Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 66 (1986)
Heft: 11

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: 14.02.2026

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

Über Hermann Broch

Aus Anlass seines hundertsten Geburtstages

Als James Joyce den fünfzigsten Geburtstag beging, sagte Hermann Broch in einem Vortrag, sein *«Ulysses»* stelle *«den Welt-Alltag der Epoche»* dar. Das war 1932. Im Januar des folgenden Jahres führte Broch in der Zweigstelle Leopoldstadt der Volkshochschule Ottakring den damals noch gänzlich unbekannten Schriftsteller Elias Canetti ein. Den Roman *«Die Blendung»* gab es damals erst im Manuskript, das Drama *«Die Hochzeit»* hatte Canetti kurz zuvor in privatem Kreis vorgelesen und damit Broch tief beeindruckt. Der Ruhm von Joyce ist seither ständig gewachsen, seine epochale Leistung ins breiteste Bewusstsein gedrungen. Elias Canetti ist — im hohen Alter von achtzig Jahren — mit dem Literatur-Nobelpreis ausgezeichnet worden. Um Hermann Broch bemühen sich die Kenner. Zu seinem hundertsten Geburtstag liegt abgeschlossen die zwölfbändige kommentierte Werkausgabe vor, dazu eine dreiteilige Brief-Edition, die einen Zeitraum von 1913 bis 1951, Brochs Todesjahr, erfasst. Unzählige wissenschaftliche Arbeiten sind über das Werk des Dichters sowohl wie über das nicht minder gewichtige Werk des Essayisten erschienen, und Paul Michael Lützeler, der Herausgeber der Werkausgabe, legt rechtzeitig eine erste und wohl für lange Zeit massgebende Biographie vor[1]. Und doch hat es ganz den Anschein, seit Brochs Tod habe sich nicht viel an der Tatsache geändert, dass sein Werk eher am Rande als im Zentrum der Epoche gesehen wird, zwar mittlerweile mit Akribie ediert und gewissenhaft kommentiert, aber in Gesamtdarstellungen weder der österreichischen noch der Exilliteratur von 1933 bis 1945 noch gar der Literatur deutscher Sprache insgesamt als eine die Epoche zugleich repräsentierende wie philosophisch durchleuchtende Erscheinung gedeutet. Was Broch ausdrücklich vom Romancier verlangt, nämlich dass er das Dasein in der Universalität der Weltdarstellung philosophisch durchdringe, hat er für seine Zeit geleistet. Aber als er starb, begann sein Romanschaffen gerade erst einer nicht allzu grossen Leserschaft bekannt zu werden. Wer in den fünfziger Jahren auf dieses Gesamtwerk stiess (es lag damals schon in einer ersten Gesamtausgabe des Zürcher Rhein-Verlages vor), musste bei seinen Versuchen, in Vorträgen und Artikeln auf seine Entdeckung aufmerksam zu machen, zur Kenntnis nehmen, dass die Zeit dieses Dichters noch nicht gekommen und in einem gewissen Sinn auch schon vorbei war. Denn was nun in den Vordergrund drängte, die «Trümmerliteratur», die Lyrik des «Kahlschlags», das stand in einem eklatanten Gegensatz zu Brochs Kunst. Nicht die umfassende Zusammenschau, die er angestrebt und verwirklicht, auch nicht die erkenntnis-

theoretische Analyse, die er geleistet hat, waren jetzt gefragt, und was die «Schreibweise» betrifft, so musste er wohl mit seinem höchst anspruchsvollen, gepflegten und intellektuellen Stil veraltet wirken, als einer von gestern. Man kann niemandem deswegen einen Vorwurf machen. Die Einschnitte und die Veränderungen im geschichtlichen Wandel des literarischen Schaffens vollziehen sich in dieser Weise: durch Widerspruch, durch Selbstbehauptung des jeweils Neuen gegenüber dem Alten. Ihm selbst widerfuhr, was Broch in seinem berühmten Vortrag über *«James Joyce und die Gegenwart»* ganz am Anfang abhandelt: Das Verhältnis eines Werks zu der Zeit, in der sein Autor gelebt hat, tritt zurück. Ob das zeitgebunden Entstandene Wirklichkeit geworden sei, erweist sich an der Schwelle zu einer neuen Zeit. Nun ist überhaupt kein Zweifel, dass es sich bei Romanen wie der Trilogie *«Die Schlafwandler»* und *«Der Tod des Vergil»* um zentrale und bedeutende Werke der Literatur handelt. Aber ihre Wirkung und ihr Ruhm waren nicht etabliert, als das Neue sich Durchbruch verschaffte; sie waren nicht Teil des Kanons, gegen den sich die deutsch schreibenden Autoren der Nachkriegszeit durchzusetzen hatten. Für den Rang einer künstlerischen und geistigen Leistung mag das unerheblich sein. Für die Wirkung jedoch, die Ausstrahlung eines Werks ist die erste Rezeption nicht unwichtig. Bevor der Dichter in das Gespräch über die Generationen hinweg eintritt, müsste es den Dialog mit seiner eigenen Zeit geben. Der beschränkte sich zu Brochs Lebzeiten auf wenige Freunde. Die *«Schlafwandler»*-Trilogie hatte er 1930 auf ein Roman-Preisausschreiben des Eugen Diederichs Verlags in Jena eingereicht. Aber der Preis ging an einen Carl Haensel, und Paul Fechter, einflussreiches und nationalsozialistisch gesonnenes Mitglied der Jury, besprach *«Die Schlafwandler»* nach deren Erscheinen negativ. Für das Werk hatte sich Frank Thiess im Preisgericht eingesetzt. Durch Jolande Jacobi, die er vom Studium her kannte, wurde Broch übrigens mit seinem Verleger bekannt, Daniel Brody, dem Inhaber des Rhein-Verlages (erst Basel, dann Zürich). Der Sohn eines ungarischen Rechtsanwalts hatte von seinem Onkel die Zeitung *«Neues Pester Journal»* und eine dazugehörige Druckerei geerbt. Er war eine Zeitlang kaufmännischer Direktor des Kurt Wolff Verlages in Leipzig. Den Rhein-Verlag kaufte er, als er sich selbständig machte. Er hatte ein Faible für James Joyce, und später baute er die geisteswissenschaftliche Abteilung seines Verlages immer stärker aus. Zu seinen Autoren zählten Karl Kerényi, C. G. Jung, Adolf Portmann, Gershom Scholem und andere. Sein Verlag war nicht in erster Linie der zeitgenössischen deutschen Dichtung zugewandt. Broch und Brody verband indessen eine tiefe Freundschaft. Aber für Brochs literarisches Werk war der Rhein-Verlag vielleicht nicht das, was ein Haus wie S. Fischer in Berlin oder Eugen Diederichs gewesen wären.

