Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 71 (1991)
Heft: 1

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

Eine Welt zerfällt

«Schwarze Kutschen» — ein neuer Roman von Hermann Lenz

1.

Warum ich plötzlich an die *«Effi Briest»* denken muss, begreife ich zunächst selber nicht. Mit der Mark Brandenburg haben die *«Schwarzen Kutschen»* nichts zu tun; und die literarischen Kronzeugen von Hermann Lenz stammen eher aus dem süddeutsch/österreichischen Raum [1]. Und doch knistert das etwas, ein Funke springt. Wie der alte Fontane eine junge Frau, die noch kindliche Effi Briest, zur Hauptfigur eines Romans macht, sie darstellt und versteht, ohne sich anzubiedern, so weist Hermann Lenz in seinem neuen Roman einem noch jüngeren weiblichen Wesen, einem Mädchen von elf Jahren, eine Hauptrolle zu. Er zeigt die kleine Marie Smekal, wie sie in einem leichten grauen Kleidchen durch den Garten geht — und er sieht mit ihren Augen den Garten und die Welt. Kein Kind aus einem Bilderbuch oder Märchen, auch kein lebensstrotzendes Robotbild eines normalen Kindes aus einem populärpsychologischen Buch; ein zauberhaftes Wesen, das man nicht zu berühren, geschweige denn in die Arme zu schliessen wagt, schon nur, weil man weiss, dass sie sich von Wildfremden nicht berühren lässt. Nur zuschauen möchte man ihr, stundenlang ihr beim Zuschauen zuschauen. So also sind sie beschaffen, die späten Meisterwerke, die Alterswerke: abgeklärt-gelassen, und durchdrungen von einer hellwachen, grossartig vorurteilsfreien Aufmerksamkeit für die vielfältigen Spiegelungen des Lebens.

«Der Marie Smekal war das Einfache lieber als alles, was auftrumpfte oder wallte wie Federnbüsche, Schärpen und Epauletten mit Silberfransen», liest man früh im Buch. Damit ist ein Zeichen gesetzt. Aber umgekehrt heisst es später von Anna, Maries Mutter (eine begabte, aber nicht berühmte Diseuse), sie sei *«fürs Brave nicht besonders zu erwärmen»,* und auch das gehört dazu. Die Vorliebe fürs Einfache, die Abneigung gegen das «Brave», beides ist gleichermassen bezeichnend für die Welt, die Lenz beschreibt oder entwirft: auf einen Nenner ist sie schlechterdings nicht zu bringen, sie schillert in vielen Nuancen und Widersprüchen.

Wie überhaupt dieser Hermann Lenz ein Mann der unauffälligen Überraschungen ist. In einer siebenbändigen Romanfolge hat er — man erinnert sich — sein anderes Ich, den Schriftsteller Eugen Rapp, durch die Zeitläufte seines Jahrhunderts begleitet, als gäbe es für ihn nur mehr diesen autobiographischen Ansatzpunkt. Und jetzt, da die Lebensgeschichte zu Ende erzählt ist, fangen neue Geschichten an (oder schreiben sich alte Geschichten fort?), erhält die Fiktion wieder mehr Platz und öffnet neue Räume.

So schon vor einem Jahr mit dem Roman *«Jung und Alt»,* und nun erneut, noch ungewöhnlicher, kühner, wie mir scheint, mit den *«Schwarzen Kutschen».*

Nur dass die Trennung zwischen Autobiographie und Fiktion so streng nicht ist. Wenn Lenz das Wien der Jahrhundertwende zum Schauplatz des neuen Romans macht, dann kehrt er gewissermassen in eine innere Heimat zurück; denn diesen Raum und diese besondere Zeit hat er stets besonders geliebt und mehrfach dargestellt.

2.

Dass es Anna, der Sängerin, der Mutter, nur nebenher *«auf so etwas wie Kunst ankam»,* findet Marie gut. Und doch will Anna vom Singen nicht lassen, auch wenn sie es bequemer haben könnte, und die Melodien fallen ihr ein, wenn sie allein durch die Felder geht und sieht, wie sich die Ähren regen. Die Sätze charakterisieren Anna und enthalten, listig versteckt und im Ton des Understatements, auch ein Kapitel Poetologie. Insofern wenigstens, als Hermann Lenz in seinen Büchern nie «auf Kunst macht» und man sich vorstellen kann, dass ihm die Geschichten, auch die der *«Schwarzen Kutschen»,* auf Feldwegen einfallen, und zwar auch dann, wenn sie mit Feldwegen nichts zu tun haben.

Als ergäbe die Gliederung sich von selbst, so luzide und klar ist der Roman gebaut. Ein erster von insgesamt sechs Abschnitten folgt den Wegen der elfjährigen Marie, die, recht glücklich, bei ihren Grosseltern wohnt; das Kind erhält auch den Schluss des Romans zugeteilt, eine grossartige Coda: da wartet es auf die in Russland vermisste Mutter. Diese knapp vierzigjährige Mutter bestimmt die Perspektive, wenn auch nicht den Inhalt des zweiten und vierten Teils: eine attraktive Frau, die ihre Freiheit wahrt; die nicht einfach anders sein will als die anderen, sondern anders ist. In unübersichtlichen und ganz unbürgerlichen Männerbeziehungen lebend, ist sie doch keine Halbwelt-Dame und schon gar kein süsses Mädel, sondern ein ernsthafter, von Schwermut bedrohter, von Selbstzweifeln zerrissener Mensch. Ohne Vertrauen auf feste Ordnungen und bereit, sich auf vieles einzulassen, scheint bei ihr auch das Unwahrscheinliche plausibel:

Sie unternimmt eine Konzerttournee durch das vorrevolutionäre, von Terrorakten erschütterte Russland, die sie, gefahrvoll und doch nicht ohne Reiz, mitten durch die Anarchistenszene führt und in den Verdacht bringt, eine Spionin zu sein.

