ist ein revolutionärer Akt. Aber danach wird, so formuliert Mandelstam, das Gefundene *«rein geblasen vom Staub; mit der Wolle blank gerieben.»* Die Form sei rein und klar, fordert er. Das ist nichts anderes als die ahistorische, ästhetische Definition des Klassischen und des Klassizistischen. Und was den Klassizisten aller Epochen kennzeichnet, das gilt in besonderer Weise für Chlebnikov: *«Er weiss nicht, was ein Zeitgenosse ist. Chlebnikov ist ein Bürger aller Epochen, die Sprache, die Dichtung sind seine Welt»*, so äussert sich Mandelstam in seinem 1923 verfassten Essay *«Sturm und Drang»*, und zehn Jahre später umschreibt er Akmeismus mit *«Sehnsucht nach Weltkultur»*. Sich in Sprache ausdrücken, Dichten ist gleichbedeutend wie Leben. Dichten, *«So dass der Gaumen sich zum Weltraum dehnt. Und meine Lippen platzen auf wie Lehm.»* Diese Metaphorik ist dem Kreatürlichen verhaftet. Das Körperhafte, die Dinglichkeit, die die Erscheinungswelt konstitutioniert, ist in Mandelstams Sprache immer gegenwärtig. Abstrakte Begriffe werden konkret tastbar, auf ungewohnte Weise sichtbar. Dichtung wird gleichsam in den Weltraum hinausgeschrieben. Dort ist Kommunikation jederzeit und überall gewährt. Weltkultur und Zeitgenossenschaft müssen jedoch nicht ins Dilemma führen. Paradoxerweise entstand dort das folgenreichste und verhängnisvollste Dilemma, wo der Begriff Weltrevolution herstammt!

Klassizismus, Weltkultur – gegen Ende der zwanziger Jahre wurden sie im Sowjetstaat zu Schimpfwörtern. Klassizist war dasselbe wie Klassenfeind. Und dennoch gab es einige, die das Ideal von der Autonomie der Kunst weiterverfolgten; Mandelstam gehört dazu. Von 1925 an veröffentlicht er allerdings keine Gedichte mehr. In Moskau, in Leningrad ist er infamen Schikanen und Intrigen ausgesetzt. Dank des Einflusses von Bucharin, einem gebildeten Kommunismustheoretiker, wurde Mandelstam 1930 eine Reise in den Kaukasus erlaubt. Er und seine Frau halten sich zwei Monate in Georgien auf, danach begeben sie sich nach Armenien. Die Armenienreise ist gleichsam ein Wachstumsknoten im Leben des Dichters. Alle Bereiche, aus denen er bisher seine Anregungen schöpfte, deutsche und französische Literatur und Malerei, darunter speziell der Impressionismus, erscheinen in diesen zehn Monaten wieder frisch und lebendig. Erinnerung und Gegenwart eröffnen

neue Schaffensperspektiven. In Armenien findet Mandelstam Weltkultur. In Armenien findet er Chlebnikov.

Die Lyrik und die Prosa unter dem Titel *«Reise nach Armenien»* meinen ein Armenien, das für Mandelstam eine Art *«verheissenes Land»* ist. Er nennt es das *«Sonnabendland»*. Zu *«seinem»* Armenien gehört auch die Krim, das alte Tauris, gehört Georgien, das alte Kolchis, das Durchgangsland von Ost nach West. Das Wahrzeichen Armeniens ist der Ararat, der Berg, wo die Arche Noahs gelandet ist. – *«Ich hab ihn noch gesehn, / den Ararat / den weissbetuchten Bibelberg: / Zweihundert Tage war ich im Sonnabendland / ... Dort gibt's für Durstige genug zu trinken, / ... Ein schönes Wasser, trocken bis zum Prickeln, / Ein grundehrlicher, ein lupenreiner Quell.»* Jüdische Vergangenheit, griechische Kultur, römische Geschichte, christliche Tradition; Orient und Okzident liegen im Übergangsgebiet zwischen dem Schwarzen und dem Kaspischen Meer in realen und in imaginären Schichten übereinander. Sie erzeugen das Bild vom überzeitlichen und übernationalen *«Sonnabendland»*, wo es für Durstige genug zu trinken gibt. *«Die ganze Insel»*, so heisst es von Sewan, *«war homerisch mit gelben Knochen besät»*, und unter dem Einfluss des Insellebens *«verfeinert sich die Ohrmuschel und erhält eine neue Windung»*. In der *«Reise nach Armenien»* verbinden sich momentane sinnliche Eindrücke mit spielerisch aufleuchtenden Reflexen eines reichen kulturellen Hintergrundes. Keine Bücher ausser Goethes *«Italienische Reise»* hatte Mandelstam mitgenommen; er war sich genau wie Goethe der Bedeutsamkeit seiner Reise bewusst. Auch Mandelstam suchte das Quellwasser, das Ursprüngliche, das was immer wieder an die Oberfläche kommt, wenn die Zeiten umgepflügt werden. Im fremden georgischen und armenischen Sprachgebiet verfeinert sich sein eigenes Idiom. Er gedenkt Chlebnikovs, von dem er im Jahre 1923 geschrieben hatte: *«Er pflügte die russische Sprache bis tief in die etymologische Nacht hinein, und danach schien es als ob es nie die Sprache der Mönche, nie den byzantinischen Einfluss, nie den gebildeten Ton der Intelligenzija gegeben hätte.»* Im *«Sonnabendland»* fand Mandelstam den freien schöpferischen Umgang mit Sprache wieder. *«Ich hatte die Gewohnheit, in jedem Armenier einen Philologen zu sehen ... Sie sind Menschen, welche die Schlüssel der Sprache klirren lassen, selbst dann, wenn sie keinerlei Schätze aufschliessen.»*

In den kurzen Prosatexten, überschrieben mit *«Die Reise nach Armenien»*, wird nichts historisch Fixiertes, wenig Legendäres, kaum Gegenwärtiges berichtet, hie und da ist ein Stück Natur trefflich skizziert. So wie es manchmal von Menschen heisst, sie hätten eine besondere Aura um sich, sie strömten etwas nicht Definierbares, aber gleichwohl für die Umgebung sehr Wirksames aus, so kann hier von der Aura Armeniens gesprochen werden. Die Monate in Armenien gaben dem Dichter die verschüttete Gewissheit zurück, dass Kunstwerke die Zeiten überdauern. Aus dieser neugewonnenen Überzeugung erwuchs ihm die Kraft, während der Stalin-Ära trotz Bedrängnis und Verfolgung weiterzuschaffen. Publikationsschwierigkeiten und -verbote trieben ihn in die Isolation und in materielle Not.

Doch er glaubte an den zukünftigen Leser. In den acht Jahren nach dem Aufenthalt im *«Sonnabendland»* entstanden, ausser den damit direkt zusammenhängenden Arbeiten, der Essay *«Gespräch über Dante»*, die Gedichtzyklen die *«Moskauer Hefte»* und die drei *«Woronescher Hefte»*. Die nach 1930 datierten Gedichte sind bis heute in der Sowjetunion nicht veröffentlicht worden. Der russische Leser ist auf westliche Verlage angewiesen.

Woronesch, die Stadt, wohin Mandelstam verbannt wurde, liegt im mittelrussischen Schwarzerdegebiet. Von der Stadt ist in den Gedichten wenig die Rede, nur dies ist zu erahnen, dass ihre Umgebung das Gefühl unendlicher Weite vermittelt. Eine Weite, die in der dichterischen Vorstellung die Relation zwischen Gestern, Heute und Morgen verändert. Ein Jahr vor seinem Tode schreibt Mandelstam: *«Mich wird man nicht mehr sehen, ich werd verschwindend klein- / Und doch, in Kinderspielen, Büchern, zärtlichen Geschöpfen / Werd ich einst auferstehend sagen, dass die Sonne scheint.»* Ungefähr hundert Jahre vorher heisst es in Puschkins Versdrama *«Eugen Onegin»: «Ohne eine sichtbare Spur zu hinterlassen, / wird es mir schwerfallen, aus der Welt zu scheiden. / ... Der Klang der Dichtung ... / Irgend jemandes Herz wird er rühren; / und vielleicht wird die Strophe, die ich gedichtet habe, / vom Schicksal bewahrt, / nicht im Lethe-Fluss versinken.»* In seinen Essays über Puschkin, über die Puschkinzeit, über François Villon, über André Chenier und auch über Dante betont Mandelstam immer wieder, dass dichterisches Schaffen die eigentliche Lebenskraft, oft das einzige sei, das ein Leben noch ermögliche. Die Arbeiten der letzten Jahre zeugen davon, wie kulturpolitisch begründete, völlig unwürdige Behandlung ertragen werden kann. Sie zeugen vom Willen, *«eine sichtbare Spur zu hinterlassen»* und vom Glauben, dass Dichtung über Zeiten hinweg *«irgend jemandes Herz zu rühren»* vermag.