Unter ungünstigen Verhältnissen trat nach dem Krieg auch *«Der Tod des Vergil»* an die Öffentlichkeit. Erschwerend war nur schon, dass da ein Autor dahinterstand, der Amerikaner geworden war. Es gab eine englische, eine deutsche und eine französische Ausgabe. Zwischen 1945 und 1948 erschienen in Deutschland und Österreich ganze neun Rezensionen, davon vier verfasst von Freunden Brochs. In der Schweiz brachten lediglich drei Zeitungen eine Besprechung. Die An-

gaben entnehme ich Paul Michael Lützelers Biographie.

*

In ihrem einleitenden Essay zum Band I *«Dichten und Erkennen»* der Gesamtausgabe im Rhein-Verlag (1955), der Brochs Studie *«Hofmannsthal und seine Zeit»,* die Rede auf Joyce und einige literatur- und kunsttheoretische Arbeiten enthält, nennt Hannah Arendt Broch den *«Dichter wider Willen.»* Dass er nämlich *«ein Dichter war und ein Dichter nicht sein wollte»,* war in der Tat der *«Grundkonflikt seines Lebens».*

Angelegt war dieser Konflikt schon in seiner Herkunft, in der Kindheit und Jugend, die Broch in Wien verbrachte, Der Vater, Josef Broch, Spross einer jüdischen Familie aus dem mährischen Prossnitz, brachte es als Textilfabrikant zu Wohlstand. Er hatte zwei Söhne, Hermann und Friedrich. In den Erinnerungen des Älteren erscheint die frühe Zeit im Elternhaus als Alptraum: Angst vor dem stets grollenden Vater, Eifersucht auf den Bruder, *«Liebeszurückweisung»,* so dass Hermann Broch in seiner *«Psychischen Selbstbiographie»* gar schreibt, hätte er damals nicht an eine *«Wiedergutmachung»* und dereinstige Liebeserfüllung gehofft, so hätte einer der seltenen Fälle von Kinderselbstmord eintreten müssen. Nun hat der junge Broch bekanntlich nach seiner Volks- und Realschulzeit den Beruf eines Textilingenieurs erlernt und ist nach Abschluss seiner Studien in Wien und Mülhausen als Direktor in die familieneigene Spinnerei Teesdorf eingetreten. Aber der Beruf des Fabrikanten und Kaufmanns füllte ihn nicht aus. Zwar führte er ein grossbürgerliches Leben, hatte Frau und Kind und war ein angesehenes Mitglied der Wiener Gesellschaft. Aber seine Ehe ging nicht gut und wurde geschieden. Seine Hinneigung zur geistigen Welt, zu Kunst, Literatur und mehr noch zur exakten Wissenschaft, zur Mathematik und zur Philosophie, war schon zur Zeit seines Wirkens in Teesdorf stark. Er las viel. Von grossem Einfluss muss Karl Kraus gewesen sein. Zwischen Anpassung — etwa Konversion zum Katholizismus, Heirat und Gründung einer Familie, Fabrikleitung — und Ausbruch in ein freies, der Kunst und der Wissenschaft geweihtes Leben — Mitarbeit an literarischen Zeitschriften, Bekanntschaften mit Milena Jesenskà und Ea von Allesch, schliesslich Verkauf der Fabrik und Scheidung — war er jahrelang hin- und hergerissen. Die Entscheidung zum Dichterberuf erfolgte nach schwerem Kampf. Broch hat damals — in den späten zwanziger Jahren — eher die Überzeugung gehabt, er sei von Haus aus Mathematiker. An der Wiener Universität, wo er sich nach seiner Trennung von der Industrie einschrieb, belegte er vorwiegend mathematische und philosophische Vorlesungen. Er hat neun Semester studiert, er hat sich mit *«mengentheoretischer Geometrie»,* mit Einsteins Relativitätstheorie, mit Russells *«Philosophie der Materie»* intensiv befasst. In der Zeit - Broch war bereits vierzig Jahre alt — verkehrte er im Kreise von Karl und Charlotte Bühler, ihren Schülern und Verehrern wie René Spitz, Käthe Wolf und Jolande Jacobi. Es war ein Kreis von Intellektuellen und Künstlern. Kontakt hielt Broch aber auch zu Mitgliedern der Psychoanalytischen Vereinigung. Eine von Freuds Schülerinnen, Hedwig Schaxel, wurde seine Analytikerin. Nicht, dass er an einer Neurose gelitten hätte. Es war nur so, dass er sich als gescheiterte Exi-

stenz vorkam (wie Hedwig Schaxel drei Jahre nach Brochs Tod berichtet hat). In die Zeit der Analyse fällt dann die Konzeption und die Arbeit an den *«Schlafwandlern»*.

Die Psychologie, die Analyse, aber auch philosophische Absichten, kurzum eben *«die Universalität der Weltdarstellung»* spielten bei seiner Entscheidung für die Dichtung sehr stark mit hinein. Sie prägen sein dichterisches Werk. Der Biograph Paul Michael Lützeler arbeitet in seinem Bericht über die Wiener Jahre Brochs anschaulich die Zerrissenheit, den immanenten Konflikt heraus. Zuerst also den Konflikt zwischen den tagsüber zu erfüllenden Managementaufgaben und den bis spät nachts betriebenen Beschäftigungen mit Dichtung und Wissenschaft, dann den Konflikt zwischen Wissenschaft und Kunst, der ihn bis an sein Lebensende nicht mehr losliess. Es gibt einen kleinen Briefwechsel zwischen Hermann Broch und Friedrich Torberg, worin — in fast humoristischen Wendungen — der tiefe Riss zwischen dem auf *«Verführung»* bedachten *«Geschichtel-Erzähler»* und dem wissenschaftlich Arbeitenden erörtert wird. Broch ist da längst im amerikanischen Exil, man schreibt das Jahr 1943, er beruft sich auf seinen zehn Jahre zurückliegenden Joyce-Aufsatz, worin er darzulegen versucht habe, wie der Künstler durch die Logik seiner Darstellungsmittel weiter und weiter ins Esoterische getrieben werde und schliesslich nur noch eine ihm allein verständliche, subjektivistische Sprache spreche. Dem alternden Broch kam das *«Geschichtel-Erzählen»* nur noch wie etwas Verbotenes vor. Dichtung, so dachte er nun, sei nur erlaubt, wenn sie die gleiche zwingende Gültigkeit besitze wie die Wissenschaft. Wissenschaft aber nur, wenn sie *«die Totalität der Welt»* so entstehen lasse wie die Kunst.

