

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 68 (1988)
Heft: 5

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: 08.02.2026

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

Das Buch

Ein Kunstgebilde von filigraner Zartheit

Ein neues Buch von Margrit Baur¹

«Geschichtenflucht» heisst der anregende, vieldeutige Titel des neuen Buches von Margrit Baur. Wer Wortklauberei mit Gattungsbegriffen liebt, darf sogar behaupten, es sei ihr erster veritabler Roman nach den beiden autobiographischen Büchern «Überleben» und «Ausfallzeit», in denen die Erzählung hinter erinnernder Reflexion zurücktrat.

Zwar: schon das allererste Buch von Margrit Baur, «Von Strassen, Plätzen und ferner Umständen» (1971) hatte den stolzen Untertitel «Drei Romane» getragen. Romane: der Text von damals, locker auf halb leere Seiten gedruckt, ergäbe, zusammengenommen, kaum eine Erzählung! Seht her, schien die junge Autorin zu sagen, auf so wenige Sätze lassen sich eure Romane reduzieren, wenn man mit dem rechten Blick daran geht.

Es mag ein Zufall sein, dass mir gerade jetzt der seinerzeit kaum rezipierte, längst vergessene schmale Erstling in die Hände fiel (ein reprint-würdiges Buch, nebenbei bemerkt), aber ein glücklicher, hilfreicher Zufall. Denn eine Verbindung zum neuen Buch lässt sich unschwer und ohne Krampf herstellen; in der provozierenden Wortkargheit der ersten Texte meldet sich nicht nur jugendliche Keckheit, kom-

promisslose Eigenwilligkeit zu Wort; da wird auch eine alterslose oder uralte Skepsis fühlbar gegen das Zuviel an Worten, gegen das Zuviel an Vertrauen in diese Worte, Skepsis, wie man sie nur einer Sache gegenüber aufbringt, die einem im tiefsten kostbar ist. «*Da behaupten sie, dass es Dinge gibt, über die man sich schweigend besser verständigt als mit Reden, denkt das Mädchen. Doch in welcher Sprache ausser der eigenen können sie schweigen?*» heisst eines der winzigen Romankapitel des Erstlings. Es umreisst ein Lebensthema der Autorin, den spannungsvollen, von Zweifeln und Liebe durchsetzten Umgang mit der Sprache.

Es bestimmt auch den neuen Roman, von seinem Innersten aus. Aber ehe man sich diesem Innersten nähert, wird man die Machart bewundern müssen: ein Kunstgebilde von filigraner Leichtigkeit, so selbstverständlich wie kunstvoll bewusst in der Erzählweise.

Was ist selbstverständlicher, vertrauter, im Leben wie im Schreiben, als dass einer dem anderen seine Erfahrungen erzählt, ihn redend an seinem Leben teilnehmen lässt, den Zuhörer als Vertrauten braucht, wenn die Lebenslast zu schwer geworden ist? Erzählen, Zuhören, Weitererzählen — das sind

sprachliche Urgebärden der Kommunikation wie des Schreibens; dem Weitererzählen einer Geschichte entspringt das Epische schlechthin.

Wenn also der Student Etienne, gerade daran, sich vom Elternhaus in eine erste faktische Selbständigkeit zu lösen, für die um zwanzig Jahre ältere Helen zum Vertrauten eines Nachmittags wird, dann ist das zwar keineswegs alltäglich, aber begreiflich. Die erste noch unsichere Selbständigkeit macht den Jungen einsam; die Wut auf den eloquenten Vater (Germanistikprofessor) macht ihn hellhörig für Erwachsene, welche die Sprache nicht als Besitz und nicht als Machtinstrument benützen. So kann Helen ihm von ihrer Liebe zu einem viel älteren Mann erzählen, der jetzt, der Kommunikation endgültig entrückt, bewusstlos im Sterben liegt. Sie vergewissert sich, erzählend, einer Erfahrung, die ihr zu entgleiten droht.

Aber das ist nur die Keimzelle der Erzählung; diese wächst sich aus in die Vergangenheit und in die Zukunft. In Helens Erzählung hören wir auch ihren Freund Stefan, diesen jetzt Sterbenden, erzählen, und zwar von einer Erfahrung, die wiederum zwanzig Jahre zurückliegt: wie er, erfolgreicher Ingenieur, in der Mitte des Lebens für ein Jahr nach Griechenland fuhr, dort in einem Dorf lebte — ein Einsiedler, Sprachloser. Um diese Erfahrung kreisen die Gespräche mit Helen während seines letzten Lebensjahres. Sie erzählt es weiter an Etienne; dieser aber — und damit öffnet sich der Kreis in die Zukunft — redet darüber mit seiner Freundin Lisa; Lisa ist die letzte Station der Erzählreise, und mit ihr, dieser naivsten, kraftvollsten, lebendigsten aller Gestalten, geht das Erzählen wieder in Handeln über: Lisa bricht

aus dem Redekreis aus, besucht Helen — ohne von diesem Besuch mehr als den Rahmen zu erwähnen.

Aber was sich da, dem Erzählfluss folgend, so natürlich ergibt oder zu ergeben scheint, ist ein höchst kunstvolles Gebilde, ein Artefakt, bei dem man sich angst- und mehr noch lustvoll fragt, ob er nicht brechen könnte. Das liegt nicht nur daran, dass der Erzählfluss durch wechselseitige Gespräche vielfach gebrochen ist, liegt nicht nur an der Frage, die man sich gelegentlich stellt: ob es denn möglich sei, dass die beiden jungen Menschen sich so sehr mit den Erfahrungen der um vieles älteren beschäftigen, dass sie — dem Titel entsprechend auf der Flucht in die Geschichten — beinahe das eigene Leben versäumen. Gespenstisch wird das Erzählen, dies Weitergeben von Erfahrung, vor allem dadurch, dass das Gespräch immer wieder um das geheimnisvolle, einsame Griechenlandjahr Stefans kreist; die Geschichten, die erzählt werden, kreisen also um einen Schritt, der aus der Geschichtlichkeit hinausführt. Denn anders ist ja dieser seltsame Unterbruch im Leben eines erfolgreichen und tätigen Mannes nicht zu verstehen, nicht nur als eine banale Midlife Crisis. «*Verschwinden*», «*beurlaubt sein*» sind Wörter, mit denen er seine Absicht beschreibt, und die Erklärung: «*als sei, was ihn in der Welt halte, nicht mehr der Rede wert*». Der Sprachverlust, den er in fremder Umgebung erleidet und ein Jahr lang durchsteht, entspricht dem Weltverlust — einem vorweggenommenen Tod. Im kalten Winter Griechenlands vereinamt und verwahrlost der Beherrschte sogar; er fängt an zu trinken und in der Trunkenheit zu singen; er tanzt mit dem Dorftrottel einen seltsamen Tanz und schliesslich geht er durch das Blau

des beginnenden Frühlings, als ginge er durch ein Stück Ewigkeit. Was Stefan versucht — und beinahe erreicht — ist eine «*Geschichtenflucht*» in einem strengen Sinn: den Schritt hinaus aus der gelebten Geschichte, aber auch aus allem, was erzählt werden kann.