«Ich erhebe meine Stimme für euch alle.» Der Vers, der zur Armenienthematik gehört, gilt in höchstem Masse auch für die *«Woronescher Hefte»*. Es finden sich da düstere, erschütternde Strophen, doch es gibt auch helle, eigentliche Lichtblicke, und vielleicht, wenn der Dichter zurückkäme, wären diese ihm die wichtigeren. Vielleicht würde er wiederholen: *«Ein wenig Staunen noch, sei's nur für heute: / Über Kinder, Schnee und diese Welt – / Auf immer ungehorsam – ungebeugtes: / Dies Lächeln ist ein Pfad, den kauft kein Geld.»*

Der Dichter verlor das Staunen nicht, und niemand vermochte es ihm abzuwürgen. Staunen über eine Kleinigkeit, über etwas Vergängliches, über etwas Rätselvolles und danach das Lächeln. *«Ein Kind beginnt zu lächeln, alles ist bereit»*, lautet der Anfang von *«Die Geburt des Lächelns»*. Das Gedicht entstand zur selben Zeit (Jahreswende 1936/37) wie der zitierte Vierzeiler. Bitterkeit und Süsse werden sich ins Lächeln mischen, *«und seine Enden werden bis in die Meere fliessen»*. Das Lächeln des Kindes – die Meere, die Welt – solche weite Gedankensprünge innerhalb einer Metapher kennzeichnen nicht allein die Gedichte des letzten Jahrzehnts. Doch

das Spätwerk, das die unaufhörliche existentielle Bedrohung widerspiegelt, verleiht diesen Spannungsbögen starke, mehrdeutige Ausdruckskraft. Zur Schilderung der damaligen Lebensbedingungen diene folgende Briefstelle von Anfang Januar 1937: «*Man hat mir alles genommen: das Recht auf Leben, auf Arbeit, auf ärztliche Fürsorge. Ich bin in der Stellung eines Hundes, eines Köters versetzt . . . Ich bin ein Schatten. Mich gibt es nicht. Ich habe nur das Recht zu sterben. Mich und meine Frau treibt man in den Selbstmord.*» In dieser Situation entstand der Vers: «*Ich schau dem Frost allein nun ins Gesicht.*» Verbannt, aus jeder Gemeinschaft ausgestossen, allein schaut er dem Tod ins Gesicht; und dennoch schreibt er weiter, und die Strophe schliesst mit dem Vers: «*Die Ebene, ein Wunder, atmend, Wiederkehr.*» Die Ebene um Woronesch ist nicht trostlos. Die Weite des Himmels ruft andere Himmelsstriche zurück. Der Dichter träumt noch einmal vom mediterranen Licht. «*Und helle Sehnsucht will, dass ich die Spur noch find / Von den noch jungen Woronescher Hügeln / Zu den toskanischen, die Habe aller Menschen sind.*» Die Ebene, die Hügel werden zu Sinnbildern einer atmenden, lebendigen Wiederkehr abendländischer Kulturepochen, jener Epochen, die «*Habe aller Menschen sind*». Mandelstam sah die Weltkultur im Zeichen eines grosszügigen, sehr subjektiv verstandenen Klassizismus. Auch wenn die beiden Begriffe, der erste seiner Natur nach, der zweite in der Mandelstamschen Definition vage bleiben, so ist doch die Sehnsucht nach der reinen, klaren Form ein stets sich erneuernder Schaffensimpuls.

Elise Guignard

Die Gedichtzitate stammen aus: a) O. M. Schwarzerde, Gedichte aus den Woronescher Heften, russ. + dtsch. übertragen von Ralph Dutli. Suhrkamp 1984. b) O. M. Armenien, Gedichte und Notizen, übertragen von F. Ph. Ingold. Edition Howeg, Zürich 1985. Die Essayzitate stammen aus: a) Sidney Monas, O. M. Selected Essays. University of Texas Press 1977. b) The complete critical Prose and Letters, ed. by Jane Gary Harris. Ardis, Ann Arbor 1979.

Die literaturgeschichtlichen Hinweise basieren auf: a) Marc Slonim, Soviet Russian Literature, Writers and Problems 1917–67. Oxford University Press USA 1967. b) Gleb Struve, Russian Literature under Lenin and Stalin 1917–53. University of Oklahoma Press 1971. c) Johannes Holthusen in: Slavistische Beiträge, Russland in Vers und Prosa. München 1973. In deutscher, teils kommentierter Übertragung sind zu empfehlen: Ralph Dutli, Die Reise nach Armenien. Suhrkamp 1983/85. drs. Schwarzerde, Gedichte. Suhrkamp 1984. drs. «Als riefe man mich bei meinem Namen». Dialog mit Frankreich. Ammann Verlag, Zürich 1985. Reiche bibliographische Angaben. drs. Das Rauschen der Zeit. Die ägyptische Briefmarke. Vierte Prosa. Gesammelte autobiographische Prosa der zwanziger Jahre. Ammann Verlag, Zürich 1985. Dies ist der erste Band der geplanten deutschsprachigen Mandelstam-Ausgabe. 1986 erscheint: Mitternacht in Moskau. Die Moskauer Hefte. Gedichte 1930–34.

Die Zerstörung der Überwelt

Zur neuen Erzählung von Gert Hofmann

Ein wichtiges, ein radikales – und ein einfaches Buch. Es bedarf, könnte man sagen, keiner Erklärung: Rezensent, Interpret, du wirst nicht gebraucht, leg die Feder weg. Aber das Einfache ist so unvergleichlich, ist in seinen Einzelheiten so aufstörend und bewegend, dass die zur Seite gelegte Feder unversehens in die Hand zurückkehrt. Das beginnt schon mit dem lakonischen Titel: «*Veilchenfeld*» [1]. Dass mit einem Namen auch ein Lebenslauf festgelegt ist, gehört zu den entsetzlichen Errungenschaften dieses Jahrhunderts. Zwar können die näheren und ferneren Umstände wechseln, der Philosophieprofessor Veilchenfeld könnte ein Künstler sein, ein Kaufmann, ein Bankier, ein Arzt; Geschwisterzahl, Lebensstimmung, Bankkonto, Umgangston, alles variabel – nur nicht die Richtung, die das Leben nimmt (falls nicht ein freundlicher Zufall zu Hilfe kommt und die Falle öffnet).

Nun könnte man sagen, man kenne die Geschichte der Judenverfolgung im Dritten Reich in unzähligen individuellen Varianten. Nur dass Hofmann nicht eine weitere Variante dazu fügt. Erzählt wird, und das ist etwas ganz anderes, die Geschichte des Professors Veilchenfeld, dieses einzelnen, einmaligen Menschen, und zwar so, als gäbe es niemanden, der wichtiger sein könnte als er, der doch von sich sagt, er werde «*immer weniger*», und er sei «*bloss noch eine Erscheinung*». Ein berühmter Philosoph, dessen Werke in den ausländischen Bibliotheken stehen, der als akademischer Lehrer respektiert wurde und von seinen Studenten das Schwerste und Schönste erwartete: Freude am Studium; der zeitweilig ganz in der Musik lebte, in einem Streichquartett spielte, Aquarelle malte – und der, wenn er ins Gesichtsfeld des Lesers tritt, bereits der Menschen so entwöhnt und so eingeschüchtert ist, dass er «*fremdelt*» wie ein Kind. Und wenn er zu Beginn sagt, er sei «*eine Ewigkeit nicht unter Menschen gewesen*», dann ist das nicht nur eine Redensart, sondern beschreibt eine menschliche Begriffe sprengende Einsamkeit: die Gottverlassenheit dessen, der als vogelfrei erklärt wurde, eine Gottverlassenheit, die doch nichts anders ist als Menschenverlassenheit.

Wie es Hofmann gelingt, diesen Schatten eines Menschen in die Nähe zu rücken, zeugt von höchster Meisterschaft. Er wählt nicht den Nahblick, bleibt ausserhalb, nimmt wahr, was man wahrnehmen kann, Gesten, Worte, Spuren (die Spuren des einsamen Sterbens!), und was oft erst um alle Ecken des Weitererzählens herum in den Gesichtskreis dessen tritt, den er sich zum unbestechlichen Zeugen gewählt hat: einen schulpflichtigen Jungen mit dem Allerweltsnamen Hans. Zusammen mit seiner Schwester Gretel mag er auch an das Kinderpaar im Märchen erinnern; dass es ihm gelingen wird, die Hexe in den Ofen zu schieben, dafür freilich gibt es keinerlei Zeichen.