Im zweiten Teil seiner Biographie beschreibt Paul Michael Lützeler Brochs Jahre im amerikanischen Exil, die Arbeit am *«Tod des Vergil»*, an der Novellensammlung *«Die Schuldlosen»* und an der dritten Fassung des «Bergromans» mit dem Titel *«Die Verzauberung»*. Zugleich aber ging Brochs wissenschaftliche Arbeit an der *«Massenwahntheorie»* weiter. Das Projekt geht zurück auf des Dichters Aufenthalt im Davenport College der Yale University, ganz am Anfang seines Exils. Damals machte er den Vorschlag zur Gründung und zum Studium von Massenwahnerscheinungen. Für die *«Massenwahntheorie»* erhielt Broch ein Rockefeller-Stipendium. Es ist eine Arbeit ganz im Dienste der demokratisch bestimmten, offenen Gesellschaft. Broch schreibt darin dem Intellektuellen eine besondere Verantwortung zu. Auch in seinen späten Briefen hat ihn das Problem beschäftigt, etwa im Zusammenhang mit der Frage, ob Wahrheit *«innerhalb eines dogmatischen Rahmens»* für den Intellektuellen akzeptierbar sei. Der reine Intellektuelle, so Broch, ist innerhalb eines jeden Wahrheitskreises skeptisch, sozusagen ein Ketzer an sich, ein *«Revolutionär an sich»* gerade auch innerhalb der Revolution (1945 in einem Brief an Hans Sahl). Die *«geistig gefährlichste Position»* ist ihm aufgetragen: die Verteidigung der Menschenrechte gegenüber den wechselnden Machtsituationen in der Welt.

Brochs Leben ging in Armut und Krankheit zu Ende. In Princeton und New Haven war er Lecturer, sein Nachlass liegt in der Yale University. Einem Kollegen gegenüber sagte er: *«Wenn ich politische Philosophie betreibe, so er-*

fülle ich die mir auferlegten Verantwortungen sowohl mir selber wie meiner Arbeit wie der Welt gegenüber, doch wenn ich Romane schreibe, habe ich das Gefühl der Verantwortungslosigkeit.» Am 30. Mai 1951 erlitt er einen Herzschlag, nicht ganz fünfundsechzig Jahre alt. Schon 1943 hatte er in seiner Selbstbiographie geschrieben, Gewissenskonflikte seien die bestimmenden Faktoren in seinem Leben. Es sei tatsächlich ein konstanter, langsamer Selbstmord, den er verübe. Das Wort besteht zu Recht: Er war ein Dichter wider Willen.

*

Die Trilogie *«Die Schlafwandler»* endet mit dem versöhnlichen und tröstenden Wort: *«Tu dir kein Leid! denn wir sind noch alle hier!»* Die drei Romane stellen jene Entwicklung dar, die im *«Zerfall der Werte»* endet. Schon die Titel der drei Teile formulieren Auflösung und Zersplitterung: der erste heisst *«1888 — Pasenow oder Die Romantik»,* der zweite *«1903 — Esch oder Die Anarchie»* und der dritte *«1918 — Huguenau oder Die Sachlichkeit».* Der Leutnant Pasenow fügt sich noch überlieferten Formen; der Held des zweiten Romans, Esch, hält sich an eine vage Anständigkeit und hier vor allem an eine auf Jungfräulichkeit und Eifersucht gegründete Sexualmoral. Huguenau schliesslich, Hauptfigur des dritten Romans, ist bereits einer jener «wertfreien», «unmoralischen» Menschen, die das Zeitalter bestimmen werden. Der Entwicklung, die damit abgeschritten ist, entspricht auch der Stil der drei Teile. *«Pasenow»* ist in Anlehnung an die Romankunst Fontanes erzählt, *«Esch»* zeigt beginnende Auflösungen und Sprengungen der Erzählweise, bis dann in *«Huguenau»* fast in Form einer Collage verschiedene Textarten aufeinanderstossen, Erzählung, Lyrik und Diskurs.

Fünf Fassungen durchlief der Roman *«Der Tod des Vergil».* Schon vor seiner Verwahrung in Schutzhaft nach dem Anschluss Österreichs entstand eine Novellenfassung. Sicher ist, dass hier an einem historischen Stoff Aktualität behandelt werden sollte, nämlich Diktatur und Wertzerfall, auch Absterben alter religiöser Tradition. Vergil kehrt todkrank von Griechenland nach Italien zurück, sieht das Unheil der Zeit im Verhalten der Volksmassen in Brundisium, die den Cäsar Augustus erwarten, ein *«dumpfbrütendes Massentier»,* das in *«Jubelgeheul»* ausbricht, *«sich selbst anbetend in der Person des Einen.»* Unschwer erkennt man Brochs wissenschaftliches Thema, den Massenwahn, und unschwer auch die Parallelen zum Empfang Hitlers in Wien. Brochs Hoffnung war, man könne den ins *«Gegenmenschliche»* verkehrten Menschen humanisieren; aber genau daran zweifelt Vergil, der dazu berufen wäre. Er geniesst die Freundschaft des Cäsars, er geniesst seine Gunst. Aber er glaubt nicht mehr daran, mit der Kraft seines Werks, mit der *«Macht der Schönheit»,* wie er sagt, *«zum Erkenntnisbringer in der wiederhergestellten Menschengemeinschaft»* zu werden. Sein tiefer Zweifel an der Dichtung gipfelt in einem Gespräch zwischen Augustus und Vergil. Es gibt eine mittelalterliche Legende, wonach Vergil die *«Äneis»* habe verbrennen wollen. Diese Legende greift Broch auf. Augustus will Vergil daran hindern, sein Werk zu vernichten, Vergil ist zutiefst davon überzeugt, *«dass es keine dichterische Aufgabe mehr gibt.»*