Dass der Alternde den Wunsch verspürt, das, was er allein und als nicht formulierbar erlebte, ein erstes- und letztesmal jemandem, der Geliebten, zu erzählen, ist das verborgene Zentrum der Beziehung zwischen ihm und Helen, das leise pochende Herz dieser Geschichte einer grossen Liebe. Gross nicht durch Pathos, nicht durch Leidenschaft, sondern durch den Anspruch der beiden, das Innerste zu teilen, nichts weniger als das, auch jene Erfahrungen, die sich der Sprache entziehen, auch den Tod. Helen — nach Frauenart und -tradition die einfühlsam Teilnehmende — kommt immer wieder auf das ereignislos-spektakuläre Griechenlandjahr zu sprechen, möchte das Sprachlose in die Sprache heben, die Erfahrung teilen, das Unerlöste erlösen. Der Mann antwortet, manchmal bereitwillig, manchmal zögernd; ein Rest an Geheimnis bleibt, die Geste seines Sich-Entziehens wird endgültig, wenn er noch vor seinem Tod in eine tiefe Bewusstlosigkeit fällt: das Sterben lässt sich nicht teilen. Nicht weniger stark erfährt Helen in sich selber die Grenzen, die der Annäherung im Reden wie im Schweigen gesetzt sind. Auch sie möchte erfragt, erforscht, entdeckt — verstanden werden. Doch die Fragen bleiben aus, und rückblickend hält sie fest: «*Manchmal habe er Gedanken gehört, noch nicht einmal zu Ende gedachte, und dafür andere Male,*

wenn sie geredet habe, sei er gewesen wie taub ... Man bilde sich ja ein, noch die dürfdigsten Sätzchen, die man auf den Weg schicke, müssten ankommen, und wenn sie sich dann als verloren herausstellten, sei es immer ein kleiner Untergang.»

Die Trauer, die sich in unaufwendigen Sätzen wie diesen versteckt, entspricht durchaus der Kälte und Verlorenheit des griechischen Winters, wie ihn Stefan erlebte: Mann und Frau erleben ihre je eigene Form der Einsamkeit.

Von der dunklen, gerade an der Höhe ihres Anspruchs scheiternden Liebe der Älteren wird das junge Liebespaar, werden Etienne und Lisa zunächst fast aufgesogen: sie nehmen daran teil, als lernten sie im Erzählen ein für allemal, was Liebe sein kann, was Einsamkeit, was Sprache und was Sprachverlust. Gegen Schluss allerdings gewinnen sie zunehmend eigenes Leben und um so mehr Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft, als der Anspruch, den sie aneinander stellen, bescheidener ist. Mit der jungen Lisa vor allem ist Margrit Baur eine Gestalt gelungen (man möchte sagen: geschenkt worden) welche, ganz allein, dafür sorgt, dass das filigrane Kunstgebilde dieses Romans nicht zerbricht, dass die von stetem Sprachzweifel durchsetzten Dialoge schwieriger Menschen im Gleichgewicht gehalten werden durch ein Dasein, das nur weniger Worte bedarf.

Elsbeth Pulver

Margrit Baur, *Geschichtenflucht*. Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988.

Verschattetes Idyll

Zu Hans Boesch: «Der Sog»

«Der Sog» — das ist ein zunächst rätselhafter Titel für ein Buch, bei dessen Lektüre wir miterleben, wie sich ein Knabe allmählich an Bedrohungen seines kindlichen Daseins bei Vater und Mutter, bei den Grosseltern, im Dorf, bei den Nachbarn, am Brunnen und auf dem Maiensäss herantastet¹. Er versteht die beängstigenden Ereignisse und Veränderungen nicht; aber er nimmt sie wahr, sie sind ein Teil seines jungen Lebens und stellen die intakte und heile Welt in Frage, die ihn umgibt. Böse Mächte, Gewalt, Verzweiflung und Tod durch Unfall und Selbstmord werfen ihre Schatten auf eine — wie man zunächst meinen könnte — idyllische Kindheit. Hans Boesch arbeitet in diesem Buch ohne Zweifel Erinnerungen an die eigene Kindheit auf. Das St. Galler Rheintal, seine Landschaft und die namentlich genannten Orte Sargans und St. Gallen, die nahe Grenze und die Nachrichten und Gerüchte über Hitlers Machtergreifung bestimmen Ort und Zeit genau. Mehr stimmungsmässig als in Argumenten greifbar ist auch die Polarisierung der Meinungen in des Knaben Umgebung zu spüren. Denn Hans Boesch schreibt konsequent aus der Perspektive des Kindes und versagt sich erklärende Zusätze. Wenn zum Beispiel von der unglücklichen Ingeborg die Rede ist, die in ihrer Not den Tod im Kanal gesucht hat, dann erfahren wir nur gerade, was Simon aus einem Gespräch zwischen seinem Vater und Madlain mitbekommt. Erde wolle zu Erde zurück, hört er die Frau sagen, und was

aus dem Wasser komme, wolle ins Wasser zurück.

Bezeichnet also der «Sog» im Titel des Romans die Kraft, die uns in die Tiefe zieht, in die Strudel des Rheins, in die Höhle, in die Brunnenstube, ins Grab? Oder ist dieser Sog gar mythisch zu verstehen, als eine Art Verlockung des Urgrundes, der Sage? Der Roman ist in einer von landschaftsveränderten Eingriffen der Technik noch weitgehend unberührten Bergbauernwelt angesiedelt, in der das einfache Leben, die Feldarbeit, die ganz und gar ursprünglichen Verhältnisse den Alltag bestimmen. Hans Boesch kehrt zu Motiven seiner Anfänge als Schriftsteller zurück, also zu dem, was er in seinem Romanerstling «Der junge Os» (1957) gestaltet hat. Bekannt geworden ist er jedoch als Autor von Romanen, die von der Arbeit und den Problemen der Ingenieure, Planer, Staudammbauern und zuletzt gar der hybriden Entwerfer einer futuristischen Kunstwelt erzählen, gegen die sich naturverbundene Menschen auflehnen. «Das Gerüst» (1960), «Die Fliegenfalle» (1968) und «Der Kiosk» (1978) sind Stufen dieser fortschreitenden erzählerischen Auseinandersetzung zwischen Natur und Technik. In Simons Umkreis jedoch gibt es diese Spannung nicht. Charakteristische, den Gesamteinindruck bestimmende Elemente des Buches sind Wiese und Wald, vor allem aber das Wasser, das aus dem Brunnen vor dem Haus sprudelt, das unterm Ried gurgelt, wenn man darübergeht, und das sich im unterirdischen See

sammelt, von dem im Märchen von Heeb und Dorotee erzählt wird. Die Ameisen am Stamm des Birnbaums, die Kröte in der Brunnenstube, die Kuh und das Kalb gehören zu den ersten und nächsten Bewohnern von Simons kindlicher Welt. Sein Vater ist Bannwart, also der Mann, der den Bannwald zu pflegen hat. Mehr als bei seiner Mutter findet der Knabe bei der Grossmutter und bei der Nachbarin Sina Geborgenheit.