Hofmann entscheidet sich also, nach dem Roman *«Unsere Eroberung»* schon zum zweiten Mal, für die Perspektive eines Kindes, das vieles noch nicht versteht, aber auch das wahrnimmt, was es noch nicht versteht und dessen Sicht gerade dadurch erlaubt, das Geschehen, nach einer Formulierung von Hermann Burger, *«zur Kenntlichkeit zu verfremden»*. Ob die Sehweise des Kindes richtig, ob altersentsprechend ist, spielt dabei kaum eine Rolle. Das Kind ist eine Kunstfigur, doch keinesfalls eine künstliche, ja es ist eigentlich keine Figur, sondern ein Bewusstsein, ein unfehlbares Gedächtnis, das alles speichert, was den alten Philosophen betrifft, von der ersten Begegnung bis zu seinem Tod, und dies bis in den Wortlaut hinein, den Sprachklang, in dem Veilchenfeld oder die Bewohner des sächsischen Städtchens reden und oft auch Dinge erzählen, die nicht für die Ohren des Kindes bestimmt sind. In einer vielleicht kindlichen Vereinfachung werden, mit fiktiver Genauigkeit, die Wendungen der Erwachsenen wiedergegeben; ein dicht gewobener Sprachteppich repräsentiert eine fast hermetisch abgeschlossene kleinbürgerliche Welt. Die erste körperliche Misshandlung Herrn Veilchenfelds nennt der Vater des Jungen *«den Übergriff»*, die Mutter *«die Schandtat»*, Herr Laube *«einen Akt des Zorns»*, während es Frau Laube *«einfach nicht glauben wollte, weil sie dachte, so etwas gibt es nicht, wenigstens nicht bei uns»*. Sprachvarianten und -nuancen geben die verschiedenen Verhaltensweisen wieder; wobei die Schlagworte der Zeit, aus dem Blut-und-Boden- oder dem Herrenmenschen-Vokabular, völlig fehlen; es geht in diesem Buch sehr wohl um den Verlauf der menschlichen Geschichte, aber nicht um eine historische Authentizität, die man hören und riechen kann. Einzelne, aber sehr zurückhaltend gesetzte Wörter evozieren sogar für Augenblicke unsere Gegenwart. Wenn etwa ein (am Rande des Existenzminimums lebender) Bauer über Herrn Veilchenfeld redet, so geschieht das wenig anders als heute über Türken oder Asylanten geredet wird, ohne dass durch solche Parallelen explizit ein Gegenwartsbezug hergestellt würde.

Das Kind: ein zufälliger und nicht nur zufälliger Zeuge des Geschehens, ein Augen- und Ohrenzeuge, zunehmend mitfühlend, fasziniert, geängstigt bis in die Träume hinein. Das Kind mit dem *«künstlerischen Hinterkopf»* – so Veilchenfeld – wird unwiderstehlich angezogen vom Mann des Geistes. Der Vater des Kindes – Arzt und einer der wenigen Gegner des Regimes, schwankend zwischen Mut und Angst, nie ganz eingeschüchtert und nie solidarisch genug – nennt die Faszination seines Sohnes durch den Philosophen einmal *«krankhaft»* – und weiss doch, dass die Welt krank ist und nicht das Kind. Und er vermutet, dass Herr Veilchenfeld für den Jungen so interessant sei, *«weil alles, was man ihm über die Menschen beibringt, der ganze Rest Christentum an der Person des Herrn Veilchenfeld zuschanden wird. Da haben wir einen, dessen Fall alles, was wir dem Jungen beibringen, Lügen straft»*. Der Arzt stellt hier eine Diagnose, nicht für seinen Patienten Veilchenfeld und nicht für sein Kind, sondern für die Moral der Welt; der Philosoph, zum Opfer geworden, ist deren

Prüfstein, beweist deren Nichtigkeit. Aber das Nichts, maskiert in roher Gewalt, ist stärker als sein fragiler Körper, ist, vielleicht, stärker als der Geist.

Denn mit der rührenden Person Veilchenfelds geht gleichsam auch die Welt des Geistes unter. Um zu erklären, warum Herr Veilchenfeld verfolgt wird, genügt es, zu sagen, er *«denke anders»* (das Wort Jude wird überhaupt nie gebraucht). Doch ist er nicht etwa ein politischer Denker und nicht als solcher für das Regime gefährlich; seine Philosophie ist radikal in einem anderen Sinn. Seine Gedanken entwerfen – so suchen es die Eltern des Kindes zu erklären – eine *«Überwelt»*, die mit dem bestehenden Leben nichts zu tun hat, das – so Veilchenfeld – *«aus den Schlünden stammt und sich eine Weile hinzieht, um dann spur- und folgenlos in die Schlünde zurückzugehen»* – wie auch der ganze Spuk, der jetzt das Land beherrscht, wieder *«vom Antlitz der Erde geblasen sein wird»*. Das weiss der Philosoph Veilchenfeld, weil er, den der Vater einmal ahnungsvoll *«das Grosse Ohr»* nennt, die Fähigkeit besitzt, in die Vergangenheit *«hineinzuhorchen»;* ganze *«Vergangenheitschöre»* nimmt er wahr und fügt, unhörbar, seine eigene, leicht sächselnde Stimme hinein und ruft *«aus dem offenstehenden Schlafzimmerfenster hinaus, in Apfelbaumhöhe, über seinen Hintergarten und unseren Amselgrund hinweg in Landschaften und Zeiten hinein»* – unhörbar, ungehört, folgenlos. Aus ihm redet und mit ihm verstummt die Stimme des Geistes.

Ein Rückblick auf die vor Jahresfrist erschienene Erzählung *«Der Blindensturz»* (nach dem berühmten Gemälde Breughels) drängt sich hier auf. Auch dort ging es um das spannungsvolle Verhältnis zwischen Geist und Leben, zwischen dem schöpferischen Menschen und dem Leiden und der Grausamkeit der Welt. Im *«Blindensturz»* sind die beiden Pole voneinander streng getrennt. Die Blinden, in deren Bewusstsein sich die Welt und sogar die Gedanken des Malers spiegeln, verkörpern das Leiden der Welt; der Maler, ein grosser Herr, benützt sie als Material, um seine Visionen, sein eigenes Leiden an der Welt darzustellen. In *«Veilchenfeld»* – und das macht die grossartige und fast unerträgliche Einfachheit dieses Buches aus – fällt beides im gleichen Menschen zusammen; der Philosoph ist in einem, ungeteilt der Geistmensch und die hilflose Kreatur. Und wenn im *«Blindensturz»* die Kunstwelt noch einen Rest von Sinn behält, indem sie den Elenden und Leidenden wenigstens ein Weiterleben auf dem Bild zu garantieren scheint (nichts anderes wollen die Blinden am Schluss wissen als dies: sind wir gemalt?), fehlt ein solcher Hinweis in *«Veilchenfeld»*. Auch wenn, wie er voraussagt, das Leben in den Schlünden wieder verschwindet, der Spuk des Dritten Reiches vorbeigeht, steht keineswegs fest, dass seine *«Überwelt»* überlebt. Der Philosoph hört schliesslich auf zu aquarellieren: die Welt ist es nicht wert, festgehalten zu werden; von Nichtigkeitsgedanken heimgesucht, hört er auf zu philosophieren. *«Nach dem Tod von Herrn Veilchenfeld bricht seine Überwelt zusammen»*, sagt der Vater. Und der Autor korrigiert diese Sicht nicht etwa mit dem Hinweis auf eine mögliche Nachwelt, die dem zukommen könnte, der an *«Mangel an Mitwelt»* zugrunde geht.

Unheimlich und rätselhaft sind die Sätze der Mutter beim Tod Herrn Veilchenfelds – als kämen sie aus der Tiefe der Geschichte: der Philosoph hätte *«zu anderen Zeiten auf ein grossartiges Begräbnis, ja auf den gleichzeitigen oder nachfolgenden Opfertod seiner Anhänger und seines Haushalts Anspruch gehabt, die ihn nicht hätten überleben wollen.» «Irgendwie eben»* habe sie diese Sätze gemeint, erklärt sie auf Befragen ungeduldig. Es ist, als bekunde sie damit ihren eigenen Widerstand gegen das Weiterleben – und als läse sie eine geheimnisvolle Schrift an der Wand. Dass diese sich für die ängstlichen Freunde des Philosophen so gut wie für seine Verfolger erfüllen wird, verleiht allerdings dem Leiden dieses einzelnen – des Geistmenschen, des rührend Hilflosen – keinen rückwirkenden Sinn.