Es gibt — ein Jahrhundert nach Hermann Brochs Geburt — viele Gründe,

diesen Dichter zu lesen, der ein Denker und Forscher zugleich war. Ihm war zu Lebzeiten nie die Publizität zuteil geworden, mit der heutzutage selbst mittelmässige Talente ins Rampenlicht gehoben werden. Er fiel mit seinem Werk zweimal zwischen die Zeiten: nach 1933 in Deutschland und Österreich wegen der politischen Umwälzung, nach dem Krieg aber wegen des veränderten literarischen Klimas. Nach Erscheinen der *«Schlafwandler»* sahen viele Autoren und Kritiker in ihm sofort einen herausragenden Vertreter der europäischen Avantgarde. Die Trilogie wurde besprochen, von Hermann Hesse gerühmt. Nur war seine Berühmtheit eine «Literatensache», bald übrigens im angelsächsischen Raum grösser als im deutschen Sprachgebiet. 1950, *«Der Tod des Vergil»* lag in englischer Übersetzung und danach auch im deutschen Original vor, wurde Broch vom österreichischen PEN-Club für den Nobelpreis vorgeschlagen. Als sich das Stockholmer Komitee in Wien um nähere Auskünfte bemühte, soll die dortige Akademie der Wissenschaften nichts Genaueres über den Kandidaten gewusst haben. Auch die Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung hat eine Kandidatur Brochs empfohlen. Die Wahl fiel jedoch auf Bertrand Russell, und im darauf folgenden Jahr 1951 hatte die österreichische Kandidatur ebenfalls keine Chance. Broch starb, bevor die Entscheidung fiel —, zugunsten des Schweden Pär Fabian Lagerquist.

Anton Krättli

[1] Paul Michael Lützeler, Hermann Broch. Eine Biographie. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986.

Der grosse Meister der kleinen Form

Über Alfred Polgar anlässlich der Ausgabe seiner Schriften

Sein Name verführt zu unergiebiger Assoziation. Als vermöge er sich nicht selbst und aus eigener Kraft zu behaupten, nennt man ihn seit jeher im Zusammenhang: mit Artgenossen unterschiedlichen Kalibers sieht er sich konfrontiert und vereinigt — Namen wie Karl Kraus, Alfred Kerr, Kurt Tucholsky sollen seine kritische Funktion verdeutlichen; Peter Altenberg signalisiert geistige Herkunft. In jüngeren Literaturgeschichten figuriert er gleichsam nebenher, bleibt Anhängsel und ergötzliche Fussnote, munterer Exponent wienerischer Kaffeehauskultur, *«bester Vertreter des neuen Feuilleton-Essays»* — eines Begriffs, den der Germanist Ernst Alker empfahl und definierte: *«Keine stoffliche Begrenzung (im Gegensatz zum reinen Essay), keine geistreich sein sollende Hin- und Herrederei (Kontrast zum Feuilleton), kein tierischer Ernst und vor allem nicht die den Aufsätzen geeichter Fachleute und weltanschaulich-politischer Funktionäre eigene Trockenheit.»*

Der Angesprochene, 1873 in Wien geboren und, 82jährig, in Zürich gestorben: Alfred Polgar, mehr Sprach- und Theaterfreund als «Kritiker», Chronist statt «Rezensent», rastloser Hinterfrager. Ein Publizist hoher Güte, dessen Schicksal die Einsicht bestätigt, die schreibenden Literaturvermittler würden mitunter massiv unter Wert gehandelt. Welcher gleichaltrige Feuilletonist reicht ihm das Wasser; welchem von ihm beachteten Poeten steht er sprachverwandt nicht zumindest gleichrangig zur Seite? Polgar weiss — seine griffige Diktion erklärt es nachhaltig — um seinen Wert; die als minderwertig Erkannten aber lässt er nicht büssen. Er bleibt in jeder Lage mitspürender Grandseigneur — oder so: *«Ich weiss nicht, warum alle loshämmern auf den guten Sudermann... Er dichtet, wie er kann... Er hat Courage zu seiner Flachheit. Er bleibt bei seinem Leisten.»* Mit andern Worten, die Georg Kaiser treffen. *«Rasch tritt der Tod die Dichtung an. Gestern noch war dieses ‹Gas› eine Sache von übermorgen, heute schon ist sie eine von vorgestern. Wie die Zeit vergeht.»*

Wie hurtig sie von dannen geht — Alfred Polgars Sprach- und Theatererfahrungen lassen es ahnen. Seine Berichte sind Angstzeugnisse eines Menschen, der nicht gern enttäuscht wird, Reaktionen eines noblen Charakters, der das Gute sucht und das stürmische Mittelmass vorzüglich verachtet. Nein, er lässt nicht «büssen»; das Unvollendete aber kränkt — mit rundem Einsatz fordert er Gerechtigkeit und Recht. Ein Meister seines Fachs: Prosaist, Dramatiker, pointenreicher Mensch.

Ja, die Pointe setzt er selbstbewusst und aus grossem Gewissen heraus. Er liebt alles, was mit Sprache zu tun hat, liebt das wortreiche Leben, hasst Geschwätzigkeit. Allem Menschlichen ist er zugetan; den vorgeknöpften Autoren gegenüber gibt er sich kollegial, ihre Gestalten und Figuren nimmt er ernst, mit den massgeblichen Darstellern — ob Bassermann, Kainz oder «Fräulein Berger» — leidet er. Er berichtet, wie ihm geschieht; das Mitgefühl stimmt. Von grossem Erleben künden seine Wiederbegegnungen mit Kleist (*«Penthesilea»*) oder Büchner (*«Woyzzeck»*), mit *«Falstaff»* und *«Götz»*; an Claudel reibt er sich vorsätzlich. Hofmannsthal ist Pflichtübung, Hebbel liebt er, handelt ihn als Zeitgenossen. Nestroy erweckt er zu heutigem Leben — simplere Worte sind nicht denkbar (*«Nur Ruhe»*): *«Diese Prosa hat seinerzeit den Wienern nicht besonders gefallen. Die Charaktere im Schwank waren ihnen zu lumpig (wie ein Nestroy-Bigograph erzählt). Und so ist der herrliche Rochus Dickfell lange von der Bühne verbannt gewesen, obgleich er eine der allerköstlichsten Figuren Nestroyscher Laune ist. Strotzend von saftigem Eigennutz, hinreissend in seiner Verneinung bürgerlicher Tugend, ein höchst kostbares, schmiegsames Dickfell, ein erleuchteter Schubiak, eine kühle, die Torheit der Welt spiegelnde Lache (in des Wortes doppeltem Sinn), eine Seele von einer Unseele, ein Charakter in der Konsequenz seiner Charakterlosigkeit. Er ist gebaut wie ein Küchenmesser: mit besonders stumpfem Rücken (das Moralische) und besonders scharfer Schneide (das Geistige). Also ein gefährliches Instrument, wenn es auch gemütlichsten Zwecken der Lebensfreude dient.»*