Je ein Abschnitt gehört zwei Männern, die beide Marie nahe stehen, mit ihr blutsverwandt sind: der Grossvater und der Vater. Der alte Smekal, ein Kleinbürger nach der sozialen Schicht, aber nicht nach dem Wesen, ist dabei der Stärkere von beiden: ein Mann, bei dem alle Zuflucht suchen, nicht nur die Enkelin, sondern auch die Liebhaber der Tochter — so auch der Major Rothmund (Schweizer zucken bei dem Namen zusammen), der uneheliche, von Anna nicht mehr akzeptierte Vater Maries. Einer, der von unten aufstieg, ein Herr wurde — und doch ein Einsamer, *«Fremdartiger»,* Zerrissener bleibt: Unter den vielen fragilen, beschädigten Figuren im Werk von Lenz ist er vielleicht der am meisten lädierte, einer der kompliziertesten dazu. Und doch ist es Rothmund, der die Fäden der Geschichte in der Hand hat, die Ereignisse in eine höchst überraschende Richtung lenkt. Als ein Beamter des *«Evidenzbüros»* (= Geheimdienst) organisiert er für Anna die Konzerttournee in Russland; dass er dabei ihrem Aufstieg und Selbstbewusstsein dienen und sie nur nebenbei als Botin

für seine Spionagezwecke benützen will, darf man ihm glauben; und er ist es, der am Schluss für seine Kühnheit zahlt.

Die Konstellation ist eigenartig. Da gibt es eine alleinstehende Frau und ihre Tochter, eine Reise ostwärts, von einem Mann organisiert, männlichen Zielen verpflichtet: die Erinnerung an Uwe Johnsons *«Jahrestage»* drängt sich wie von selbst auf, verstärkt noch dadurch, dass beide Kinder den gleichen Namen tragen. Wie ihre Namensschwester in den *«Jahrestagen»* hat die Marie bei Lenz etwas (im besten Sinne) Alt-Kluges oder eher Alt-Weises an sich; als wüsste sie über das Leben Bescheid, ehe sie es gelebt hat. Wie die Marie Johnsons ist sie nicht nur das Kind ihrer Mutter, sondern auch, frühgereift, deren Freundin oder Schwester. Aber sonst freilich ist die eine Marie so einmalig und unverwechselbar wie die andere. Während das Kind bei Johnson unersättlich ist im Aufnehmen von Vergangenheit und Gegenwart, die Stadt New York als Teil seiner selbst erfährt, ist die Marie im Roman von Lenz, ganz ein Geschöpf ihres Autors und ihm ähnlich, eine Einzelgängerin, und antwortet auf die Frage, was sie werden möchte, mit dem bestürzenden Wort: *«Allein»*.

3.

Ist sie überhaupt ein Kind, diese kleine Stoikerin, die am liebsten nur *«zuschauen und fühlen»* möchte und weiss, dass *«ihre Innenstimmung nur ausgependelt ist, wenn sie allein ist»* — oder redet sie nur, reizvoll genug, die Gedanken des alten Mannes mit kindlicher Stimme nach? Eine poetische Figur wie diese ist freilich keine Studie in Kinderpsychologie; es ist eine Kunstfigur, doch keinesfalls eine Kopfgeburt. Eine Kunstfigur, die, gerade weil nicht kindliches Verhalten konterfeit oder analysiert wird, das enthält und zeigt, was im gegenwärtigen Trend zu kurz kommt. Dass Kinder inständige und versunkene Zuschauer sind und oft wie unter einer Tarnkappe gehen und dass ihre Rückzugstendenzen nicht einfach neurotische Fehlentwicklungen sind, das wird einem eindrücklich in Erinnerung gerufen, wenn man, oft wie verzaubert, der kleinen Marie auf ihren einsamen und nachdenklichen Wegen folgt. Sie ist, kein Zweifel, ein Mensch nach dem Herzen von Lenz, eine Art Ideal, falls ein so skeptisch differenzierender Autor ein solches hat; ein noch unverdorbener, in sich ruhender Mensch. *«Dich hält die Tochter auf dem Erdboden fest»*, sagt Anna einmal zu sich selbst, und, noch deutlicher, an anderer Stelle: *«Wie abgedichtet gegen das Eindringen zersetzender Substanzen, so erschien ihr die Marie. Und es kam ihr merkwürdig vor, dass sie sich an ihre Tochter erinnern musste, um selbst wieder ins Lot zu kommen.»*

So gesehen ist Marie das Zentrum des Buches, mit dem alle wichtigen Figuren verbunden sind, nach dem sie sich ausrichten. Dass sie es ist (und nicht der Geliebte Annas und nicht ihr Vater), die monatelang auf den Bahnhof geht, um die in Russland gefangene, vielleicht schon tote Mutter zu erwarten, ist bezeichnend. Und zwar wartet da nicht ein hilfloses Kind (noch immer, voll Angst und Sorge, kann Marie sich beherrschen wie eine grosse Dame), sondern ein Mensch auf einen anderen Menschen, dem er sich verbunden, von dem er sich verstanden fühlt. Und das Ende des Buches ist so zittrig glücklich, so federleicht zwischen Wirklichkeit und Vision, wie es so schön nur wenigen gelingen kann.

4.