Denn friedlich, wie es scheinen möchte, ist die häusliche und dörfliche Idylle nicht. Zwischen Vater und Mutter gibt es Spannungen und Entfremdung. Auch hält sich die Mutter lieber in ihrem Elternhaus als im Hause des Bannwärts auf, wo sie dann mit ihrer Schwester, wenn sie zu Besuch aus der Stadt kommt, modischen Kram aller Art anprobiert. Auch der Tod bricht in Simons Erfahrungsraum ein. Gottlieb, den die schöne Margerita verschmäht, stürzt am Tschingel bei Arbeiten im Bannwald ab. Die unglückliche Ingeborg wird im Rechen des Rheinkanals geländet. Auch Simons Mutter erliegt dem Sog in die Tiefe und geht ins Wasser. Der Grossvater wieder ist ein gewalttätiger Mann, der sich einmal gar dazu hinreissen lässt, Simons jungen Onkel halbtot zu schlagen. Unheimlich schliesslich ist, was sie von den Vorgängen jenseits der Grenze erzählen, die einen voller Bewunderung, die andern mit Abscheu und Hohn.

In all diesen Bedrohungen, Unglücksfällen, unglücklicher Liebe und Gewalttat des Grossvaters, die den Betroffenen in die Flucht treibt, so dass sie ihn lange für verschollen halten, häuft sich dramatische Wucht. Dass die Mutter mit einem andern Mann fortgehen will, dass Margeritas Liebe zu dem geigenspielenden Lehrer nach Gott-

liebs Todessturz von Gerüchten und Intrigen bedroht ist, dass eine neue und andere Zeit wie ein bevorstehendes Gewitter aufzieht, bringt Hans Boeschs Roman haarscharf in die Nähe der Bauerndramatik, in der das Schicksal grausam zuschlägt. Was ihn vor derartigen Abstürzen rettet, ist einerseits die Form und andererseits, dies wohl in allererster Linie, die einzigartige sinnliche Kraft seiner Sprache. Da die Erzählung nur aus dem lebt, was Simons Augen sehen und seine Ohren hören, bleibt manches undeutlich, geheimnisvoll, rätselhaft. Oft fehlen die Verbindungsglieder, die Einordnungen in den grösseren Zusammenhang. Der Leser muss ergänzen, was in des Knaben Bericht offen bleibt, und vielleicht muss er auch auf das normale Mass reduzieren, was in der Sicht des Knaben riesenhaft erscheint. Simon kennt ja die Welt noch nicht, er erbaut sie sich aus Erfahrungen, die bruchstückhaft und isoliert sind. Die Perspektive ist streng und konsequent eingehalten, was manchmal auch zu Künstlichkeiten führt. So ergibt sich der Eindruck, einige einfache Dialoge seien zur notwendigen Information des kindlichen Bewusstseins eingesetzt. Da werden dann Inhalte in eine Dialogsequenz verpackt, ohne dass dadurch auch die Sprechenden selbst, ihre Eigenart, ihre Sprechweise erfahrbar werden. Stärker und höchst bewundernswert aber ist eine Qualität, die heute fast schon wie eine Entdeckung anmutet. Ich meine die ursprüngliche, auch in den ganz einfachen Hauptsätzen dieses aus kindlicher Sicht gestalteten Textes völlig in Sprache umgesetzte Sinnlichkeit. Das Wasser am Brunnen vor dem Haus hat Strudel und Wülste, es hat platzzende Blasen. Der Quell ist von Nesseln umstanden, er dient den Frauen zum

Wasserholen, er ist Waschtrog und Tränke. Von der ersten Seite an schon ist man als Leser mit dem Ort, mit seinen Dimensionen und seinen Besonderheiten, seinen Gerüchen und Geräuschen vertraut. Die Landschaft baut sich allmählich auf, so wie der Knabe sie wahrnimmt und erlebt: als Umgebung des Brunnens, der im Mittelpunkt sprudelt. Da stehen die paar Häuser in der Nachbarschaft, die Wiese mit dem Birnbaum, das Schulhaus, der Berg, der Wald, das weite Tal und die Ebene. Wenn ich die Sprache sinnlich nenne, meine ich die in Worten und Sätzen unverstellt greifbare Realität. Simon spürt mit seinen Fingerkuppen den Rillen in der Betonplatte vor dem Haus nach, die da eingekerbt sind, damit man nicht ausgleite. Die Rillen kreuzen sich und bilden so einen Quadratraster, der am Rand der Platte angeschnitten ist, so dass die Quadrate nicht geschlossen sind. Der Bub nennt sie «*ohne Füsse*». Simon hört die Dorfmusik, er spürt die Sonne mit verdeckten oder geschlossenen Augen, er ist mit dem kropfigen Stamm des Süßbirnbaums vertraut und riecht den säuerlichen Hahnenfuss, er hört die Bienen summen. Alle seine Sinne sind wach und nehmen auf, was ihn umgibt und auf ihn eindringt. Er hat die Offenheit des unwissenden Kindes und ist dem sinnlich Wahrnehmbaren gegenüber unverbildet. Da wird er wohl, ohne es zu verstehen, auch spüren, was zwischen dem Lehrer und Margerita vorgeht, was ihm die Mutter entfremdet und was ihn selbst zu Margerita und zu der Wirtin im «Bad» hinzieht. Hans Boesch schreibt in diesem Buch eine einfache Syntax, eine parataktische, fast nur aus Hauptsätzen bestehende Prosa. Immer wieder setzt er Kinderverse in den Text, auch sie voller