Elsbeth Pulver

[1] Gert Hofmann, Veilchenfeld, Erzählung. Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1986.

Der wahre Brentano

Zur historisch-kritischen Ausgabe oder Philologen unter sich

1985 ist ein Buch erschienen, das nie veröffentlichte Gedichte von Clemens Brentano enthält. Sein Untertitel: *«130 Jahre Literatur-Skandal.»* [1] Damit ist nicht allein darauf angespielt, dass die Nachlassverwalter des Dichters Zensur übten, indem sie zurückhielten, was ihnen anstössig schien oder was ihrer Meinung nach geeignet sein konnte, dem Ansehen des Verstorbenen zu schaden, sondern auch dass sie an den veröffentlichten Texten willkürlich Veränderungen vornahmen, etwa indem sie krasse oder unfeine Ausdrücke durch unverfängliche ersetzten. Das Brentano-Bild, das auf diese Weise der Nachwelt überliefert wurde, entspricht nicht dem Dichter, wie er wirklich war. *Henning Boëtius* hat die Entstehung und die Textqualität der *«Gesammelten Schriften»*, jener neunbändigen Ausgabe, die ab 1852 in Frankfurt erschien, in einem Aufsatz im Jahrbuch des *Freien Deutschen Hochstifts* dargestellt. Der 1939 geborene Germanist, der mit einer Arbeit über Hans Henny Jahnn promoviert hat, war einige Jahre lang wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hochstift in Frankfurt, das jetzt auch mit der Herausgabe der grossen Kritischen Brentano-Ausgabe betraut ist [2]. Boëtius war Leiter der Redaktion dieser Edition. Und in seinem Buch *«Der andere Brentano»* greift er nun nicht nur die Erben an, die seinerzeit den Nachlass nach ihren etwas spiessigen Vorstellungen zurechtstutzten, sondern gleich auch noch die Literaturwissenschaftler, die als Herausgeber der neuen Ausgabe zeichnen. Schon in der Einleitung zu der Streitschrift, wie man das Buch von Boëtius ruhig bezeichnen könnte, finden sich Sätze wie

etwa der folgende: *«Der ganze philisterhafte Umgang mit dem Brentanonachlass offenbart, dass man fleissig dabei ist, diesen witzigen und unehrerbietigen Romantiker zu vergoethen. Es ist ein Jammer: immer die falschen Leute am falschen Platz.»*

Wer sich in der Geschichte der Brentano-Rezeption und in der Sekundärliteratur auskennt, kann sich nur wundern. Soll denn tatsächlich bis auf den heutigen Tag ein falsches Brentano-Bild überliefert worden sein? Und stehen die Herausgeber der Kritischen Ausgabe aus dem Freien Deutschen Hochstift im Begriff, diesen Leichnam – ich folge hier zur Information des Lesers dem Vokabular von Boëtius – einzubalsamieren und zwischen Buchdeckeln einzusargen? Mit einiger Spannung nimmt einer, der sich in Brentanos Werk und Biographie nicht ganz wie ein Neuling bewegt, von den Texten Kenntnis, die ihm *«den anderen Brentano»* enthüllen sollen. Er entdeckt wenig Neues. Es mag wohl sein, dass im Nachlass des Dichters noch manches Blättchen bewahrt ist, das nie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Aber der Vorwurf an die Herausgeber der neuen Frankfurter Ausgabe, dass sie mit Bekanntem begonnen haben, mit *«Des Knaben Wunderhorn»*, mit dem *«Godwi»*, den *«Märchen vom Rhein»*, den *«Dramen»*, der *«Gründung Prags»* und mit den *«Emmerick-Schriften»*, kann ja im Ernst nicht als Beweis dafür angesehen werden, sie schlichen nach der Manier *«philiströser»* Germanisten wie die Katze um den heissen Brei des eigentlich *«Brentanesken»*. Davon kann, wie die bereits erschienenen Bände der Ausgabe zeigen, nicht im geringsten die Rede sein. Und wenn Boëtius beanstandet, diese Ausgabe sei im Preis und im Erscheinungsbild elitär, *«so dass kein normaler Leser und selten auch ein Student mit ihr Kontakt aufnimmt»*, so muss das wohl in Kauf genommen werden. Das *«Wunderhorn»* allein umfasst in dieser Edition drei Text- und drei doppelt so umfangreiche Lesarten- und Kommentarbände. Damit aber ist die Überlieferung gesichert, der Forschung erschlossen. Es können «Volksausgaben» auf solider Textgrundlage hergestellt werden. Dass man da wiederum, nach welchen Kriterien auch immer, auswählen muss, zeigt besonders deutlich, was Henning Boëtius in seinem alternativen Blumenstrauss unveröffentlichter Gedichte vorlegt. Jedes von ihnen zeugt zwar von der unverwechselbaren Eigenart ihres Schöpfers, von seinem spielerischen Umgang mit Inhalten und Formen, von seiner Sprunghaftigkeit, kurzum von dem, was Boëtius, meiner Meinung nach nicht besonders glücklich und sicher nicht originell, *«brentanesk»* nennt. Im besonderen meint es das so: Stilistisch seien die Gedichte Brentanos häufig durch den genialen Missbrauch eines Stils bestimmt. Er habe bestehende Schreibtraditionen, der romantischen Theorie gemäss, nicht als Nachahmer verwendet, sondern indem er damit seine poetischen Maskenspiele inszenierte. Wie ein Chamäleon habe er sich Konventionen angepasst, um sie aufzuheben. Genannt werden der hölderlinsche oder antikisierende Ton, der volksliedhafte Ton, der Balladen-, Moritaten- oder Knittelverston und schliesslich das Reimexperiment. Dafür bietet die Auswahl nie veröffentlichter Gedichte dann Beispiele. Aber es ist eigentlich keines darunter, das

nicht wie eine Variation auf bekanntere Texte von Brentano bestätigte, was längst das Stilprofil dieses Dichters kennzeichnet. Die reichhaltige Auswahl, die Boëtius anbietet, ist gegliedert in *«Poetisches»*, *«Politisches»*, *«Parodistisches»* und *«Psychologisches»*. Und insgesamt soll damit angegangen werden gegen das, was Boëtius die *«Brentano-Legende»* nennt: die Vorstellung vom hochbegabten, aber unsteten Wirrkopf. Aber was heisst denn da Legende? Je mehr etwa vom Dichten und vom Leben dieses flatterhaften Weltkindes und zerknirschten Büssers, dieses mutwilligen, frivolen und manchmal aggressiven Wortkünstlers und ängstlich beim väterlich-besonnenen Freund Zuflucht suchenden Dichters bekannt wird, desto deutlicher bestätigt sich die Legende als Wirklichkeit. Auch das Buch von Henning Boëtius, so sehr es als Protest gegen einen angeblich *«vergoetheten»* Brentano gedacht ist, widerlegt nicht, sondern ergänzt allenfalls und belegt die Ergebnisse der neueren Brentano-Forschung. Boëtius, der ja ein paar Jahre lang als Leiter der Redaktion der Brentano-Ausgabe im Freien Deutschen Hochstift gearbeitet hat, muss andere, vermutlich persönliche Gründe haben, die Zunft der Philologen anzugreifen, der er selbst angehört hat. Dafür liefert er übrigens einen vielsagenden Hinweis ganz am Schluss seiner Edition *«nie gedruckter Gedichte»:* Es geht da um die Fortsetzung der *«Marina-Legende»*, das heisst um den vom Autor nie veröffentlichten Teil dieses langen erzählenden Gedichts. Brentano schrieb das kleine Versepos 1838 und schenkte es Emilie Linder zusammen mit zusätzlichen Versen, die er – weil *«zu privat»* – nie veröffentlicht hat. Aus seiner Korrespondenz wusste man um die Existenz dieser Strophen, und der briefliche Hinweis auf ihre private Natur weckte selbstverständlich die Neugier der Brentano-Forscher. Henning Boëtius nun, er gibt es offen zu, hielt die erstmalige Veröffentlichung dieser Fortsetzung der Marina-Legende für einen Höhepunkt seiner Schrift. Aber leider sind ihm die Herausgeber der Frankfurter Brentano-Ausgabe in diesem Fall zuvorgekommen. Im Jahrbuch 1976 des Freien Deutschen Hochstifts publizierten *Konrad Feilchenfeldt* und *Wolfgang Frühwald* nicht nur die besagten Verse, sondern auch andere Texte. Boëtius hatte dennoch sein Erfolgserlebnis. Er schreibt: *«Als ich mir den dort abgedruckten Text jedoch näher ansah und mit meinem Material verglich, erlebte ich eine, wie ich zugebe, höchst schadenfreudige Überraschung. Es ist doch zweien der honorigsten Brentano-Wissenschaftlern, Herrn Frühwald und Herrn Feilchenfeldt, passiert, einen falschen Text in die Welt zu setzen.»* Ein Philologe, der Schadenfreude über die Fehler seiner Kollegen empfindet, muss andere als wissenschaftliche Gründe dafür haben. Es handelt sich übrigens einfach darum, dass Boëtius eine andere Reihenfolge der Strophen für richtig hält, mit guten Gründen, wie mir scheint. Aber dergleichen Berichtigungen kommen immer vor, sie können ohne Emotion diskutiert werden. Was zählt, sind die Argumente und nicht die Schadenfreude.