Wunderbar leicht gebaut und geschrieben ist überhaupt der ganze Roman, auch wenn es um harte Fakten, Bedrohungen, um Geschichtliches geht. Dabei scheint sich alles zunächst im Kleinräumigen, ja Kleinbürgerlichen abzuspielen, in einer Welt, wo alles seine Ordnung hat, wo man sonntags im Garten sitzt, wo die Frau des Hausmeisters es als Ehre ansieht, einem feinen Herrn das Essen kochen zu dürfen, wo der Kaiser in einer schwarzen Kutsche durch die Strassen fährt und das Kind sich vorstellen kann, er besuche die *«armen Leute»* und helfe ihnen. Und diese geordnet-kleinräumige Welt ist nicht ein Potemkinsches Dorf, es gibt sie; aber auf den zweiten Blick, das heisst wenn man tiefer in das Buch eindringt, wird alles anders: da stimmen keine Ordnungen mehr, zerfällt, was Geltung hatte. Und auf den dritten und vierten Blick ist noch einmal alles anders, nicht unbedingt schlechter (Lenz ist kein Entlarver), sondern — Marie vermutet es im Hinblick auf ihren Vater — *«am Ende sogar besser»*.

«In Wirklichkeit waren das ganze Leben und die menschlichen Beziehungen so kompliziert und so unverständlich, dass einem, dachte man darüber nach, angst wurde und die Pulse stockten» — der Satz stammt nicht von Lenz, sondern von Tschechow, aber die Erfahrung scheint mitten im Werk von Lenz zu stecken, im Innersten verborgen. *«Denn ein jeder wusste nur, wie's ihm erschien, nicht wie es war»* heisst es denn auch in einem anderen Roman, als würden die Gedanken Tschechows weitergesponnen. Diesem Scheinhaften, Wechselnden, nicht zu Packenden spürt Lenz nach, wenn er seine Figuren beschreibt. Nicht *«dingfest»* machen wolle er sie (er will sie gewiss auch nicht *«in den Griff bekommen»),* hat er vor einigen Jahren in den *«Frankfurter Vorlesungen»* gesagt: nicht einschliessen also, nicht verhaften (nach der etymologischen Bedeutung des Wortes), und schon gar nicht vor Gericht bringen. Deshalb begegnet man in seinem Werk auch nicht den prallen, sogenannt lebensechten Personen; bei seinen Figuren bleibt immer etwas Rätselhaftes, aber auch Luftiges, Lebendiges. Gerade das aber weist ihn als einen grossen Menschenkenner- und -gestalter aus — den man im neuen Roman neu entdecken kann!

5.

Vollends ins Undurchschaubare, ins Bodenlose gerät man, wenn Lenz den Erzählraum nach Osten öffnet, nach Russland (das er ja aus der Erfahrung des Frontsoldaten kennt). Nicht zufällig, aber vermutlich nicht zu ihrem Wohle, erhält Anna dort den Rat (den sie als «östlich» empfindet), nicht zu genau hinzusehen.

Eine Konzertreise, die mitten in die Anarchistenszene führt — ein ungewöhnlicher Stoff für Hermann Lenz, der sonst weder der Abenteuer- noch der Spionagegeschichte zuneigt. Er meistert die Aufgabe glänzend und auf eine verblüffende, nämlich auf seine Art. Die Anarchistenszene wird bei ihm ein geheimnis- und stimmungsvolles Aquarell — und doch nicht verharmlost. Fast ohne Angst geht Anna durch eine zunehmend bedrohliche und ganz und gar rätselhafte Welt, eine Traumwandlerin, die am Schluss nicht im eigenen Bett erwacht. Die Figuren, die hier auftreten, bleiben alle im Zwielicht; man erkennt Einzelzüge: das Zerstörerische, die Angst, die Verletzung, Idea-

listisches und Krankes *(«Von der Zerstörung werden Herrschaftskinder stärker angezogen als Kinder einfacher Leute»)*. Nicht Personen werden hier porträtiert, sondern in deren Gesten und Worten wird eine Epoche sichtbar: eine Übergangs- und Endzeit.

Das entbehrt nicht einer freilich sorgfältig verborgenen Aktualität. Während in diesen späten achtziger Jahren das kommunistische Russland offenbar an sein Ende gelangt, die Sowjetunion zu zerfallen droht, geht Lenz in die Vergangenheit zurück, in die Zeit davor, spürt den Verfallszeichen im Zarenreich nach, den Rissen, Sprüngen und Unruhen, die damals eine Übergangs- und Endzeit ankündigten. Das ist seine Art, mit Aktualität umzugehen: er weicht aus, geht zurück; aber auch in der Vergangenheit blitzt, ohne dass es gesagt wird, Gegenwart auf. *«Etwas geht dem Ende entgegen»,* der Satz taucht leitmotivisch auf und erinnert, im Sinne einer indirekten Aktualität, an die häufigen, oft fast triumphierenden Endzeit-Voraussagen, die man gegenwärtig, gerade in bezug auf die Schweiz, hören kann. Bei Lenz ist nichts von verstecktem Triumph zu spüren, eher Trauer — keine Nostalgie, aber Angst vor dem was kommen wird: *«Es war bald aus mit dieser Adelsherrschaft. Später aber liessen alle folgenden Machthaber den Blutbrunnen stärker sprudeln als die Adligen. Und sie rechtfertigten ihr Morden wie die anderen.»*

Erst vor dem Hintergrund dieser angedeuteten, vorausgenommenen Zeitenwende versteht man jenen Mann, der, hoher Beamter im Geheimdienst, die Geschichte in Bewegung setzt und in eine gefährliche Richtung lenkt: den Major Rothmund. Wie kein anderer ahnt dieser Einsame, *«Fremdartige»,* dass etwas zu Ende geht auch in der Donaumonarchie; nicht zufällig fühlen sich die anderen von diesem Boten des Untergangs wie durch Eisblöcke getrennt. Den russischen Anarchisten, die er für seine Spionagezwecke braucht, ist er tiefer verbunden, als er selber weiss; sein eigener Staat, dem er dient, erscheint ihm als *«zerfressen vom Verfall»,* und als ob er betrunken wäre (doch ist er es nicht), sieht er einmal während eines Banketts *«alles ineinanderstürzen».*