Ein Selbstbild? Eine Fussnote zum Eigenen, Besichtigung des nahen Umfelds. *«Höchst kostbares, schmiegsames Dickfell»? «Hinreissend in seiner Verneinung bürgerlicher Tugend»? «Ein*

Charakter in der Konsequenz seiner Charakterlosigkeit»? Ja: *«Ein gefährliches Instrument, wenn es auch gemütlichsten Zwecken der Lebensfreude dient.»* Alfred Polgar geht in sich selbst auf, freut sich am Leben, das Sprache ist, will kein Alleswisser sein — er liebt. Liebt den graden Satz, die Silbe, das Komma und geht damit in den grundsätzlichen Widerstand zur Literaturschreibe à la Kerr. Der Verriss hat keinen Vorrang; das Schöne will dickfellig erkannt und benannt sein. Literatur wird Anlass zur puren Freude; Theater ist Herzenssache.

Als nahen Begleiter möchte man Polgar bezeichnen, als das, was Marcel Reich-Ranicki in der Einleitung zur Rowohlt-Ausgabe unter einem Alltags-Rezensenten versteht. Polgar wolle, schreibt der Herausgeber, die Welt sichtbar machen; Skepsis sei *«das Grundelement seiner Schriften»,* ein *«Virtuose des aufschreckenden Pianissimo»* sei er. Eine Würdigung, die kollegialer nicht stehen könnte, ein friedliches Glanzlicht. *«Seine Bagatellen haben Format, seine Miniaturen haben Grösse; doch ihrer Grösse fehlt nie die Anmut. In diesem Werk, das sich so unauffällig darbietet, finden Intellekt und Takt, Gewissen und Geschmack zu einer makellosen Einheit. Ruhig und gedämpft ist das Licht, das von der Prosa Alfred Polgars ausgeht: Es erhellt, ohne je zu blenden*[1]*.»*

Gewissen und Geschmack offenbaren sich in der beharrlichen Nachprüfung seiner selbst, in Enttäuschung und Bestätigtsein, im sorgsamen Rückblick; der stille Augenzeugenbericht glänzt in schelmischer Herzlichkeit (*«Der junge Medardus»): «Kein Meisterwerk, dieses Riesenkind der Schnitzlerschen Muse. Aber das Werk eines Autors, der schmerzhaft-genau fühlt, wie die Meisterschaft aussehen müsste. Und nach besten Kräften Annäherungswerte gibt.»* Annäherung? Polgar lädt zum Intimverkehr mit dem poetischen Dasein; er wirbt für die Freude am Wort, für die Offenheit, die die guten Wörter herbeilockt, sie liebkost und belangvoll weiterreicht. Alfred Polgars Mini-Notizen zum eitlen Geschehen: behende Sprachfestchen, die sich unerbittlich geben (*«Mort* par *la patrie»)* und die die Freude am wienerischen Kalauern hemmungslos widerspiegeln. Brechts Baal? *«Ein Raubspassvogel».* Leo Feld? Der geborene *«Bonmourant».*

Wer aber war der Mann, der das *«gefährliche Unzahme»,* den Humor, als schöpferische Tugend feierte und lebte? Polgars Werdegang gestaltet sich (was Wunder!) anekdotisch. Darüber hinaus die fixen Daten und Verweise in autobiographischem Kleid: *«Wurde 1875 in Wien geboren. Mein Vater war Musiker. Ich habe vielerlei studiert und nichts gelernt. War Journalist, Parlamentsberichterstatter, Theaterkritiker. Übersiedelte 1927 nach Berlin und ging 1933 wieder nach Wien zurück. Besondere Kennzeichen meines Lebens: keine.»* Bürgerlicher Name: Alfred Polak, ungarisch-slowakischer Abkunft, Jude — wer war er, der sich *«mit der übelsten Göttergabe»* behaftet meinte: *«mit unproduktivem Genie, zu schwach für das Grosse, zu gross für das Kleine»?* Wie lässt er sich einfangen und lokalisieren, der *«feinste und leiseste Schriftsteller»,* der störrische Detaillist und Kleinmaler, der nach Tucholskys Dafürhalten *«die Millesimalwaage der Kritik erfunden»* hat?

Was bis anhin zu Polgars feuilletonistischem Dasein vermeldet wurde, geht kaum über die nette Verwunderung hinaus. Schnittige Einschiebsel von Brecht und Broch, von Kraus und Frie-