Wer hier von *«Literatur-Skandal»* spricht und verbreiten lässt, er wolle mit seinem Buch ein Zeichen setzen, um diesem Skandal ein Ende zu machen, verschätzt sich in den Propor-

tionen und rennt offene Türen ein. Es war gewiss ein unverzeihlicher Mangel, dass eine grosse kritische Gesamtausgabe der Werke und Briefe dieses einzigartigen deutschen Romantikers bis jetzt nicht vorlag. Das grosse Unternehmen von Carl Schüddekopf blieb stecken, ein Torso, und neuere Ausgaben der «Gesammelten Werke», zum Beispiel die von Amelung und Vietor oder die in den sechziger Jahren erschienene vierbändige Dünndruckausgabe von *Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek* und *Friedhelm Kemp* sind umfangreiche Auswahl-Editionen. Man kann nicht sagen, Clemens Brentano sei dem Leser nicht verfügbar gewesen; aber eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Ausgabe der sämtlichen Werke ist erst im Entstehen begriffen. Sie kann sich auf umfangreiche Vorarbeiten stützen, auf einzelne Briefeditionen, auf Spezialuntersuchungen zum Beispiel zum *«Wunderhorn»* oder zu den *«Emmerick-Schriften»*. Auf die seit einiger Zeit schon vorliegenden Text- und Kommentar-Bände von *«Des Knaben Wunderhorn»* haben wir seinerzeit ausführlich hingewiesen («Schweizer Monatshefte», Juli 1978, mit Beiträgen von *Bernhard Gajek* und dem *Verf.)*. Inzwischen sind in stetiger Folge neue Bände der Frankfurter Ausgabe erschienen: 1978 *«Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter»* (hrsg. *Werner Bellmann*), Band 16, Text und Kommentar; 1980 *«Die Gründung Prags»* (hrsg. *Georg Mayer* und *Walter Schmitz*), Band 14; 1982 *«Dramen I»* und Prosa zu den Dramen (hrsg. *Hartwig Schultz*), Band 12; 1983 *«Die Mährchen vom Rhein»*, Text, Lesarten und Erläuterungen (hrsg. *Brigitte Schillbach*).

Von den *«religiösen Werken»* liegen uns ausserdem in der Frankfurter Ausgabe vor: 1980 *«Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi»* (hrsg. *Bernhard Gajek*), Band 26; 1981 *«Anna Katharina Emmerick-Biographie»* (hrsg. *Jürg Mathes)*, Band 28.1 und 28.2; 1983 *«Lehrjahre Jesu»*, Teil I (hrsg. *Jürg Mathes)*, Band 24.1.

Hinter diesen mustergültig edierten Teilen des Gesamtwerks steht eine selbstlose grosse Arbeit. Den Angriff von Henning Boëtius, der ein Zeichen setzen wollte, nehmen wir gern zum Anlass, auf das stetig fortschreitende Unternehmen dieser repräsentativen und auch in ihrem Kommentarteil mit Lesarten und Erläuterungen umfassend ausgestatteten Ausgabe hinzuweisen. Ihr Gesamtpreis und ihr Umfang schliessen aus, dass sie populär werden könnte. Bibliotheken und Seminarien werden sie als Grundlage für wissenschaftliche Arbeit am Text des Dichters fortan brauchen. Allein der Platz auf dem Bücherbrett, den die vollständige Ausgabe einmal beanspruchen wird, schafft dem privaten Brentano-Freund Probleme. Doch im Zeitalter des Klassiker-Booms wird es Mittel und Wege geben, das hier Erarbeitete in einer «schlankeren» Form auf den Markt zu bringen. Vorerst muss es erarbeitet sein, den Bedenken zum Trotz, die Henning Boëtius anzubringen für notwendig erachtet. Denn selbst wenn wir zugeben wollen, der textkritische Bierernst nehme sich merkwürdig aus angesichts der *«brentanesken»* Produktion von Gelegenheitsgedichten, Parodien, Reimspielen und schriftlichen Eskapaden aller Art, müssen wir selbstverständlich fordern, dass nach den Regeln der Kunst ediert werde, mit akribischer Rechenschaft

über Entstehung und Lesarten, mit allen notwendigen Anmerkungen und Erläuterungen. Genau das aber ist in der vom *Freien Deutschen Hochstift* veranstalteten und von *Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald* und *Detlev Lüders* herausgegebenen historisch-kritischen Ausgabe der Fall.

Anton Krättli

[1] Henning Boëtius, Der andere Brentano. Nie veröffentlichte Gedichte. 130 Jahre Literatur-Skandal. Eichborn Verlag, Frankfurt a. M. 1985. – [2] Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, herausgegeben von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1975 ff.

Der Bilderstürmer in der Sonnenstadt

Zu Lars Gustafssons neuer Essaysammlung

Umberto Eco prägte anfangs der sechziger Jahre die Formel *«Apokalyptiker und Integrierte»,* um den Gegensatz zwischen zwei Einstellungen gegenüber der Massenkultur zu kennzeichnen. Für den Apokalyptiker, der unter Kultur eine *«aristokratische Tatsache»* versteht, erscheint die Massenkultur als die Antikultur, die als Zeichen eines unwiderruflichen Zerfalls gelesen werden müsse. Der Integrierte hingegen sieht in der Massenkultur eine Erweiterung der Kultursphäre, dank der die Kulturgüter nunmehr allen zur Verfügung gestellt seien. Da ausserdem unsere ökonomischen Kräfte nachgelassen und die Mäzene zum Rückzug geblasen haben, löst der Apokalyptiker das Problem seines eigenen Überlebens dadurch, dass er sich eine neue, scheinfunktionale Rolle im Kulturbetrieb erfindet, d. h. dass er Theorien über den Zerfall ausbildet [1].

Die von Eco geprägte Formel mag für manche methodologisch so wenig taugen wie auch jedes andere Begriffspaar, das eine manichäische Entgegensetzung festzulegen sucht, und Eco selbst räumt ein, dass es zweifellos höchst ungerecht sei, *«menschliche Haltungen – die ja überaus vielfältig und nuancenreich sind – unter zwei so allgemeine und polemische Begriffe wie die des ‚Apokalyptikers' und des ‚Integrierten' zu subsumieren»* [2]. Aber die Formel ist für uns insofern interessant, als die kritische Haltung des Apokalyptikers mit jener übereinzustimmen scheint, die Lars Gustafsson in seinem im Herbst 1985 erschienenen (und noch nicht ins Deutsche übersetzten) Essayband *«Die Bilder an den Mauern der Sonnenstadt»* gegenüber den Künstlern (und der Intelligenzija und den Massenmedien) einer utopischen Gesellschaft einnimmt [3].

Dieses Buch enthält insgesamt 27 Essays, drei davon sind Interviews mit B. F. Skinner, Robert Nozick und Daniel Bell. Die verschiedensten Themen werden darin behandelt: sowohl Leibniz' Universalsprache als auch Heraklits Kunst und Denken oder

Carl von Linnés *«Nemesis Divina»*. Gemeint mit dem Titel und mit dem ersten Essay der Sammlung ist die Stadt innerhalb des Sonnenstaates von Thomas Campanella. Bekanntlich hat dieser Dominikaner der Renaissance den Entwurf eines vollkommen christlich-kommunistischen Staates angefertigt, den die Jesuiten in Paraguay zu verwirklichen gesucht haben. Gustafsson beschäftigt sich also immer noch mit dem Thema der Utopie. Wir erinnern uns, dass er sich schon Ende der sechziger Jahre damit in essayistischer Form auseinandergesetzt hatte. Aber dieses Thema ist nicht nur der Gegenstand des ersten Essays, die Utopien sind der *durchgehend* tragende Stoff in dieser neuen, scheinbar bunten Sammlung. Neu ist allerdings die Untersuchung utopischer Entwürfe mit Hilfe von feinen modell- bzw. informationstheoretischen Werkzeugen. Hier weht noch der scharfe Wind hoher Abstraktion von *Sprache und Lüge*.