Geheimnis, Volkslied, Abzählreim, Spottvers. Und wenig nach der Mitte des Buches erzählt Sina, die Frau des Notars, dem Knaben das Märchen vom Schmied Heeb und seiner Dorotee. Zu ihrem Mann sagt die Erzählerin übrigens, die Märchen seien von grösserer Wahrheit als die Naturwissenschaft, an die sich der Notar hält. Denn wissenschaftliche Erkenntnisse müssten erneuert werden. Die Märchen aber seien immer wahr. Während sie von Heeb und Dorotee erzählt, vermischt sie die alte Sage kunstvoll mit Anspielungen auf hochgestellte und gefürchtete Amtsträger, von denen Simon schon gehört hat. Der Schmied Heeb wird als ein grosser und starker Mann beschrieben, «*so gross wie dein Grossvater*». Er beschlägt die Pferde der Raubritter Pankraz und Philipp, und er weiss, dass die beiden Raufbolde alsbald zum «Bad» reiten, um die Frauen des Kantonsgemeters und des Strumpffabrikanten aus den Zubern zu heben und auf die Kammer zu nehmen. Der Notar protestiert, das sei ja alles viel früher gewesen. Aber in der kindertümlichen Erzählweise, die Märchen und Gegenwart vermischt, ist Hans Boesch ein Ausdruck oder ein Zeichen gelungen für das, was sein Roman anstrebt. Er will — so ist man versucht zu sagen — zurück zur Natur, zum Boden, zum urtümlichen Zustand.

Aber nicht nur, dass sich hier die Sehnsucht nach der verlorenen Kinderwelt mit der Trauer um ein zerstörtes Paradies verbindet. Die Sprache, die Wörter und die Sätze dieses Buches atmen bei aller sinnlichen Gegenwärtigkeit dessen, was sie benennen und beschreiben, eine vielleicht reinere, dennoch uns Heutigen eigentlich kaum noch zugängliche Luft. Es gibt Texte aus den frühen dreissiger Jahren dieses

Jahrhunderts, an die sie anklingen. Weil das nicht ganz unbedenklich ist, muss man den Mut des Autors bewundern und darf gespannt darauf sein, wie eine mögliche Fortsetzung, ein Blick auf die Landschaft am Tschingel ausse-

hen wird, wenn Simon ein junger Mann ist.

Anton Krättli

¹ Hans Boesch, *Der Sog. Roman*. Artemis Verlag, Zürich 1988.

«Um wiederzugewinnen, was ich verlor»

Zu Gertrud Leuteneggers «Meduse»¹

Aus den Aussenräumen des Meeres taucht eine Meduse auf, nähert sich, leuchtend, mit pulsenden Bewegungen. «*Wider Willen betrachtete ich länger die zarte, doch durchdringende Erscheinung. Etwas unbedingt mich Angehendes strahlte mir daraus entgegen, schon untergegangen oder noch gestaltlos, Flut umspülte meine Füsse, das Meer, aus dem wir alle kommen*» Der Satz endet ohne Satzzeichen, mit einem Innehalten, das ein Öffnen ist auf die Innenräume, die dieses Bild erschliesst. Dem erzählenden Ich wandelt sich das Bild, das Meereswesen wächst und erhebt sich aus den Wellen, die Tentakelfäden werden zu den Zweigen und Ästen sommerlicher Birken. Im Aussenbild ersteht das Innenbild, das erinnernde Bewusstsein hat im Gestaltlosen eine Form gefunden, die ihm Zeichen ist.

Das Zeichen steht für eine Geschichte, eine schmerzhafte Erfahrung, die sich dem erzählenden Ich ver gegenwärtigt, wie sich die leuchtende Meduse langsam gegen das Ufer bewegt. Die Wellen werden heftiger, mit ihrer Plastiksandale versucht die Erzählerin, das gallertige Wesen auf den Rücken zu drehen. «*Offen klaffte*

der Mund zwischen den wulstigen Rändern, die sogleich heftig anschwollen, krause Saugarme streckten sich empor, winzige Nesselfäden schnellten heraus. Schnell kippte ich die Meduse wieder um. Wie nichts anderes fürchtete ich die scharfen Spitzen der Nesselfäden, die sich blitzartig in die Haut schlügen, das Fleisch durchzuckten, unverzüglich Entzündungen hervorriefen»

Ins Innere der Meduse zu blicken, in die verletzenden Nesselfäden, ist wie das Aushalten der auftauchenden Erinnerung, das rückhaltlose Erzählen der Geschichte, das Wiederbeleben des Schmerzes.

Es ist die Geschichte vom Ende einer Liebe, die sich das erzählende Ich in Gertrud Leuteneggers «*Meduse*» ver gegenwärtigt. Die Erfahrung des Erwachsenwerdens, des Verlassens jenes schuldlosen und kindlichen Bereichs, der die Kluft, über die keine Nähe hinwegkommt, vielleicht ahnt, aber noch nicht weiss. «*Ich träumte, wir wären immer in Rovina geblieben. Was war es nur, das mich forttrieb? Ein Verlangen, grossartig und unbegriffen, nach allen Möglichkeiten der Welt.*»

Rovina, das Gebirdsdorf, steht für

die Unversehrtheit der spielerischen Liebe von Fabrizio und der Erzählerin. «*Sein jeder Unterdrückung fernes Wesen gab mich ununterbrochen mir selbst zurück, wodurch er mich zu den grössten Verschwendungen befähigte. Fabrizio seinerseits, getragen, erregt von unseren gegenseitigen Entdeckungen, begann, nicht ohne die Wonnen übertriebener Genauigkeit, sein Wissen über die Rätsel des Geschlechts vor mir auszubreiten, und ich genoss seinen Redeschwall als süsses Spiel.*» Es ist eine paradiesische Liebe, die sich erst zu entdecken beginnt und die, weil sie von dem Unüberwindbaren noch nicht weiss, sich in der Gemeinsamkeit ganz verlieren kann. «*Nur der durchsichtige Bodensatz unserer Liebe, die unerklärliche Freude aneinander, verliess mich nicht, umhüllte mich wie ein Schleier, und wie hätte mich Begehrten retten können, da ich mich doch mit Fabrizio als eins empfand, seit jeher, von Grund auf, und ich nur oft, immer und immer wieder, seine glatte, seltsam lebhaft von kühleren Temperaturen in sanfte Wärmegrade hinüberspielende Haut anfasen, riechen, auskosten musste, diese Haut, die mir als die einzige, ebenso unfassbare wie zauberhafte Trennung unseres inneren gemeinsamen Lebens erschien*»