dell, erlesene Billetts von Benjamin, Musil oder Rychner, wackere Doktorarbeiten — sie alle zeugen von Verlegenheit, von den Schwierigkeiten einer literarischen Form gegenüber, die man bestenfalls als angenehme Garnitur gelten lässt. Wohin ist es verkommen, das klassische Feuilleton? Unter welcher Bedingung treten sie an, die *«grossen Worte der kleinen Schriftenverfasser»* (Karl Kraus)? Über welchen kulturellen Stellenwert verfügt das legendäre Kaffeehaus, der phantastische Stammtisch — *«der einzige Ort, wo Menschen ohne Schwerpunkt leben können»?* Polgars Rolle am *«Ort der Leidenschaften»,* sein Leben in Gaststube und Hotel, erfährt nun endlich angemessene Würdigung: Ulrich Weinzierl, dem wir auch ein verlässliches Carl-Seelig-Bild verdanken (*«Carl Seelig, Schriftsteller»,* 1982), nimmt sich des *«Meisters der kleinen Form»* mit fröhlicher Ergebenheit an[2]. Polgar im direkten oder verschämten Clinch mit der wienerischen Schreib-Schickeria, mit der *«Instanz K. K.»,* mit Peter Altenberg, dem er nach Stefan Grossmanns Worten *«vom ersten Tag an eine schwärmerische Zuneigung entgegengebracht»* habe, mit Schnitzler; Polgar als rasender Möchtegern-Liebhaber der Kaffeehausmuse Emma Rudolf, die unter dem Namen Ea von Allesch beträchtliche Unruhe in die literarischen Etablissements brachte (*«Emma Rudolf, die Du bist die Herrlichste! Geheiliget werde Deine Schönheit, zu uns komme Dein Reich, Du sei Herrin über unsere Seele wie über unseren Körper»);* Polgar als Fremder in der eigenen Heimat, als Fremder in der Fremde, im Exil, wo ihm sein Wort erst recht *«überflüssig und ohnmächtig»* vorkommt; Polgar als vollendeter Pessimist und Melancholiker, als erstaunlich wacher politischer Mensch, der freilich stets auf Artigkeit, auf die feinsinnige Nuance, bedacht war — dieser Polgar, unstet und von Natur aus lebenslang umgetrieben, erfährt in Weinzierls Buch eine Würdigung, die feinsinniger und nuancierter nicht sein könnte. Welche Leistung, einen Autor einzukreisen, der sich selbst, sich selber abhanden gekommen, unablässig umkreist hat! In Ulrich Weinzierls Darstellung gelangt Alfred Polgar zu sich selbst.

Dieter Fringeli

[1] Alfred Polgar: Kleine Schriften in 6 Bänden. Herausgegeben von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Rowohlt Verlag. — [2] Ulrich Weinzierl: Alfred Polgar. Eine Biographie. Löcker Verlag, Wien.

Ein klassisches Gespräch

Cohen und Natorp[1]

Warum dieser Titel? Die Philosophiegeschichte könnte auch aufgefasst werden als ein «Gespräch», ein physisches und ein geistiges, als eine Auseinandersetzung zwischen den Autoren und ihren Büchern. Ein physisches Gespräch hat stattgefunden zwischen Sokrates und Platon, zwischen Platon und

Aristoteles. Es waren «klassische Gespräche», eingegangen in die Philosophiegeschichte. Ein teilweise physisches und teilweise literarisches Gespräch zwischen Fichte, Schelling und Hegel ist uns ebenfalls überliefert. Auch sie, ebenfalls, par excellence «klassische Gespräche», worüber die Geschichte berichtet unter dem Titel: Philosophie des deutschen Idealismus. Cohen und Natorp sind die Vertreter der Marburger Schule des Neukantianismus. Auch ihr Gespräch ist ein «klassisches Gespräch», ein physisches und ein geistiges, aber mit markanten Unterschieden zu demjenigen der Philosophen des deutschen Idealismus. Da stellt sich ein Problem. Ein Problem nicht nur der philosophischen Theorie, sondern auch der philosophischen Ethik in einem besonderen Sinne, nämlich was den Verkehr der Philosophen miteinander und untereinander angeht. Verfolgt man den Briefwechsel Fichtes mit Schelling und Schellings mit Hegel, so stellt man eine Art von «Taktik» fest. Der beginnende Philosoph Schelling verhält sich dem bereits berühmten Philosophen Fichte gegenüber geradezu unterwürfig. Sobald er aber mit seinem eigenen Werk durchzudringen beginnt, fällt sein Urteil über Fichtes Philosophie vernichtend aus. Ähnlich das Verhältnis von Hegel und Schelling. Auch Hegel hält zuerst mit der Kritik zurück und pflegt die Freundschaft mit Schelling. Aber in seinem ersten grossen Werk *(«Phänomenologie des Geistes»)* rückt er mit seiner Kritik an der Philosophie Schellings heraus, lässt an ihr kein gutes Haar: Sie sei die «Nacht» des Absoluten, in der «alle Kühe schwarz» sind. Es ist zugleich das heruntersausende Fallbeil ihrer bis auf die gemeinsame Schulzeit in Tübingen zurückgehenden Freundschaft.

Ganz anders das Verhältnis von Natorp und Cohen. Auch ein «klassisches Gespräch». Aber dessen Inhalt war nicht die gegenseitige Vernichtung der Theorien durch die Theoretiker, sondern der lebenslange Versuch, den andern zu verstehen, insbesondere, muss man betonen, von der Seite Natorps. Darüber darf man sich freuen, auch vom Standpunkt einer vielleicht gar nicht so unmöglichen «philosophischen Ökumene» aus.

Cohen

Im Unterschied zu Kant sieht Cohen die Erkenntnis nicht als eine Herausarbeitung des wissenschaftlichen Objekts aus dem empirisch «Gegebenen», sondern gänzlich als ein «Erschaffen» des wissenschaftlichen Gegenstandes, als eine «Erzeugung» von dessen wissenschaftlicher Realität durch das reine Denken. Es versteht sich, dass bei der Ausübung dieser Methode, der «Restbestand» Kants, nämlich das «Ding an sich», aus dem philosophischen Horizont verschwinden musste. Cohen besteht auf der Präponderanz des «reinen Denkens», des Denkens aus dem logischen «Ursprung». Dem erzeugenden Denken ist nichts vorgegeben. Es erzeugt aus sich selbst Erkenntnis. Es als Tätigkeit erzeugt den Inhalt. Der Inhalt aber ist nicht *Stoff,* er ist *Einheit*[2].

Eine ziemlich «steile» Formulierung, wie uns heute scheinen will! Und doch können wir versuchen, auch heute noch einen Zugang zur Philosophie Cohens zu finden. Cohen stösst sich an dem Gegensatz Kants von Denken und Anschauung, analytischer Logik und empirisch Gegebenem. Ist daran nicht etwas Wahres? Kant hat ja von der angelsächsischen Philosophie den My-

thos übernommen, dass die Welt dem Denken gewissermassen als eine «Bruttomaterie» gegeben sei. Aber ist dem wirklich so? Ist nicht die Aufmerksamkeit des Denkens, sei es nun in der Wissenschaft oder in der Philosophie, von vornherein auf einen bestimmten Sektor der Welt gerichtet, dem auch die Aufmerksamkeit der Wissenschaft und insbesondere der modern «spezialisierten» Philosophie gilt? Darauf beruht ja auch, beispielsweise, die ganze Einteilung der Wissenschaft in ihre Disziplinen wie Physik, Chemie, Biologie usf. Also hat Cohen doch nicht ganz unrecht, wenn er die wissenschaftliche Realität abhängig macht von einer «Vorgegebenheit» des wissenschaftlichen Gegenstandes im Denken selbst. Auch für seine *«Logik des Ursprungs»*, die aller konkreten wissenschaftlichen Tätigkeit vorangehen soll, können wir heute Verständnis aufbringen. Einheit des Denkens beruht doch auf der Einheit des «Ich denke», auf der Einheit des Cogito — das Fundament jeglicher logischen Überlegung. Da steht Cohen, wie Helmut Holzhey bemerkt, in der Nähe Fichtes, der den Übergang vollzieht von der subjektiven Identität des Ich = Ich zur objektiven Identität des A = A.