Worum geht es *in concreto* in diesem neuen Band? In *«Utopien»* schrieb Gustafsson 1969: *«Eine Utopie ist nicht nur ein Vorschlag, sie ist durch ihre Kontrastwirkung auch ein Bild des bestehenden Gesellschaftszustandes»*[4]. Heute schreibt er, die Utopie sei ein Spiegel, ein *Abbild* der Wirklichkeit, das austauschbare Einheiten statt nicht-austauschbare Einzelheiten anwende[5]. Dieser Spiegel ist also ein kondensiertes Modell, und als solches sei er abstrakter und allgemeiner als die gewöhnliche Beschreibung der Welt. Diese Verallgemeinerung impliziere eine *Normierung,* was zur Folge habe, dass der Spiegel im Vergleich zur Wirklichkeit an Informationsdichte ärmer sei[6].

Dies wird von Gustafsson zuerst theoretisch dargestellt. Aber da er die Utopien nicht nur als soziales Phänomen betrachtet, veranschaulicht er diese Theorie am Beispiel der Leibnizschen *Characteristica universalis,* jener Begriffsschrift zur analytischen Darstellung des Denkens, die Gustafsson als eine Wissenschaftsutopie mit Totalitätsanspruch versteht. Diesen Anspruch erkennt er ausserdem in den Naturwissenschaften, in der Psychologie und in der Anthropologie. Er lässt wichtige und zum Teil überholte Richtungen in diesen Wissenschaften Revue passieren: Linnés Versuch, ein Klassifikationssystem zu finden, das die Gesamtheit der Naturerscheinungen abbildet, ist an dem Einordnen des Zufälligen in sein System gescheitert; Skinners behavioristisches Dogma, der Mensch lasse sich nur durch präzise Verhaltenssteuerung (und nicht durch ererbte Fähigkeiten) zu harmonischem Verhalten im Einklang mit Gesellschaft und Natur bringen, ist heute angesichts der bedrohlichen technologischen Zivilisation in seinen extremen Postulaten widerlegt.

Gustafssons apokalyptisch-kritische Haltung ist gegenüber allen kühnen Experimenten spürbar, in denen eine lebendige (und oft irrationale) Wirklichkeit in ein utopisches Schema hineingezwängt oder mit Hilfe eines formellen Systems abgebildet wird. All diesen Experimenten ist nämlich die Manipulation, die Beherrschbarkeit und folglich die Normierung dieser Wirklichkeit gemeinsam. Das romantische Mitfühlen mit der Natur und mit dem Menschen ersteht in diesen Essays wieder auf. Deshalb scheint die *sociobiology* des Amerikaners Wilson, die ein paar moralphilosophische

Punkte aus der Natur des Menschen herleiten will, Gustafssons Sympathie zu gewinnen. Deshalb auch sein Interesse für den Harvard-Professor der Philosophie Nozick, der seine ethischen und moralischen Bedenken gegen einen Sozialstaat, der zu viel und zu Wunderbares zu tun beabsichtigt, geäussert hat.

Der philosophische und *religiöse* Ansatz in Lars Gustafssons Überlegungen ist klar: Ob es um Naturwissenschaften, Psychologie oder Anthropologie geht, ist der Traum eines vollständigen und widerspruchslosen formalisierten Systems selbst eine *Utopie»*, seitdem Kurt Gödel den sogenannten Unvollständigkeitssatz formuliert hat, demzufolge ein System semantisch unvollständig ist, d. h. dass es in diesem System wahre Aussagen gibt, die aus dem System nachweislich nicht ableitbar sind. Dieser Unvollständigkeitssatz gilt für alle einigermassen reichhaltigen Systeme.

Die Naturwissenschaften haben folglich den Faden ihres Lebens noch lange nicht ausgesponnen. Das Grundproblem ist erkenntnistheoretischer Natur; deshalb verweist Gustafsson ständig auf die vorsokratischen Fragen, die nicht ein primitiveres Stadium in der Entwicklung der Philosophie darstellen, sondern die die philosophischen Fragen *sind*[7]. Angenommen, man würde ein Zeichen entdecken, das die Welt abbildet (dieser Gedanke ist schon allein deshalb absurd, weil er bedeutet, dass Gott von diesem Zeichen gefangen wäre), so müsste eine Intelligenz eingreifen, die dieses Zeichen interpretiert, d. h. seine Botschaft dekodiert, denn ein Zeichen existiert nur, insofern eine Intelligenz es liest. Gustafsson fragt: Wer liest es?

Die Philosophie Wittgensteins spielt in diesem Gedankengang zweifellos eine grosse Rolle, vor allem jene relativistische Auffassung, dass die einzigen Wahrheiten, die etwas taugen, Werkzeuge sind, die man nach Gebrauch wegwerfen soll. Diese Auffassung, die am Ende des Romans *«Der Name der Rose»* von Umberto Eco in der Allegorie der *«Leiter»* erscheint, hat Gustafsson in dem Nachwort zur schwedischen Ausgabe dieses Werkes kommentiert: *«Für Eco befinden wir uns im System unserer Begriffe etwa wie Menschen in einem Fahrstuhl, der ständig weiter aufwärts fährt, für den es keinen endgültig letzten Stock gibt.»*[8]

Dieselbe erkenntnistheoretische Haltung trifft ebenfalls auf die Wissenschaften vom Menschen zu. Mehrmals stellt Gustafsson Spinozas ursprüngliche Frage: Was ist ein Mensch? und antwortet: Der Mensch ist ein Rätsel[9]. Von daher ist jeglicher Versuch, den Menschen in ein Prokrustesbett zu legen, von vornherein mit Hypotheken belastet.

Dieser Relativismus ist interessant, sobald er den Bereich der Ethik betritt, denn dort wird dann der Unterschied zwischen Gut und Böse relativ. Welches Gesetz wird also für die objektiven und naturalistischen Werte bürgen, die für unser Verhalten eine axiomatische Rolle spielen sollen? Gustafsson antwortet, es sei notwendig, eine Ordnung jenseits der des Menschen anzunehmen. Diese Ordnung sollte ein Gesetz sein, etwa im Sinne des Alten Testaments, ein göttliches Gesetz, *«das wichtiger oder gültiger ist als der Wille des regierenden Fürsten oder die Volksmeinung»*[10]. Denn die Macht ist nicht das Recht,

und der Staat als Gott, das ist das Böse [11].

Der Ewige Jude rückt ins Feld gegen die Luthersche Auffassung der Obrigkeit (und gegen den Augustinischen Gottesstaat und die Hegelsche Staatstheorie). Seine Tora ist nicht wie das eiserne Gesetz der Lutheraner, das den Menschen zerschmettert, sondern sie ist eine Quelle des Trostes und der Freude. In dem Roman *«Trauermusik»* steht ein (Frage-)Satz, der für Lars Gustafssons neue Denkweise repräsentativ sein sollte: *«Dann wäre der europäische Liberalismus im Grunde nichts anderes als das jüdische Glaubensbekenntnis?»* [12]

Nun zurück zu der Sonnenstadt. Sie ist der Inbegriff einer utopischen Mikrogesellschaft, und wenn die Renaissance die Computer schon erfunden hätte, wäre man im Recht, hinzuzufügen, dass die Sonnenstadt das Abbild einer modernen durchorganisierten, zum Einheitsverhalten zwingenden und mit Hilfe einer autonomen und allmächtigen Bürokratie ihre Bürger durchleuchtenden Gesellschaft orwellschen Schlages ist.

Die Stadt ist von sieben Ringmauern umgeben und ähnelt in ihrer Perfektion einem abgeschlossenen Kunstwerk. Hier hat der Staatsgott sogar Bilder anfertigen lassen, um den leeren Raum an den sieben Mauern zu füllen. Das heisst einerseits, dass die gewöhnliche Kunst nur noch eine Seitenfunktion innerhalb des grossen Kunstwerkes ausübt (auf der anderen Seite der Mauern befinden sich die autonome Kunst und der autonome Künstler); und anderseits, dass die Bilder *Götzen*bilder geworden sind, was wiederum bedeutet, dass der Staatsgott, als er seine Kathedrale errichtete, gleichzeitig die Normen, die Kanones, die für die Ästhetik, die Ethik, die Agora gültig sind, aufstellte.

Lars Gustafsson ist der Rebell in dieser Sonnenstadt, der Ikonoklast. Seine apokalyptisch-kritische Haltung gilt der öffentlichen Meinung und den Meinungsmachern.