Mit seinen Figuren, durch sie, nimmt Lenz die Zeichen des Verfalls, den Einbruch des Chaotischen wahr, so subtil wie kaum ein anderer. Es braucht für ihn dazu keine grossen Ereignisse, keine Katastrophen, es genügen Gesten, Worte, es genügt ein besonderer Luftzug. Die *«Lust an der Katastrophe»* (Heiner Müller) ist ihm so fremd wie die Blindheit derer, die ihre Anzeichen nicht sehen. So liebt er die Ordnung (keine starre, dunkle, sondern eine gewissermassen anmutige Ordnung) — und verurteilt doch jene nicht, die diese Ordnung stören oder denen sie zerbricht. Da zeigt sich eine Vielfalt der Perspektiven, die schwindlig macht; kein Wunder, dass der Autor ein Kind wie die kleine Stoikerin Marie als eine lebendige, ruhende Mitte braucht.

Elsbeth Pulver

[1] Hermann Lenz, Schwarze Kutschen. Roman. Insel, Frankfurt am Mai 1990.

Auseinanderdriftende deutsch-deutsche Wirklichkeiten

Zu Klaus Schlesingers Chronik «Fliegender Wechsel»

Das Eis ist nicht aufgetaut, sondern geborsten. Nicht ein Tauwetter hat dem Kalten Krieg ein Ende gemacht, sondern die Spannungen im Eis, die sich plötzlich nach allen Richtungen entluden. Nur wer mittendrin stand, kann davon reden — wenn es ihm nicht die Sprache verschlagen hat.

Einer von ihnen ist Klaus Schlesinger, 1937 in Berlin geboren, ein Schriftsteller der ehemaligen DDR. Nachdem er wegen seiner Proteste gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns aus dem DDR-Schriftstellerverband ausgeschlossen worden war, siedelte er 1980 in den Westen über. Ein Visum ermöglichte ihm jedoch die zeitweilige Rückkehr in die DDR, so dass er während einiger Jahre auf beiden Seiten der Mauer leben konnte — die Mauer lief mitten durch seine Biographie. Über diese Zeit legt er nun 1990 seine *«persönliche Chronik»* unter dem Titel *«Fliegender Wechsel»* vor [1]. Sarkastisch stellt er fest, er habe in seinem Leben die seltene Gelegenheit gehabt, auf engstem Raum die Nachteile dreier Gesellschaftssysteme zu erfahren. Ein Buch also, das von der Geschichte überholt worden ist und heute nur noch historischen Wert hat? — Ja, aber gerade als Dokument der letzten Tage der Eiszeit, das die Paradoxien und Absurditäten der deutsch-deutschen Situation noch einmal mit aller Deutlichkeit festhält, erhält es neue Aktualität. Gerade weil hier noch keine gesamtdeutsche Weitwinkeloptik die Ränder unscharf werden lässt, weil hier einer Buch geführt hat mittendrin, auf beiden Seiten der Mauer, dokumentiert Schlesingers Chronik jene Widersprüche, die keine Einheitsrhetorik so schnell aus der Welt schaffen wird.

Wer aus dieser Sicht schreibt, begibt sich jedoch auf das Glatteis. In einer scheinbar marginalen Notiz formuliert die Chronik die kritische Situation dessen, der mitten in der Eiszeit den Einbruch kommen sieht: *«Ich stand vor zwei Jahren [...] am Ufer eines märkischen Sees, es war Februar, der See eisblau gefroren, Sonne schien, ich warf einen Stein über das Eis, der bis weit über die Mitte schlidderte, wir standen und sagten nichts, weil alles gesagt war, plötzlich ein scharfer Knall, ein Sprung im Eis, der mit rasender Geschwindigkeit, und doch genau zu verfolgen, auf uns zukam, das Eis zersprang in unzählige mosaikartige Teilchen, wie ein unregelmässig geknüpftes Netz.»* Was hier bricht, ist nicht allein die Tautologie des «real existierenden» Sozialismus. Die Brüche in der Eisgesellschaft bedrohen vor allem das Subjekt. Der Sprung im Eis läuft auf den Betrachter zu, geht durch ihn hindurch. Die makellose Oberfläche verwandelt sich in ein *«Netz»*, aber eines, das seine Tragfähigkeit gerade verliert. Kein «soziales Netz» also, mit dem die Westgesellschaft den Ostflüchtling weich aufzufangen verspricht. Brüche vielmehr, die dem Subjekt folgen, seinen gehetzten *«fliegenden Wechsel»* erzwingen. Und der Text als *«Mosaik»* aus scharfkantigen Splittern, aus denen sich zwar ein eisklares, gebrochenes Bild der deutschen Doppelgesellschaft ergibt, die aber auseinanderdriftend dem Flüchtling jeden Standort entziehen.

Über Brüche lässt sich nur reden, wenn man sie im Subjekt aufspürt. Darum beginnt der Text recht befremdlich mit einer privaten Beziehungsgeschichte, darum zeichnet Schlesinger immer wieder seine Träume auf, darum spricht er so oft vom *«Gefühl»*. Der verschwommene, aber sehr deutsche Begriff erhält in dieser *«persönlichen Chronik»* eine höchst reflektierte Randschärfe — die untergründige, aber intensive Auseinandersetzung Schlesingers mit Kleist und seinem gebrochenen Herzensbegriff des *«Gefühls»* scheint hier seine Spuren zu hinterlassen. Nirgends ist die deutsche Teilung direkter abzulesen als an den *«Wechselbädern der Gefühle»*, in die ihn der Wechsel der Mauerseite jeweils stürzt.