Natorp

In ihm sehe ich den «guten Geist» der philosophischen Ökumene des Marburger Neukantianismus. Zweifellos war Cohen der führende von den beiden. Cohen strebte voran. Natorp folgte nach, obwohl durchaus mit eigenphilosophischem Können und eigenphilosophischer Macht ausgerüstet. Und auch mit der ihm eigenen «intellektuellen Redlichkeit», die ihn oft genug plagte. Er weiss zwar, dass kein Philosoph aus seiner Haut fahren kann, anderseits aber liegt ihm so viel an der Freundschaft mit Cohen *und* an der tief realisierten, tief eingesehenen Wahrheit seines Systems (insbesondere der Logik des Ursprungs), dass er oft seine eigenen philosophischen Ansprüche und auch seine Kritik an Cohens Thesen zurückstellt. So hat Natorp eine Rezension der *«Logik der reinen Erkenntnis»* Cohens in der Schublade verschwinden lassen, wohl, weil er von deren Publikation in den *«Kant-Studien»* den Verlust der Freundschaft Cohens befürchtete. Aber insbesondere im Falle von Natorp darf die Ethik, die *Ethik* des «klassischen Gesprächs» des Marburger Neukantianismus, nicht getrennt werden von der *Systematik* der Philosophie. Natorp sieht immer beides zusammen, ganz im Interesse einer philosophischen Ökumene der nachkantischen Philosophie.

Der Autor von «Cohen und Natorp»

Lässt sich Philologie der Philosophie von der Philosophie reinlich scheiden? Wir meinen nicht. Kein Philosoph steht, wenn er beginnt, vor dem Nichts, er knüpft an an die philosophische Tradition. So ist jede Philosophie, per definitionem, auch Philologie der Philosophie. Ja, die Philosophie des Philosophen ist gewissermassen das «Wesen des Gewesenen», sie wird zur philosophischen Selbstauslegung der Geschichte der Philosophie. Im System des Philosophen wiederholt sich die Geschichte der Philosophie in gekürzter Form, aber unter neuen Aspekten. So konnte Alfred North Whitehead die Geschichte der abendländischen Philosophie mit «Fussnoten» zu Platons Werk vergleichen.

Diese Allianz von Philologie der Philosophie und Philosophie bewährt sich auch im Werk *Helmut Holzheys.* Die beiden Bände sind nicht nur eine ungeheure Fleissarbeit, nicht nur ein Zeugnis für philologische Exaktheit. Das philosophische Feuer brennt auch in Helmut Holzhey. Das zeigt sich insbesondere dort, wo er an die *Grenze* der Philosophie von Natorp und Cohen stösst, wo deren Ungenügen sichtbar wird. Hier geht seine Philologie in Philosophie über. Hier zeigt sich auch, was für eine *Verpflichtung* die Geschichte der Philosophie dem Philosophen auferlegt. Diese Verpflichtung, sie ist nie und nimmer ein Nonplusultra, sondern immer ein imperativ gefordertes Plusultra.

Einteilung des Werks

Der erste Band enthält *»Die Geschichte der Marburger Schule als Auseinandersetzung um die Logik des Denkens».* Der zweite Band bietet ausschliesslich bisher unveröffentlichtes Material, so die bereits erwähnte Besprechung Natorps von Cohens *«Logik der reinen Erkenntnis».* Der umfangreichste Teil des zweiten Bandes besteht aus Briefen, vor allem aus Briefen von Cohen an Natorp. Von Briefen Natorps an Cohen werden nur vier angeführt. Auch diese gehen auf Entwürfe zurück. Nach persönlicher Auskunft des Autors fehlen die Briefe Natorps, weil wahrscheinlich das Archiv Cohens zerstört wurde, als Frau Martha Cohen am 1. September 1942 ins Konzentrationslager Theresienstadt übergeführt wurde.

Hans F. Geyer

[1] Helmut Holzhey: Cohen und Natorp. Band I: Ursprung und Einheit. Band II: Der Marburger Neukantianismus in Quellen. Verlag Schwabe & Co., Basel/Stuttgart 1986. — [2] Band I S. 100—101.

«Das Gewicht der Hügel»

Ein Roman von Flurin Spescha[1]

«Alle Tode bin ich schon gestorben, / Alle Tode will ich wieder sterben» lauten die Anfangsverse eines Gedichtes von Hermann Hesse. Sterben will er den hölzernen Tod im Baum, den steinernen Tod im Berg. Und er will wieder geboren werden als Blume, als Baum und Gras. Sterben und Neugeborenwerden — ein Sinnbild für Leben im allgemeinen, ein Sinnbild für schöpferisches Tun im besonderen. Flurin Spescha, der noch nicht dreissigjährige Bündner Autor, erfindet keine naturmythischen Bilder, er schreibt aus seiner heutigen Lebenswirklichkeit heraus. Amedes, die Hauptfigur des Romans, *«inszeniert seine kleinen Tode».* Warum die Lektüre des Buches *«Das Gewicht der Hügel»* augenblicksweise an Hesse, der des Bündners Urgrossva-

ter sein könnte, erinnert, ist die Intensität, mit der beide ihre Individualität, ihr Wachsen und Werden in Metaphern umsetzen. In einem Briefe gesteht Hesse einmal, er habe das Lebensgefühl seiner Knabenjahre im Grunde stets beibehalten und sein Erwachsensein und Alter immer als eine Art Komödie empfunden.