Es dürfte mittlerweile bekannt sein, dass unser Apokalyptiker in seinem Heimatland als *dissenter,* als Andersdenkender gilt, dass er sich nicht mit der dort verwirklichten Utopie des Volksheims identifiziert und dass er schliesslich als Honorarprofessor in Austin eine Freistatt gefunden hat. Sein Aussenseitertum hat ihn in Schweden um den Erfolg gebracht, den er zum Beispiel in der Bundesrepublik gehabt hat. Für viele seiner Landsleute gilt er als arroganter Intellektueller, der gern seine Gelehrsamkeit zur Schau stellt. Allein der Umstand, dass ein Schriftsteller Romane in der *Ich*-Form schreibt, ist verdächtig. Schweden ist ein Land, in dem Gemeinschaftssinn und kollektive Mentalität die Konflikte zwischen Individuen und Gesellschaft weithin entschärfen. Wenn zum Beispiel die schwedischen Behörden in einem Streit um Gewaltvideos ein Verbot erlassen, so geschieht es im Namen eines allgemeinen Konsenses, einer allgemeinen Überideologie. Pippi Langstrumpf darf nicht mehr im Fernsehen auftreten, weil ihre Streiche vermeintlich mit der sogenannten Wohlanständigkeit unvereinbar sind. Gustafsson möchte diese Wohlanständigkeit als Schikane entlarven, denn es gebe keine gemeinsame Auffassung darüber, was gut und was böse sei. Punks, Priester und Alkoholiker hätten jeder für sich ihre Meinung darüber,

und die öffentliche Meinung sei ein Phantom, das es auszutreiben gelte. Ein solcher Konsens möge in einem Staat wie der DDR noch eine Logik haben, fügt er noch hinzu, bei uns aber wirke er *«bizarr»*. Der Konsens ist ein Nonsens, der um so gefährlicher ist, als er eine totalitäre Entwicklung der Gesellschaft fördert.

Vor dem Hintergrund einer normativen illusorischen Kraft in der utopischen Gesellschaft ist Gustafsson ein Apokalyptiker, was nicht besagt, dass er gegen die Massenkultur einschreitet (in einem gewissen Sinne verteidigt er hier die Videos), aber gegen die Medien und gegen Intellektuelle, die normbildend wirken, d. h. die den Fürsten unterstützen, indem sie Illusionen verbreiten.

Nach der Kritik der *opinio communis* folgt die Kritik an den Integrierten. Aus einer anderen Gustafssonschen Quelle erfahren wir, dass die Medien-Linke und die meisten Intellektuellen Schwedens nur noch in der Lage seien, *«emotionale Spannungen zu kanalisieren und eine Art von Gemeinschaftsgefühlen zu erzeugen, die verhindern, dass die Problemformulierungen des öffentlichen Sektors in Frage gestellt werden können»* [13]. Jan Myrdal hat es in einer Rede noch krasser formuliert: *«Diese Gruppe* (die Massenmedien-Linke), *die mit tausend Fäden an das parasitäre Mandarinat gebunden ist und die selbst mit grosser Macht ein falsches Bewusstsein verbreitet, sie ist nicht der Träger, sondern die Nutte des Bewusstseins.»* [14].

Gustafsson nennt nicht die Namen jener intellektuellen Lakaien; er erwähnt nur, worin die Torheit Peter Weiss' und der meisten Intellektuellen dieses Jahrhunderts bestanden habe, nämlich in der (hegelschen) Ansicht, dass das, was siegen muss, Recht haben muss. So habe zum Beispiel P. Weiss den Sowjetkommunismus in Schutz genommen. Unser Apokalyptiker sieht im Gegenteil seine Aufgabe darin, *«mit den gewöhnlichen Operationen der Vernunft diese Maschine zu demontieren»* [15], denn der Künstler hat keinen gegebenen Platz im Schema [16]. Es gilt, der Menschheit den Schlaf der Illusion aus den Augen zu reiben; die Mauern der Sonnenstadt sind Lügenmauern.

Nach dieser Beschreibung der schwedischen Intelligenzija tut sich ein neues (aber eigentlich ein ziemlich altes) Bild des kulturell Arbeitenden auf: er ist wieder der Funktionär eines Auftraggebers und nicht mehr ein Agent der Menschheit. Und hier stossen wir auf ein Paradoxon: Der Integrierte übernimmt in der utopischen Gesellschaft den sozialen Status des Apokalyptikers, indem er gerade dadurch überlebt, dass er sich eine neue, *scheinfunktionale* Rolle im Kulturbetrieb erfindet, während der Apokalyptiker jene Bereitschaft zum Umdenken und zur politischen Alphabetisierung seines Publikums, die sonst für den Integrierten typisch ist, kundgibt.

Unverkennbar ist der mystisch-quietistische Zug in Lars Gustafssons neuer Essaysammlung. Bleibt zu hoffen, dass dieser Quietismus auf die Dauer sich auch nicht als Illusion für den tätigen Philosophen entpuppt.

William Fovet

[1] Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur.* Frankfurt: S. Fischer 1984. Wir verweisen auch auf den Essay *Von*

Patmos nach Salamanca, Akzente, 1983. – [2] Ebd., S. 15. – [3] Lars Gustafsson, *Bilderna på Solstadens murar.* Stockholm: Norstedt 1985. Der Essay *Die Wege der Freiheit bei Luther, Descartes und Sartre* erschien in den *Schweizer Monatsheften* (Juli / August 1984). – [4] Lars Gustafsson, *Utopien.* Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein, 1985. Vgl. S. 87. – [5] Vgl. *Bilderna,* S. 41. – [6] Ebd., S. 43. Es ist nicht auszuschliessen, dass Gustafssons Interesse für modelltheoretische Fragestellungen in einem gewissen Zusammenhang mit der anwachsenden Verdatung der schwedischen Bürger steht. – [7] Ebd., S. 276. – [8] Umberto Eco, *Rosens namn,* Stockholm: Brombergs 1983. Vgl. «Efterord», S. 533–538. Dieses Nachwort ist zum Teil als «Spiegel»-Artikel erschienen, Nr. 48/1982, S. 216–217. – [9] Vgl. *Bilderna,* S. 43. – [10] Lars Gustafsson, *Trauermusik,* München: Hanser 1984, vgl. S. 140, und *Bilderna* S. 87. – [11] Vgl. *Trauermusik,* S. 141. – [12] Ebd., S. 141. – [13] Lars Gustafsson, *Die Medien-Linke: der Wachhund der neuen Klasse, Freibeuter* 7, 1981. Dieser Text wie der von Myrdal sind die leicht veränderte Fassung der im «Svenska Dagbladet» veröffentlichten Artikel. – [14] Jan Myrdal, *Das Parasitentum und seine Ideale,* Freibeuter 7, 1981. Dieser Text geht ausserdem auf eine vor dem Uppsala College, USA, gehaltene Rede zurück. – [15] Vgl. *Die Medien-Linke,* S. 95. – [16] Vgl. *Bilderna,* S. 20. Diese Worte gehen auf G. Ekelöf zurück.

Hinweise

Briefwechsel Seghers – Herzfelde

Wieland Herzfelde begann seine verlegerische Tätigkeit in der Weimarer Republik. Er hat Georges Grosz entdeckt, und Else Lasker-Schülers Briefe an Franz Marc, unter dem Titel «Malik» erschienen, gaben zugleich dem neuen Verlag den Namen. Herzfelde trat selbst als Lyriker und Erzähler hervor; nach dem Zweiten Weltkrieg, als er nach Deutschland zurückgekehrt war, wurde er Professor an der Universität Leipzig. In der DDR hat er kürzlich seinen 90. Geburtstag gefeiert. Und soeben ist – mit dem Untertitel «Gewöhnliches und gefährliches Leben» – gleichzeitig in der DDR und im Westen sein Briefwechsel mit Anna Seghers, einer seiner Autorinnen, nebst anderen Dokumenten erschienen. Er umfasst Briefe aus den Jahren 1939 bis 1946, er beginnt mit Briefen der Seghers aus Paris an Herzfelde, der bereits nach den Vereinigten Staaten emigriert war, nachdem er zuvor in Prag den Malik-Verlag weiterzuführen versucht hatte. Nach ihrer Emigration nach Mexiko wurde Anna Seghers eine der ersten Autorinnen des von Herzfelde in New York gegründeten «Aurora»-Verlags, an dem Heinrich Mann, Alfred Döblin, Oskar Maria Graf und andere beteiligt waren. Ursula Emmerich und Erika Pick haben Briefe und Dokumente aus dieser Zeit im Auftrag der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik herausgegeben, eingeleitet und kommentiert. Der Band ist ausserdem durch Faksimiles und Abbildungen illustriert. Die gediegen gestaltete Ausgabe im westlichen Teil des deutschen Sprachgebietes erschien bei *Luchterhand in Darmstadt / Neuwied,* die Ausgabe für die DDR im Aufbau-Verlag.