Hektik überfällt Schlesinger im Westen, Mobilität als Sucht, gegen die er sich einen unendlichen Stau auf der Autobahn herbeiträumt. Hier würde ein geschäftiges Land endlich zum Stehen kommen, in dem alle *«zufrieden»* sind und niemand *«glücklich»*. Obwohl Schlesinger die Westgesellschaft nicht als wirklich Fremder erfährt, sondern mit einigen Bekannten in der Hausbesetzerszene Körpernähe und Spontaneität sucht, verliert er gerade im Gedränge besetzter Abbruchbauten das *«gesellschaftliche Bewusstsein»*; es bleibt *«nach neun Monaten Leben im Westen das klare Gefühl, ein Einzelner, ein Vereinzelter zu sein» — «hier bezahlt jeder für sich»*, und dies nicht nur in der Kneipe. Für dieses *«Gefühl»* gibt es, wenn er es seinen Bekannten im Osten schildern soll, nur die klischeehafte Umschreibung des *«kälter»* und *«härter als hier»*.

Demgegenüber stellt sich im Osten, dem *«Ländchen»*, ein merkwürdiges Gefühl der Entspannung ein, als ruhten die Sinne aus von der Reizüberflutung im Westen. Die DDR als graue Idylle. Doch auch diese seine eigene Fluchtreaktion wird von Schlesinger selbstkritisch befragt. Die Idylle ist eine der Passivität. Hier ist nicht Handeln gefragt, sondern *«Verhalten»*. Dass jene grössere Solidarität, die man der Gesellschaft in der DDR nachgesagt hat, nur unter massivem Druck entstehen konnte und damit höchst prekär ist, zeigt Schlesinger an der Reaktion auf die Ausweisung von Wolf Biermann, die er eingehend dokumentiert. Auch unter den Literaten zeigen sich dabei jene Widersprüche, die schliesslich im November 1989 aufbrechen werden.

Bleibt Schlesinger mit seinen Sprüngen zwischen Ost und West trotz aller Differenzierungen doch in jenem *«Elend des Vergleiches»* (Lutz Rathenow) befangen, das die Literatur allzulange zur Komplizin des Kalten Krieges gemacht hat? — Auch in dieser Beziehung bleibt Schlesinger selbstkritisch und reflektiert. An sich selbst erkennt er die Versuchung der distanzierten Neutralität, zum blossen *«Registrieren, objektiv und — wie sagt man hier? — überparteilich»*. Schlesinger zeigt jedoch, dass ihm diese Distanz zu den Ereignissen aufgezwungen ist. Seine Chronik ist die Chronik einer Entfremdung in Ost und West, seine Unbestechlichkeit ist die Unbestechlichkeit des Heimatlosen. Am stärksten wird sie sichtbar, wenn Schlesinger in einem von der Chronik abgesetzten *«Brief danach»* berichtet, wie ihm an der grossen Demonstration auf dem Alexanderplatz in Ostberlin vom 4. November 1989, kurz vor dem Fall der Mauer, die Stimme fehlt, um zu den versammelten Massen zu sprechen. Seine Gefühle lassen sich nicht umsetzen in politische Rhetorik und Aktion. Sprachlos, wie am märkischen See, ver-

folgt er die rasende Ausbreitung der Risse bloss von ihrem Rand. Bei den historischen Ereignissen, die sich anschliessen, bleibt er vor dem Bildschirm und spricht von der *«Utopie»* nur noch *«im Perfekt»*, als ob mit der Mauer paradoxerweise auch das kalte Herzstück seiner Biographie geborsten wäre.

Gerade deshalb gehört dieses Buch auf die inzwischen leergeräumten Regale der DDR-Literatur. Mit jener Präzision, die laut ihrem programmatischen Anspruch der sogenannt «realistischen» Literatur hätte eigen sein sollen, zeigt es das Ende dieses Programms, ein Ende ohne bessere Alternative. Auf den Sendeschluss der Programme folgt nur noch die Mattscheibe der Depression. Sie scheint die Grenzen längst vor den Menschen überschritten zu haben, wenn man Schlesinger folgt. Genau darin aber liegt die Gefahr, vor der erst unlängst Günter Grass gewarnt hat: Dass man die Bürger der DDR zu den Verlierern des Kalten Krieges abstempelt, dass man ihnen damit jede wie auch gebrochene Identität nimmt und damit auf dem kahlgeschlagenen Boden der DDR neue Hassgefühle züchtet, die leicht umzulenken wären nach aussen [2].

«Was bleibt», hat Christa Wolf ohne Fragezeichen gefragt und damit eine unrühmliche Polemik ausgelöst. *«Was bleibt hier?»* fragt Klaus Schlesinger präziser und unmissverständlicher. Hundert Seiten später notiert er selbst eine illusionslose Antwort: *«Zurück bleibt eine Ansammlung von Bildern, Situationen, Affekten — bleiben Sätze, Begriffe, Bruchstücke, Splitter.»* Seine Chronik bleibt mehr: Sie dokumentiert eine Enteignung der Identität, die keine Marktwirtschaft wieder rückgängig machen kann. Weil sie dieses Gefühl — Gottfried Keller hatte seinerzeit dafür das Wort von der *«ausgeplünderten Seele»* — so nüchtern und eindringlich festhält, gehört Schlesingers Chronik auch auf die Regale einer neuen deutschen Literatur.

Peter Utz

[1] Klaus Schlesinger: Fliegender Wechsel. Eine persönliche Chronik. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1990. — [2] Günter Grass: Ein Schnäppchen namens «DDR». In: «Die Zeit» Nr. 41, 5. Oktober 1990, S. 49f.