Flurin Spescha unternimmt es, in seinem Erstlingsbuch die Komödie des Erwachsenwerdens aufzuzeichnen. Er beginnt mit der Fabel von der Grille und der Ameise. Sie halten Hochzeit; aus lauter Freude schlägt die Grille einen Purzelbaum und bricht sich das Genick. Die Ameise reist übers Meer auf der Suche nach der Arznei. Nach ihrer Rückkehr aber ist die Grille schon begraben, und die Ameise weint am Grab, bis sie zerbricht. Über einem Drittel aller Kapitel steht: *«Am Grab»*. Auf den ersten Seiten lesen wir: *«Mutter will sterben.» «Grossvater will auch sterben.» «Grossmutter will und kann nicht sterben.»* Doch die Alten «sterben» gar nicht mehr, sie sind alle Tode schon gestorben. Es ist jetzt an Amedes, dem Jungen, seine *«temporären Tode»* zu erleben. *«Das Wissen um die inbegriffene Auferstehung verlieh den Toden eine zusätzliche Attraktivität.»*

Spielerisch hebt der Autor die Grenzen auf von Sterben und Auferstehen, von Realität und Fiktion. Amedes erzählt, wie oft er schon für tot gehalten wurde: er hatte einen schweren Schlittelunfall, eine Gehirnerschütterung; gerüchteweise hiess es nach einem Zugsunglück, er habe beide Beine verloren. Amedes denkt sich seinen Platz auf dem Friedhof aus. In der Mitte des Buches, unter dem Titel *«Am Grab»* ist die ganze bisherige Lebensgeschichte des Romanhelden — des Autors auch — eingebaut. Doch die Tode werden danach weiter inszeniert, erst gegen Schluss heisst es: *«Seit du gestorben bist, Vater, wurden meine Tode überflüssig.»*

Die Phantasie-Tode sind gleichsam die Kompositionsstützen für viele realistische, heitere, komische und traurige Episoden. So frei wie über die Tode verfügt der Autor über das gelebte Leben. Auch diese Freiheit gemahnt — ein letztes Mal sei er zitiert — an Hesse. Aus der *«Morgenlandfahrt»: «Es ist die Freiheit der Träume, alles Erdenkliche gleichzeitig zu erleben, Aussen und Innen spielend zu vertauschen, Zeit und Raum wie Kulissen zu verschieben.»* Innen und Aussen vertauschen, das heisst, die Perspektiven wechseln. Der Held erzählt in der Ichform; er spricht ein abwesendes Du an; er hält lebhafte innere Monologe; es wird über ihn gesprochen, in den Medien wird er erwähnt; Ärzte und Psychiater schreiben medizinische Berichte über ihn. Dem sprunghaften Austausch der Perspektiven entspricht das unablässige Verschieben von Zeit und Raum. Es ist, als hätte Amedes-Spescha die Ereignisse, die er aus seinem Leben mitteilen will, auf lose Blätter geschrieben und diese Blätter dauernd hin- und hergeschoben, sie verbunden und wieder gelöst, bis sie sich auf einmal wie von selbst zu einem neuen sinnvollen Zusammenhang ordneten. Die einzelnen Szenen gewinnen durch das artistische Umdisponieren an Frische.

Die Räume, die Orte des Geschehens, sind das Bündner Dorf *«in den Hügeln»*, die Stadt Zürich und Amerika. — Die Ameise reist übers Meer. — Die intimen Räume sind das Elternhaus, die Schule, Studenten- und Junggesellenbuden; in der überseeischen Fremde sind's Hallen und Klinikzimmer. Treffend drückt sich überall die Atmosphäre, der Ortsgeist, aus. In den

Staaten gerät der Bündner aus dem seelischen Gleichgewicht. Der Amerikaner Tony meint dazu: *«Man muss lernen, seine Turnschuhgrösse zu akzeptieren. Otherwise you have an ulcer.»* Weniger pointiert, aber überzeugender ist die angestammte Umwelt geschildert. Erinnerungen aus der Kindheit werden in der Knabensprache erzählt. Die Mutter und der Vater erscheinen in der Perspektive des heranwachsenden Sohnes. *«Die dunklen Augen des Vater schienen ständig auf Amedes zu haften und lähmten,»* heisst es einmal. Und später: *«Wenn ich falle, mag ich vor oder nach dem Purzeln gedacht haben, hilft mir Vater wieder auf die Beine.»* Auf den Vater ist Verlass. Die Gestalt der Mutter zeichnet der Autor in vielen kleinen, in mütterlichen Gesten. Amedes (er arbeitet gelegentlich im Fernsehstudio) hält eines seiner häufigen Selbstgespräche: *«Am Samstag sitzt du kurz vor sechs mit Mutter in der Stube. Der Fernseher ist schon eingeschaltet; noch sieht man die Ansagerin, aber kurz darauf erscheinst du und sagst: Caras aspecturas. Während du lächelst und zwinkerst, legst du Mutter den Arm um die Schulter. Sie blickt dich an und sagt: Man sieht, dass du zuwenig schläfst. Dann schaut ihr beide auf dich, auf die Haarlocke, den Rollkragen, die Augen.»*

In romanischer und bündnerdeutscher Mundart hält Spescha markante Ausdrücke fest; einzelne Figuren charakterisiert er allein durch ihre eigentümliche Redeweise; medizinische Gutachten in Englisch, Zeitungsnachrichten in Französisch leiten gelegentlich ein Kapitel ein. Unterschiedliche Sprachgesten und wechselnde Erzählperspektiven verbinden sich in teils raffiniert gekonnten, teils zufälligen Übergängen. Die typographischen «Wegweiser»: Leerzeilen, Kursivdruck veranschaulichen optisch die «Purzelbäume» von einem Bereich in den andern. Der Purzelbaum, denn *«... im Unterschied zur Grille, lebte Amedes nach dem Tode weiter»,* ist die analoge Metapher zu den *«inszenierten Toden».* Das Grundthema des Romans, das alte *«Stirb und werde»,* wird auf der sprachlichen wie der kompositorischen Ebene durchgespielt. Die Lust und die Geschicklichkeit, von einem zum andern zu springen, hält sich, schier unvermindert, durch die zweihundert Seiten hindurch. Der jugendliche Mut und Übermut fasziniert auch in diesem Erstlingswerk.

Elise Guignard

[1] Flurin Spescha. Das Gewicht der Hügel. Roman. Nagel & Kimche Zürich, 1986.