An einem Abend machen sich Fabrizio und seine Geliebte auf, verlassen Rovina, um ein kleines, an klaren Tagen weithin leuchtendes Waldstück aufzusuchen. Es ist ein Weg aus dem Angemessenen hinaus, ein Griff nach dem nicht zustehenden Höheren, und das Erreichen des Sehnsuchtspunktes in der Ferne wird nicht zur Einlösung jenes grossartigen und unbegriffenen Verlangens «*nach allen Möglichkeiten der Welt*», sondern zum Aufwacherlebnis. Der ferne Punkt wird aus der Nähe

die Erkenntnis, dass die Zeit dieser Liebe abgelaufen ist. «*Und in diesem Augenblick wusste ich: das Festhalten an dieser Liebe war der Sprung über den Abgrund des Erwachsenwerdens*»

In dem kleinen Waldstück, das sich beide unabgesprochen als eine Lichtung vorgestellt hatten und das nun unerwartet dicht durchwachsen ist, finden Fabrizio und die Erzählerin die zerstörte Nevera, von der sie aus den Erzählungen von Fabrizios Onkel und seiner Schwester Giuditta, der der steinerne Rundbau anheimgegeben war, wussten. In der Nevera wurde die Milch sommerüber kühl gehalten, geschichteter und gepresster Schnee bewahrte die Kälte. Eines Tages lag die Nevera zerstört, die deckenden Granitplatten teils eingestürzt, teils weggetragen. Ihre Zerstörung war ein Sakrileg, ein tiefer Schmerz für Giuditta, die Trümmerstätte ein Ort, der im Unbewussten und Neugierlosen lag.

Auf dem Grund der zerstörten Nevera findet das erzählende Ich, während Fabrizio im dichten Unterholz nach einem Liegeplatz sucht, ein Kind. Es erscheint wie die Meduse im Ausenbild des Textes: «*Es tauchte aus den nachtschwarzen Farnen auf, ohne das geringste Geräusch, als hätte es immer da gelegen, mit weitoffenen Augen, in denen alle Versprechungen des Lebens sich so durchsichtig spiegelten, dass sie von weit her, aus der Tiefe des Universums selbst kommen mussten. Der geringste Schimmer in seinen Augen brach sich in einem Strahl, zitternd und glänzend, der in wellenartigen Stössen um den kleinen Körper spielte, bis er diesen ganz durchdrang, und das Kind vollkommen von einer strahlenden, phosphoreszierenden Flüssigkeit erfüllt war.*»

Das Kind ist nur der Erzählerin,

nicht Fabrizio sichtbar, und auch ihr entzieht sich das Bild, indem es nur stärker als Innenbild wieder ersteht. Es ist die Erfahrung des Getrenntseins, die schmerzende Erkenntnis, dass an der kindheitlichen Liebe nicht festgehalten, dass die Kindheit nicht unverwandelt ins Erwachsensein hinübergebracht werden kann. Es ist die Geburt des Eigenwesens, der Schritt in die Trennung von dem, dem sich die Erzählerin in Selbstaufgabe hingegeben hat, gerade vielleicht, weil er nichts in ihr unterdrückte. *«Ich hörte kaum noch Fabrizios Stimme, die im Halbdunkel zu mir flüsterte, ich spürte seine Hände nicht, die mich zu besänftigen suchten, ich nahm nichts mehr wahr vom traurigen Drängen seines Körpers. Alle meine Sinne waren nach innen gerichtet, wo sich zum letzten Mal etwas verweigerte, aufbäumte, über mich hinwegtobte, einem Sturm gleich, in dem mein Wille vernichtet wurde.»* Unvereint, zum ersten Mal wirklich getrennt, verbringen die Liebenden, die zu Abschiednehmenden geworden sind, ehe sich beide noch dessen bewusst wurden, eine letzte Nacht. *«Seine Kraft, nichts in mir zu unterwerfen, zahlte in dieser Nacht den höchsten Tribut. Zum ersten Mal wirklich getrennt von mir, gab er mich, unverraten, dem anbrechenden Morgen zurück»*

Die Nevera, brunnenartig in die Erde hineingebaut, ist ein offenes Zeichen, das verdeutlicht wird durch das Bild der sauber geschichteten, doch unbenutzt und sinnlos gebliebenen Wäschestapel, die Giuditta in einem Kasten verwahrt und zuzeiten mit leerem Blick betrachtet. Die unberührten Wäschestapel, ein unbenutztes Brautzimmer auf der Voralp, das Fabrizios Onkel für seine Schwester mit fliegenden Fischen auf der Stuckdecke

schmücken liess, finden eine Art von Entsprechung in der Werkstatt des Onkels, wo sich die Maschinen häufen, die Arbeiten aber dennoch unerledigt bleiben. Und später wird der Onkel inmitten der leer sich drehenden und betätigenden Maschinen hocken, reglos und starren Blicks, bis er ins Tal gebracht wird. In Giudittas Leib wächst ein Tumor, *«sie gab sich, sagte man in der Talstation, am Rand des Todes einem Zustand hin, den sie zeit ihres Lebens vergebens ersehnt hatte»*.

Gertrud Leuteneggers Text von knapp hundert Seiten ist ein dichtes Bildgefüge, eine geschlossene Zeichenwelt. Ohne Aufdringlichkeit ergeben sich Bilder und Zeichen aus der Außenbeobachtung; in keiner Zeile wird metaphorisch gesprochen, und doch enthält jedes äussere ein inneres Bild, verweist das Zeichen auf seine Bedeutung. Im äussersten der konzentrischen Kreise dieses Bildgefüges wiederholt sich noch einmal der Abschied von Fabrizio und der Liebe, die sie beide verband, bricht das erzählende Ich noch einmal auf, nicht zu bewahren, sondern wiederzufinden, was über die Kluft zwischen dem Kindsein und dem Erwachsenwerden nicht hinübergetragen werden kann. Die Sandalen aus beinahe transparentem Plastik, mit denen sich die Erzählerin vor den *«zwar gefährlich leuchtenden, doch so leicht zerstörbaren Medusen»* wappnet, erhielt sie von ihrem Geliebten geschenkt.

Zwar wendet sie mit ihrer Hilfe noch die Meduse, um ihr genau ins Innere zu sehen — aber sie zerstört das verletzende wie verletzliche Wesen nicht, und nachdem sie die Begegnung ausgehalten hat, wirft sie die Sandalen fort. Mit einer Gegenbewegung zum Anfang des Textes entfernt sich die Meduse

gegen den Horizont, Wind und Brandung nehmen zu. «*Dann entfesselte sich eine Regenböe über dem Strand, Wasser floss aus meinem Haar, vermischt sich mit dem Element. Ich warf die Plastiksandalen fort und tauchte ins Meer, Flut füllte mir den Mund, um wiederzugewinnen, was ich verlor*»

Bewusste Erfahrung ist es, was das Verlorene wiederbringt, das Aushalten aller Möglichkeiten der Welt, das Aussetzen in die Wirklichkeit der Gefühle. Doch diesmal mit dem Wissen, das die durchlebte Erinnerung gab, verschmolzen nicht mehr mit einem andern

Wesen, sondern getrennt. «*Allem Unbekannten wollte ich entgegengehen, aller Gefahr, allem Leid.*» Es ist ein Hinausgehen ins Ungeschützte, Offene, auf sich gestellt und ichbewusst. Undine geht — auch so lässt sich dieser Schluss lesen, und eine Trauer ist herauszuhören, dass die Schwelle überschritten werden muss, es kein Hierbleiben gibt und kein übergangsloses Dortsein.