Notate eines Fussgängers

Zu Kurt Martis «Högerland»

Er habe nie ein Buch von Gotthelf lesen können, gesteht *Kurt Marti* in seinen tagebuchartigen Aufzeichnungen *«Högerland»* [1], sei nicht zu Gang gekommen mit Gotthelfs *«wuchtigen und überaus kunstvollen Satzperioden, mit dem bäuerlich-konservativen Szenarium, dem patriarchalen Moralismus»*. Gotthelf und Gotthelfiana nehmen in dem genannten Buch trotzdem sechs Seiten ein, und das soeben Zitierte regt dazu an, zwischen dem berühmtesten Pfarrer-Schriftsteller der Schweiz und seinem heutigen, auch schon ziemlich

berühmten Kollegen im Doppelberuf einen Vergleich anzustellen.

Kurt Marti, als innovativer Verskünstler bekannt geworden, schreibt als Prosaist ebenfalls kunstvoll, aber nicht wuchtig wie Gotthelf. Schon in früheren Büchern hat er eigenes Tageserleben in sozusagen massgeschneiderter Sprache mitgeteilt. Hier nun, in *«Högerland»*, berichtet er, was er als Pfarrer im Ruhestand auf Gängen in der Stadt Bern und auf Wanderungen in deren Umgebung, in entfernteren Teilen des Kantons Bern und im Freiburgischen erlebt und sich gedacht hat. Er beschreibt dichtermässig viel Schönes, besonders Naturschönes, fühlt sich jedoch auch zur Mitteilung von allerhand Bildungswissen gedrängt und bedient sich dann oft einer trockenen Reiseführersprache.

Weder das Dichtermässige noch das Baedekerhafte, sondern der zeitkritische Gehalt macht *«Högerland»* interessant. Offensichtlich spaziert und wandert Marti nicht so sehr um des Spazierens und Wanderns willen, als um Stoff für kritische Glossen zu finden. Er findet sie reichlich, signalisiert fast auf jeder Seite Schäden der Zivilisation, denen mit gotthelfischen, bäuerlich-konservativen Rezepten wohl nicht mehr abzuhelfen ist. Wie schon Robert Walser und Hermann Hesse, nur bitterer im Ton, klagt Fussgänger Marti über die *«Auto-Autisten»*. Der Bericht über eine Wanderung nach Aarberg hat die Überschrift: *«Nicht nach Mühleberg»*. Denn: *«Was auch soll ich bei diesem Irrmal des real existierenden Nihilismus?»* Zwischen aller Schelte auf die *«wuchernden Verhässlichungen»* im schweizerischen Alltag stimmt der Verfasser dann wieder in das Geständnis des Vaterlandskritikers Niklaus Meienberg ein: *«D'Schwiiz isch doch cheibe schön!»*

Auf das AKW Mühleberg würde Gotthelf vielleicht ähnlich reagieren wie Marti, sich aber ärgerlich abwenden, wenn dieser in stadtbernischen Friedhöfen ehrend vor den Grabstätten von Revolutionären, Avantgardisten und Aussenseitern wie Bakunin, Robert Grimm, Mani Matter, Paul Klee und Otto Nebel verweilt. Unfreundlich blickt Marti auf das Grab Eduard von Steigers, des für die restriktive Flüchtlingspolitik während des Zweiten Weltkriegs verantwortlichen Bundesrats. Verehrungsvoll schreibt er hinwieder über James Fenimore Cooper, den Verfasser des *«Lederstrumpf»* und Künder indianischer Naturweisheit, der im Sommer 1828 im jetzigen Lorrainequartier von Bern logierte, woran eine dortige Gedenktafel erinnert.

Nicht bloss hätte Gotthelf für die meisten der von Marti hochgeschätzten Namhaften wenig übrig, er wäre auch von den theologischen Ingredienzien des Buches nicht erbaut. Marti ist ein Moralist wie Gotthelf, doch eben ein antipatriarchaler. Nachdem er in dem vorausgegangenen Bekenntnisbuch *«Die gesellige Gottheit»*[2] Abendmahlsbilder postuliert hatte, auf denen auch Jüngerinnen Jesu Platz fänden, freut er sich in *«Högerland»* über ein Himmelfahrtsgemälde mit tänzerisch bewegten Frauen, das die Kirche von Diemtigen im Simmental schmückt. Aber der erotisch unbegabte Patriarchengott, als dessen Symbol ihn der Turm des Berner Münsters anmutet, ist nun einmal der biblische, kirchliche. Schwer zu begreifen, wie ein so überzeugter Eros-Bekenner jahrzehntelang Diener des «Wortes Gottes» sein konnte.

Die Bücher Kurt Martis gewähren ästhetisches Vergnügen, und die darin geäusserten Antipathien sind mir dem Gesinnungsgrund nach sympathisch.

Angesichts der schon riesigen zeitkritischen Literatur, deren Bestandteil sie sind, stellt sich indes die Frage: Hat diese Literatur einen befriedigenden Nutzeffekt, oder wird ihr Gutgemeintes dadurch paralysiert, dass sie selber zu der von ihr kritisierten Zivilisation gehört und auf deren technischen Apparat angewiesen ist? Eine Frage, auf die ich mich selbstverständlich nicht verbindlich zu antworten getraue.

Robert Mächler

[1] Kurt Marti, Högerland. Ein Fussgängerbuch. Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt am Main 1990. — [2] Kurt Marti, Die gesellige Gottheit. Ein Diskurs. Radius Verlag, Stuttgart 1989.