Baianas – Priesterinnen der Strasse

Wer auf seiner Brasilienreise auch Salvador da Bahia besucht hat, kennt die Acarajé-Verkäuferinnen, die am Strassenrand in ihren Blechtöpfen auf offenem Feuer die knusprigen Krapfen backen und auch andere Leckereien feilhalten. Sie sind weiss gekleidet, tragen weisse Kopftücher und Spitzen, dazu farbige Halsketten. *Edgar Ricardo von Buettner* hat ihnen ein hübsches kleines Büchlein gewidmet mit zahlreichen Photos, davon viele in Farbe. Der Text klärt uns darüber auf, dass diese Frauen Priesterinnen des Candomblé sind, der afro-amerikanischen Kulte, über die ein Text von *Hubert Fichte* in den kleinen Band übernommen worden ist *(Edition diá, St. Gallen / Wuppertal 1985).*

Bibliothek der phantastischen Abenteuer

Aus Amerika kommt die Mode nach Europa zurück; schliesslich waren ja auch die französischen Ritterromane, die altisländischen Sagas und Gullivers Reisen phantastische Geschichten. «Fantasy-Literatur» ist noch immer im Kommen. Die *Bibliothek der phantastischen Abenteuer,* die der *Fischer Taschenbuchverlag in Frankfurt am Main* begründet hat, bringt interessante und spannende Beispiele, jeder Band in sorgfältiger Übersetzung und wo nötig mit einer Einführung versehen. Berühmt schon vom Film her («Der Tiger von Eschnapur») ist zum Beispiel «Das indische Grabmal» von Thea von Harbou, die von 1888 bis 1954 gelebt und im ersten Viertel unseres Jahrhunderts mit ihren Werken beträchtlichen Erfolg erzielt hat. Marion Zimmer-Bradley gibt – in einem andern Band der Reihe – unter dem Titel «Schwertschwester» magische Geschichten neuer amerikanischer Autorinnen und Autoren heraus. Von T. H. White, der als Sohn eines britischen Kolonialbeamten in Indien geboren wurde, stammt «Schloss Malplaquet oder Lilliput im Exil», eine auch darum originelle Fantasy-Geschichte, weil sie sozusagen sich selbst und die ganze Gattung parodiert. Weitere Bände liegen vor oder sind in Vorbereitung. Man bekennt sich wieder offener zum Lesevergnügen, zur spannenden Unterhaltungslektüre. Die Fantasy-Welle ist noch nicht verebbt.

Colloquium Helveticum

Als «Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft» erscheint im Verlag von *Peter Lang, Bern, Frankfurt a.M. und New York,* eine neue Literaturzeitschrift, die sich zum Ziel gesetzt hat, die komparatistische Literaturbetrachtung zum Gespräch zwischen den Kultur- und Literaturregionen der Schweiz zu machen. Ein Patronatsausschuss und eine Redaktionskommission, die *Manfred Gsteiger* präsidiert, sind für die Gestaltung der Hefte verantwortlich, als Herausgeberin zeichnet die *Schweizerische Gesellschaft für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft.* In Heft 2 (1985; es erscheinen jährlich zwei Nummern) sind die Referate einer Berner Tagung der Gesellschaft abgedruckt, die unter dem Motto «Wege zum literarischen Text» stand und Doppelinterpretationen zu verschiedenen Werken gegeneinander-

stellte, jedes in der Landessprache, in der es gehalten wurde, jedoch mit kurzen Zusammenfassungen in Übersetzung.

Brasilianisch kochen

Tatsächlich ein Kochbuch mit den Rezepten brasilianischer Gerichte und ihrer Geschichte! *Moema Parente Augel* ist die Verfasserin, die zuerst über die brasilianische Küche in den verschiedenen Landesteilen und über die Essgewohnheiten allgemein orientiert: Brasilien ist das fünftgrösste Land der Erde, mit grossen regionalen Unterschieden. Dennoch gibt es typische Gerichte wie zum Beispiel die Feijoada Completa, eine Art Schlachtplatte mit schwarzen Bohnen, oder dann – typisch afro-brasilianisch – Vatapá, Caruru und Efó, das eine mit Weissbrot, Krabben, Cashewnüssen, Kokosmilch und Palmöl zubereitet, die andern mit einheimischem Gemüse. Natürlich enthält die Sammlung von Rezepten manche Zutat, die hierzulande schwerlich so leicht aufzutreiben ist. Ein Verzeichnis der Ersatzprodukte hilft in solchen Fällen weiter. Einige Farbphotos geben zudem einen appetitanregenden Eindruck von der einladenden Farbigkeit der brasilianischen Tafel *(Edition diá, St. Gallen/ Wuppertal 1985).*

Wer hat einen Schadenfreiheits-Bonus in der Hausrat-Versicherung?

Wir zahlen nach 5 schadenfreien Jahren
50% der letzten Jahresprämie zurück.

Altstadt
VERSICHERUNGEN

Hauptsitz
Albisriederstrasse 164, 8040 Zürich, Telefon 01-492 70 40

Mit dem grössten Gewinn ist bisher das Langhaus aus der Kampagne hervorgegangen. Dank einer eigentlichen Neuordnung ist es zu einer einheitlichen, umfassenden Ornamentverglasung gekommen (nachdem in bernischer Zeit die Fenster vermauert worden waren und 1897 lediglich Restscheiben Verwendung gefunden hatten). Im Obergaden sind neue farblose Rautenfenster – ein Muster, das im 14. Jahrhundert oft vorkommt – eingesetzt, mit einer hellgrauen Tönung, damit kein blankes Tageslicht eindringt. Sämtliche Seitenschiff-Fenster haben nun eine ornamentale Farbverglasung: grösstenteils Originalscheiben, mit den wüchsigen Blattmustern des früheren 14. Jahrhunderts, ferner Scheiben von J. J. Röttinger (1851) und R. Nüscheler (1897/1900). Neu ergänzt, je mit Motiven aus den Panneaux, sind die Kopfscheiben über den Lanzetten und die Verglasungen der neuen Masswerke, so dass sich im Ganzen ein lückenloser Farbteppich ergibt. Auch die Stifterfiguren – aus der ehemaligen habsburgischen Fürstenreihe, um 1360 – haben wieder Platz gefunden, allerdings nicht den angestammten, der sie im Gebet chorwärts zeigen müsste.

Das grosse Westfenster, mit Ornamentscheiben und der Standfigur der hl. Klara, ist bereits vollständig restauriert, offensichtlich allzu blank (im Hydrazinbad), unter totalem Verlust der rückseitigen Alters- und Verwitterungsschichten. Ein weiterer Verfall, wenngleich «ritardando», wird auch durch die neue Schutzverglasung nicht aufzuhalten sein.

Man sieht: der kommenden Detailrestaurierung der Chorscheiben kommt in dem Drama um Sein oder Nichtsein eine entscheidende Rolle zu. Ein internationales Fachgespräch am 26./27. Juni 1986 hat die Diagnose beraten und therapeutische Massnahmen vorgeschlagen. Höchste Vorsicht, unter Einschluss aller Forschungen und Erfahrungen, ist die Devise. Aber um Illusionen und einer Gewissensberuhigung zuvorzukommen: nur Bremsung, nicht mehr Vermeidung weiterer Korrosionen wird bestenfalls möglich sein. Der Sündenfall, durch Fahrlässigkeit im Umgang mit der Luft, ist schon passiert. Nur radikale Einschränkung der Luftverschmutzung kann das Leben der «Lieblinge des Lichts» verlängern – für wieviele Generationen noch?

Emil Maurer

Errata

Beim Umbruch der Juni-Nummer ist der Druckerei im Aufsatz von *Elise Guignard* über *Ossip Mandelstam* ein sinnverwirrendes Missgeschick passiert. In der ersten Spalte auf Seite 522 sind zwei Zeilen ausgefallen, die – dort allerdings störend – in der ersten Spalte von Seite 523 auftauchen. Die zerstörte Stelle muss richtig lauten:

In den Zeiten des Weltkrieges, der Revolution und des Bürgerkrieges in Russland, in diesen radikalen Umwälzungsperioden, da spricht Mandelstam immer wieder von den Umwälzprozessen in ganz anderen Dimensionen.

Wir bitten um Kenntnisnahme und Entschuldigung.