Urs Bugmann

¹ Gertrud Leutenegger, *Meduse*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

Hinweise

Albrecht Schöne: «Goethes Farbentheologie»

Dass sich Goethe als Naturwissenschaftler verstanden und viel Zeit seines Lebens an Experimente in seinem Laboratorium verwendet hat, ist ebenso bekannt, wie die Ergebnisse dieser Tätigkeit im Lichte naturwissenschaftlicher Erkenntnisse befreudlich, ja anstössig erscheinen. Dass der Dichter zu Eckermann sagt, auf alles, was er als Poet geleistet habe, bilde er sich gar nichts ein, sein «Bewusstsein der Superiorität» gründe sich darauf, dass er unter Millionen der einzige sei, der von den Farben, ihrer Entstehung und ihrer Natur das Richtige wisse, ist fast grotesk. Er spricht von seiner «Farbenlehre», und von ihr handelt das kleine Buch von Albrecht Schöne mit dem

treffenden Titel «Goethes Farbentheologie». Der Göttinger Germanist hat zu seinem Gegenstand, der bis jetzt allen Erklärungsversuchen zum Trotz ein Ärgernis und eine tief befreudliche Verbohrtheit des grossen Dichters ist (bei Eissler führt Goethes Kampf gegen Newtons Farbentheorie zu Mutmassungen über eine «partielle Psyche» des Dichters!), einen Zugang gefunden, der die «Farbenlehre» in einem neuen Lichte zeigt. Schöne geht dabei exakt von dem Befremdlichen und Anstössigen aus, und er bringt Goethes Äusserungen, die er im genauen Wortlaut ernst nimmt, in die Nähe des Erweckungserlebnisses, das dem 19jährigen Goethe nach seiner Rückkehr aus Leipzig ins Frankfurter Elternhaus widerfuhr, als er durch Susanne Katharina von Klettenberg

pietistische Frömmigkeit kennenerlernte. «Erweckung» ist ihm auch, dem Augenmenschen, bei einem ersten und entscheidenden Experiment mit Licht und Prisma zuteil geworden. Die Analogie zur «Glaubenswahrheit» ist der Schlüssel, der alles erklärt, was uns Goethes «Farbenlehre» und seine Selbsteinschätzung befreudlich erscheinen liess. Der «didaktische Teil» des Werks ist veritable Dogmatik, der Streit mit den Newtonianern ist die Polemik eines Gläubigen gegen die Orthodoxen, und da, wo Goethe die Geschichte der Wissenschaft von den Farben darstellt, im historischen Teil seiner «Farbenlehre», tut er es im Stil der Kirchen- und Ketzerhistorie. Es gibt Aussprüche von ihm, zum Beispiel über den Arianismus (*«Zwei Gegner sind es, die sich boxen, / Die Arianer und die Orthodoxen.»*), die man bis jetzt lediglich als kirchengeschichtliche Reminiszenz gedeutet hat. Man dachte etwa, die «Arianer» stünden für «Ketzer» überhaupt, und das Gedicht, in dem die Stelle vorkommt, gebe Goethes Unmut über die Kirchengeschichte und über den Pfaffenstreit Ausdruck. Schöne weist aber nach, dass hier eine theologische Streitfrage, nämlich die Frage nach der Einheit (Arius) oder der Trinität Gottes (die Orthodoxen), gleichnishaft für den Streit Goethes steht, der für die ungeborene Einheit des Lichtes gegen seine Brechung in Spektralfarben, wie sie Newton (der «Orthodoxe» auf diesem Gebiet) vertrat, mit seiner «Farbenlehre» ins Feld zog, ein Streiter für den wahren Glauben gegen die Konstruktionen einer Wissenschaftstradition, die ihm das Licht zerteilte wie das Trinitätsdogma die eine und unteilbare Gottheit. Zu Eckermann hat er einmal gesagt: *«Ich erkannte das Licht in seiner*

Reinheit und Wahrheit, und ich hielt es meines Amtes, dafür zu streiten.» Albrecht Schöne bleibt in seiner brillant durchgeführten Studie bei seinem Fach, der Germanistik. Er untersucht die «Farbenlehre» stilkritisch, er geht ihr auch — im Anhang sind sie zusammengestellt — in den Gedichten und den Xenien nach und arbeitet so heraus, was im ganzen nun als eine durchaus folgerichtige und sehr ernst zu nehmende Leistung Goethes zu betrachten ist. Goethe hat am Ende seines Lebens über die Menschheit gesagt, er sehe die Zeit kommen, wo Gott keine Freude mehr an ihr habe und er abermals alles zusammenschlagen müsse zu einer «verjüngten Schöpfung». Das Buch Albrecht Schönes ist eine faszinierende Lektüre und zugleich ein Muster für den deutschen Umgang mit Literatur. Man wertet sie nicht ab, wenn man Goethes «Farbenlehre» als ein Sprachkunstwerk betrachtet. Stilanalyse und Formgeschichte führen durch das Befremdliche und Anstössige hindurch zu Einsicht und Verstehen (*Verlag C. H. Beck, München 1987*).

Gertrude Steins Porträts und Stücke

Die zweibändige Ausgabe enthält 53 Texte in der Übersetzung aus dem Amerikanischen von Bernd Samland, Band I kurze Porträts von Menschen und Ländern, Band II die «Stücke». Beide Bände geben einen Begriff von der radikalen Avantgardistin, die keine Konvention beachtet und mit der Erzähltradition gebrochen hat. Die Ausgabe ergänzt die Werkausgabe in Einzelbänden und die Biographie, die im *Arche Verlag, Zürich*, bereits erschienen sind.

Über Theater

Vor zwei Jahren schon erschienen in einer taschenbuchartigen Aufmachung gesammelte Theaterkritiken von *Irma Voser*. Jetzt gibt es, unter dem bescheidenen zurückhaltenden Titel «Über Theater» eine weitere Sammlung im gleichen Verlag, die der Berliner Journalist *Roland H. Wiegenstein* von 1966 bis 1986 verfasst hat. Es scheint, dass allmählich wieder erkannt wird, was Kenner schon immer gewusst haben: Das Theater spiegelt sich in der Kritik. Man muss freilich Kritiken sammeln, man muss Überblick gewinnen und den Zuschauer kennenzulernen, der über Jahre hin Rechenschaft gibt über seine Erlebnisse im Parkett. Dann aber sieht man wohl, Welch spannende Lektüre diese Berichte von aufregenden, langweiligen, ansprechenden und schockierenden Aufführungen im Theater sein können. Der Verlag sei ermuntert, die «Reihe» fortzusetzen (*Ammann Verlag, Zürich 1987*).