«Graues Licht» oder der letzte Grund

Zur Andersch-Biographie von Stephan Reinhardt[1]

Es ist merkwürdig und doch auch eine Binsenweisheit: Je näher man an gewisse Menschen und Dinge im Leben eines Autors heranrückt, je genauer man die empirischen Fakten sammelt, desto fremder erscheint einem der Schriftsteller, dessen Werk man zu kennen glaubt.

Vielleicht, weil Alfred Andersch so ungern ein Autor «zum Anfassen» sein wollte, vielmehr sein Ich hinter immer neu zusammengesetzten Erzählfiguren versteckte, dabei aber immer nur das Vorgefundene im Leben zum Stoff machte und wenig fiktional hinzuerfand. Die vorliegende, fast monumentale Biographie von Reinhardt ist jedenfalls dem selbstgesteckten Ziel im Vorspann, Leben-*und*-Werkbiographie zu sein, nicht in allem gerecht geworden, konnte es vielleicht auch nicht, weil noch so vieles unerschlossen war, besonders Anderschs Lebensumstände im Dritten Reich, die er so gut wie gänzlich aus seinen Texten herausliess. Die entscheidende Verknüpfung von innerer und äusserer Lebensgeschichte bleibt in vielen Fragen, gerade den «grossen Fragen» offen: Selbstentwurf, gesellschaftliches Engagement und seine schriftstellerische Form, Talent zur Freundschaft, besonders im Kreis der Autoren, Verleger, Hörfunkredakteure und Regisseure, die sein Werk begleiteten, Fragen der Religion und Philosophie. Aber nicht nur der Forscher, auch der Andersch-Leser hat nun eine Fülle von Bausteinen, kann die Romane nun auch ein wenig als zeitkritische Schlüsselromane lesen, weil man nun weiss, welche Personen hinter den Hauptfiguren standen, dies allerdings immer in verfremdender Maskierung.

«Graues Licht» war der Arbeitstitel für Anderschs vielleicht schönstes Buch *Sansibar oder der letzte Grund* (1957), das heute in einigen europäischen Ländern zur Schullektüre zählt wie Camus' *Die Pest* und *Der Fremde* und William Goldings *Herr der Fliegen.*

Grau, das war für den Existentialisten und engagierten Zeitschriften-Herausgeber Andersch der kühle empirische Blick auf die Dinge. Und dennoch schlug das Licht der Aufklä-

rung, schlugen die frühbürgerlichen Werte der Französischen Revolution durch diese intellektuelle Erzählhaltung so stark durch, dass der Stil — anders als beim bewunderten *Marmorklippen*-Autor Ernst Jünger — geradezu vibrierte von Entscheidungsdrift und politischer Moral.

Er hatte schon etwas von einem deutschen Sartre im Nachkrieg: *Der Ruf* (1945 in den USA mitediert, 1946/47 mit innovativer Radikalität herausgegeben) und *Texte und Zeichen,* deren rasch vergriffener 2001-Reprint von Kennern gesucht wird und selbst eher postmoderne Autoren wie Hanns-Josef Ortheil noch 1980 zu höchstem Lob herausforderte, stehen als Impulsgeber kompromissloser Modernität in der Nachkriegskultur einsam an der Spitze, nur Sartres *Les temps modernes* vergleichbar. Diderot und Jefferson, Thomas Mann und Brecht, Sartre und Camus, Faulkner und Vittorini standen Pate. Seiner Zeit voraus war Andersch beim Hörfunk-Feature, beim Einbeziehen des Films ins Erzählen und dessen Theorie, beim Insistieren auf der Arbeitswelt als literarischem Thema.

Als einer der bedeutendsten Autoren der Gruppe 47 hätte er, nach vier Romanen, einem autobiographischen «Bericht» von singulärer Brisanz (*Die Kirschen der Freiheit,* 1952) und einigen der besten Kurzgeschichten aus deutscher Feder im Nachkrieg, sicher den Büchner-Preis verdient, spätestens nach *Winterspelt,* dieser grossen, pazifistischen Reprise seiner Themen in einem späten Kriegsroman. Dort hat er in der Filmschnittechnik, mit Einschüben historischer Fakten der «Grosswetterlage» dieser letzten, besonders sinnlosen Hitleroffensive und den Ardennen-Erlebnissen seiner Frau, die existentielle Frage nach persönlicher Verantwortung inmitten scheinbar unabwendbarer historischer «Katastrophen» noch einmal dringlich gestellt.

Um so wichtiger, dass nun, zehn Jahre nach seinem viel zu frühen Tod (mit 66 Jahren, an Nierenversagen nach einer Transplantation), eine adäquat sorgfältige Biographie (630 Seiten Text, 100 Seiten Apparat, zahlreiche Abbildungen) vorliegt: ein Stück Mentalitätsgeschichte der deutsche Szene seit 1920. Rechtzeitig, bevor die Dinge ins Verschwimmen geraten, wurde eine Vielzahl von Zeitzeugen befragt. Bis zur gelegentlichen Trockenheit nimmt sich dabei der Biograph hinter seinen Bericht zurück. Lückenlos werden Alltagsgewohnheiten, Schriftstellerfreundschaften, das bunte Leben auf ausgedehnten Reisen registriert: viermal die USA, zweimal die «Hohen Breitengrade» der nördlichen Polarregion, Mexiko, das Portugal der Nelkenrevolution, ein Jahr in Rom und immer wieder Paris und in den Städten München, Hamburg, Frankfurt, Stuttgart, seit 1958 in Berzona im Tessin, seit 1972 als Schweizer Staatsbürger.