Blaise Pascal in der Reihe «Vita Mathematica»

Die Reihe «Vita Mathematica» setzt sich zum Ziel, Biographien bedeutender Mathematiker von der Antike bis in die neueste Zeit unter einheitlichen Gesichtspunkten herauszubringen. Erschienen ist bereits ein Band über Georg Cantor, neu liegt — von *Hans Loeffel* verfasst — der Band *Blaise Pascal, 1623–1662*, vor. Darin wird, mit zahlreichen Illustrationen, Biographie und Tätigkeit des faszinierenden Mathematikers, Physikers und Philosophen, den man auch als Literaten und Theologen bezeichnen darf, in knappen und klar gestalteten Kapiteln vor-

gestellt. Was «projektive Geometrie» sei und wie sie sich in die Geschichte dieser Wissenschaft einreihen, dann — höchst eindrucksvoll — Pascals Erfindung der Rechenmaschine, sein Vorstoß in die Wahrscheinlichkeits- und in die Infinitesimalrechnung werden ebenso erläutert wie der Pascalsche Kosmos. Die «Pensées» und die «Lettres provinciales» machen deutlich, wie sehr dieser Mathematiker und Physiker nach Universalität strebte. Loeffel stellt den im «esprit de géométrie» gründenden, aber den «esprit de finesse» in seinen Kosmos einbeziehenden, also Herz oder Intuition neben die Ratio der Mathematik stellenden «uomo universale» in einem abschliessenden Kapitel dar (*Birkhäuser Verlag, Basel und Boston 1987*).

Die Lebensgeschichte von Franz Werfel

Peter Stephan Jungk, in Santa Monica in Kalifornien geboren, aber in Wien aufgewachsen, schrieb zuerst Erzählungen und einen Roman, dann gab er eine kommentierte Anthologie aus dem Werk Franz Werfels heraus und legt jetzt die Lebensgeschichte des Dichters vor. Es ist keine streng wissenschaftliche Biographie, aber auch kein «Lebensroman». Der Autor berichtet in Einschüben zwischen den Hauptkapiteln von seinen persönlichen Recherchen, seinen Gesprächen und Korrespondenzen mit Augenzeugen und Nachkommen. Das Nachleben nicht des Autors, sondern des Menschen wird in diesen kursiv gedruckten Zwischentexten dem Leser nahegebracht. Die Hauptkapitel erzählen die bewegte Geschichte des weltberühmten Dichters Franz Werfel, der in Prag als Sohn

eines Textilindustriellen geboren wurde, in der Zwischenkriegszeit zu Ruhm und Ansehen kam, sich politisch seltsam und leidenschaftlich zwischen den Lagern bewegte, fast ein Agitator der Linken war und doch — als man es von ihm in bürokratischem Automatismus verlangte — der gleichgeschalteten Akademie in Berlin seine Loyalitäts'erklärung abgab, wenige Wochen, bevor seine Bücher auf dem Scheiterhaufen der Nazis verbrannt wurden. Sein Streit mit Karl Kraus ist nachgezeichnet, sein Leben mit Alma Mahler, die seine Frau wurde, sein Exil in Amerika. Werfels Werk ist nicht Gegenstand der Erzählung, sondern sein Leben. Aber eingebettet in die Wechselfälle dieses Lebens sind die Phasen intensiver Arbeit an Theaterstücken, an Erzählungen und Romanen, von denen hier zur Erinnerung «Barbara oder die Frömmigkeit», «Die Geschwister von Neapel» und — vor allem — «Die vierzig Tage des Musa Dagh» genannt seien, der Roman eines Genozids, 1934 in Deutschland sofort verboten. Wenn hier gesagt wurde, das Buch Jungks sei keine wissenschaftliche Biographie, so will das nicht heissen, es sei nicht genau und aus den Quellen erarbeitet. Ein umfangreicher Anhang mit Anmerkungen und einem Register beantwortet Fragen und dokumentiert die Lebensgeschichte, die sich liest wie ein Roman (*S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1987*).

Peter Altenbergs Skizzen

Dass immer aufs neue Ausgaben der Skizzen von Peter Altenberg erscheinen, deutet auf erneutes Interesse, vielleicht nicht nur für den poetischen Flanierer und Frauenfreund, sondern fast

mehr für die Zeit, für die er typisch ist, und natürlich für das Wien der letzten Jahrzehnte der Donaumonarchie. *Werner J. Schweiger* hat jetzt eine neue, zweibändige Sammlung von Skizzen Altenbergs herausgegeben, der von sich gesagt hat, er sei ein Dichter, ohne Dichtungen hervorzubringen. Was er schrieb, betrachtete er als «Extrakte des Lebens», und so wirken diese Prosastücke denn auch: Schnappschüsse sind es, in denen hinter dem Augenblick das Besondere aufscheint. Die zwei Bände sind im *Löcker/S. Fischer Verlag, Wien und Frankfurt*, erschienen.

Expressionismus

Der Zürcher *Arche Verlag* macht sich um Editionen von Texten des Expressionismus verdient, so zum Beispiel mit der Herausgabe der Dichtungen und Briefe des Jakob van Hoddis (vgl. *Schweizer Monatshefte*, Februar 1988). Herausgeber der Reihe ist *Paul Raabe*, der auch den Band «Der Kampf um eine literarische Bewegung» gestaltet hat. Darin finden sich, neben der Einführung des Herausgebers, alle wichtigen Texte, in denen sich Ankündigung, Meinungskampf, Rückblick und Nachspiel der expressionistischen Bewegung darstellen. Zum Beispiel stossen wir auf einen Artikel von Eduard Korrodi aus dem Jahre 1914, in welchem der Feuilletonredaktor der *NZZ* «die Jüngsten der deutschen Literatur» würdigt. Dann natürlich Stellungnahmen und Bekenntnisse, zum Beispiel von Otto Flake, René Schickele, Alfred Döblin, Kasimir Edschmid und anderen, schliesslich «Nekrologe», etwa aus dem Jahre 1921 ein Aufsatz von Iwan Goll mit dem Titel «Der Expressionismus stirbt». Im ganzen also ein Lesebuch, in

welchem sich Aufstieg und Niedergang einer kurzen, faszinierenden Epoche der deutschen Literatur dieses Jahrhunderts spiegelt (*Arche Verlag, Zürich 1987*).

Internationale Rezeption des Werks von Uwe Johnson

Dissertationen können an dieser Stelle nicht rezensiert werden: zu gross ist die Lücke dessen, was lange vorher eine Besprechung oder einen Hinweis verdient hätte. Hier eine Ausnahme: *Nicolai Riedel* hat einen Beitrag zur empirischen Rezeptionsforschung geleistet, indem er «*Untersuchungen zur Geschichte der internationalen Rezeption Uwe Johnsons*» vornahm. Die umfangreiche Arbeit, die das Ergebnis dieser Recherchen darstellt, ist 1985 erschienen, im Verlag von *Georg Olms, Hildesheim, Zürich und New York*.

Der Vater. Eine Abrechnung

Niklas Frank, der Sohn des Generalgouverneurs von Polen unter Hitler, hat hier seinem Hass, seiner verzweifelten Situation unter einer Belastung, die man sich kaum vorstellen kann, schockierenden und ungehemmten Ausdruck gegeben. Das Buch, so widerlich es wirken mag, gehört zu den Selbstreinigungen, die verspätet vorgenommen werden. Geschmacklos, möchte man ausrufen. Aber gibt es in diesem Zusammenhang denn Geschmacksfragen? Hier weist ein Sohn das Erbe des Vaters, die schreckliche Last des Verbrechens von sich und kommt doch nicht davon los, dass dies sein Vater war (*C. Bertelsmann Verlag, München*).

Quellenlexikon der Textanalysen

Vier Nachtragsbände, die Jahre 1983 bis 1986 umspannend, sind vor kurzem erschienen. Sie bringen die «Personal- und Einzelwerkbibliographie zur deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart» in Form alphabetisch gegliederter Verzeichnisse à jour. Was also an Sekundärliteratur seit 1982 beispielsweise zum Stichwort «Böll, Heinrich» nachzutragen wäre, ist hier — in Auswahl — aufgelistet. Ein Hilfsmittel für Schule und Hochschule, ein Arbeitsinstrument für Interpreten. *Verlag für Pädagogische Dokumentation, Duisburg*.

Hamann — der Magus im Norden

Der «*Insel Almanach auf das Jahr 1988*» ist Johann Georg Hamann gewidmet. Oswald Bayer, Bernhard Gajek und Josef Simon, alle drei auch als Beiträger vertreten, haben Aufsätze aus dem Kreis der Philosophen, Germanisten und Theologen gesammelt, die sich in regelmässigen Abständen zu einem internationalen Hamann-Kolloquium treffen. Der Almanach wird dadurch zur Lesehilfe, zum Führer durch das Labyrinth des schwierigen Werks eines genialen Aussenseiters (*Insel Verlag, Frankfurt am Main*).

Georg Forster oder Die Liebe zur Welt

Georg Forster ist in jungen Jahren mit James Cook um die Welt gesegelt. Seine Berichte — er begleitete auf der Expedition seinen Vater — sind klassische Texte aus der Geschichte der Entdeckungen, naturwissenschaftlich

ergiebig und aufschlussreich hinsichtlich der Kulturgegung und des Kulturzusammenstosses. Der junge Forster war im 18. Jahrhundert eine Berühmtheit. *Klaus Harprecht* schrieb seine Biographie gewissenhaft und ausführlich, wobei die schwierige Loslösung vom Vater, die problematische Ehe mit Therese Heyne und schliesslich die Betätigung im Mainzer Jakobinerclub und die Gesandtschaft Forsters nach Paris, wo er die linksrheinische Republik auftragsgemäss als eine Provinz des von der Monarchie befreiten Frankreich erklärte, besonders ausführlich behandelt sind. Forster steht noch immer im Abseits der deutschen Geschichte. Als Naturforscher und Reiseberichterstatter ist er möglicherweise bekannter denn als politischer Essayist. Klaus Harprecht hat seinen Lebensroman geschrieben (*Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1987*).

Eine Hauptmann-Biographie

Der Literaturwissenschaftler und Romancier *Eberhard Hilscher*, der in Berlin/DDR lebt, hat sich seit Jahren mit Studien über Gerhart Hauptmann, Arnold Zweig und Thomas Mann beschäftigt. Seine 1987 in Ostberlin erschienene Hauptmann-Biographie ist nun auch in der Bundesrepublik verlegt worden. Es handelt sich dabei um die Aktualisierung und Ergänzung einer erstmals 1969 vorgelegten Monographie, bei deren Überarbeitung bisher unpublizierte Materialien aus dem Manuskriptnachlass des Dichters Verwendung fanden. Hilscher hat ein gut lesbares, Biographie und Werkanalyse verbindendes Buch geschrieben, das dem Informationsbedürfnis eines heutigen Lesers entgegenkommt und vor

allem auch das widerspruchsvolle Verhalten Gerhart Hauptmanns gerecht darstellt (*Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1988*).

Neidhart aus dem Reuental

Dieter Kühn, bekannt durch seine kritische und unkonventionelle Auseinandersetzung mit grossen Gestalten der mittelalterlichen Literatur, legt neu den Band *«Neidhart aus dem Reuental»* vor. Schon 1981 hat er — Verfasser der Bände *«Ich, Wolkenstein»* und *«Der Parzival des Wolfram von Eschenbach»* — einen Versuch mit dem Titel *«Herr Neidhart»* herausgebracht. Das Buch enthielt vor allem Übertragungen der Lieder Neidharts, eines der frechsten, erotischsten und witzigsten mittelalterlichen Lyriker. Neidhart hat von 1180 bis 1240 gelebt (die Jahrzahlen sind als Anhaltspunkte zu verstehen), und was nun in diesem neuen, über 500 Seiten starken Band über ihn und seine Zeit zusammengetragen ist und in lebendiger Darstellung Geschichte erlebbar werden lässt, geht weit über die Präsentation des Werks hinaus. Hier erfahren wir, wie die Zeitgenossen des Dichters gelebt haben, wie sie liebten, ihre Feste feierten und wie sie wohnten, wie ihre Justiz funktionierte und welche Möglichkeiten die Medizin im Mittelalter hatte. Im Anhang erklärt der Verfasser, er habe sein erstes Neidhart-Buch neu geschrieben. Aus 17 Kapiteln seien jetzt 168 geworden. Zwar beruht, was in diesen Wälzer eingearbeitet ist, auf philologischen und auf Literatur-Studien. Aber es wirkt frei gestaltet, es vertraut der Einbildungskraft, die sich bei Dieter Kühn an den grossen Poeten des deutschen Mittelalters entzündet (*Verlag Die Insel, Frankfurt am Main 1988*).