Was erfährt der Leser Neues über Anderschs Selbstdarstellung und die sehr brauchbare Rowohlt-Bildmonographie Berhard Jendrickes (1988) hinaus? Am wertvollsten, weil auch bisher von der Familie fast hermetisch vor der Öffentlichkeit bewahrt, und aus dem Briefwechsel mit der Mutter (seit 1943, im Marbacher Nachlass und nur zu einem Drittel veröffentlicht) kaum ersichtlich, ist die an Höhen und Tiefen besonders reiche Vita des Autors im Dritten Reich. Weil sich gerade aus dieser Faschismus-Erfahrung Linien bis ins Spätwerk ausziehen lassen, muss man den Hinzugewinn an Information hier besonders hoch bewerten. Er beginnt mit der Perspektive Bayerns

«von tief unten», aus der Sicht des achtzehnjährigen Leiters des Kommunistischen Jugendverbands Andersch, der gegen seinen ultrakonservativen und militaristischen Vater (befreundet mit dem am Hitler-Putsch beteiligten General Ludendorff, aber auch mit dem Pianisten Wilhelm Kempff) rebelliert hatte, sicher auch gegen den älteren Bruder Rudolf, der ihn dann während eines Vierteljahres im KZ Dachau in der SA-Uniform besuchte. Die traumatischen Erfahrungen der Verhaftung und der brutalen Folter an Kommunisten, sozialdemokratischen Abgeordneten und Juden, die in ersten Willkürmorden gipfelten, haben den jungen Schriftsteller so tief geprägt, dass er Zeit seines Lebens einen neuerlichen Rechtsschwenk in der Bundesrepublik befürchtete, gegen den er mit aller Kraft anschrieb. Noch kurz vor seinem Tode, auf einer Lesung in Marbach, kam auf die Frage, ob er vor Franz Josef Strauss Angst habe, ein schlichtes «Ja» vom Autor.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Fragen, ob der Fortgang in die italienische Schweiz 1958 als eine nachgeholte Emigration zu sehen ist, im Zusammenhang mit der im Kalten Krieg und nach dem Verbot der KPD immer illiberaler auf den Autor wirkenden Adenauer-Republik, eindeutig klären: Mehr noch als ein Refugium ruhiger Arbeit an den längeren Romanen wog der Wunsch, seit dem Olympiajahr 1936 in die Schweiz zu emigrieren, wo Verwandte seiner ersten Frau Angelika Albert ihnen und vielleicht auch der 1944 in Theresienstadt umgekommenen Schwiegermutter, der grossbürgerlichen Jüdin Ida Hamburger-Albert, Aufnahme geboten hätten.

Als diese Chance vertan war, und nach einem luxuriösen Leben in der schlossartigen Villa des prominenten Schwabinger Erfinders und Verlegers Dr. Eugen Albert (1856—1929) die jungen Eheleute sich trotz der Geburt der ersten Tochter Susanne 1937 (nach dem Fortzug nach Hamburg) immer mehr entfremdeten, kam es zur Scheidung im Jahre 1943. Den erkältendsten Satz der gesamten Biographie schreibt Andersch über diese, seine «labilste Phase», im Oktober 1944 im US-Kriegsgefangenenlager in Louisiana: In einem Englisch, das in die Nähe des Wörterbuchs des Unmenschen rückt, begründet er gegenüber den Amerikanern den Wunsch, endlich frei zu schreiben: *«Prevented from free writing, up to now, my wife being a mongrel of jewish descent»* (= ein Mischling jüdischer Abstammung, S. 111). Den Durchbruch als Schriftsteller, mit überdies verquollen neuromantischen Texten innerer Emigration, ausgerechnet angesichts der obligaten Mitgliedschaft in der Reichsschrifttumskammer zu suchen und zugleich durch die von Angelika nicht gewollte Scheidung Frau und Tochter erheblich zu gefährden (sie wäre beinahe in die Hände der SS gefallen), dies alles wurde Andersch erst später, aber dann um so mehr bewusst und inspirierte selbstkritisch die Romane *Sansibar* (1957) und *Efraim* (1967).

In *Efraim* wird die 13jährige jüdische Tochter Esther des Redakteurs Keir Horne im Jahre 1938 schutzlos von den Nonnen einer Kosterschule preisgegeben und bleibt verschollen. Efraims eigene Eltern kommen 1943 und 1944 in Theresienstadt und Auschwitz um. Da die Hamlet-Figur Efraim neben Zügen des nach London emigrierten Freundes Edmund Wolf auch manches vom Autor hat, sind die Bezüge zur Andersch-Vita deutlich. Ida Hambur-

ger-Albert starb 1944 in Theresienstadt, was der Autor nun sensibel auf die Eltern seiner Romanfigur überträgt.

Hier versucht Reinhardt, der keine «fromme» Andersch-Biographie vorlegt, auch nicht zu beschönigen: wo der Autor allzu dreist mit seinen Erzählfiguren nach bewährter Thomas-Mann-Manier in Metathesen den nachgeholten Widerstand probt und Dichtung und Wahrheit mischt, bleibt er unbestechlich. Über die — allerdings vom Autor nicht veröffentlichte — frühe Erzählung *Heimatfront* (1947) um einen Widerstandskurier im zerbombten Köln und Berlin findet er in trockener Ironie die genau treffende Metapher:

«eine Liebesgeschichte zwischen einer Gestapoagentin und einem Soldaten aus dem Umkreis der Verschwörung des 20. Juli. Auf die Urform dieser Erzählung, der seine Berlin-Reise vom Dezember 1943, auf der er sich einen Druckposten in Görings Reichsluftfahrtministerium sichern wollte, zugrundeliegt, legte er die Patina einer Widerstandsgeschichte» (152).

1950 heiratete Andersch dann seine grosse Liebe seit 1940, die Malerin und Fabrikantentochter Gisela Dichgans-Groneuer, die ihm bis zum Tode als Künstlerin und Anregerin einfühlsam zur Seite stand.

Reinhardt gibt aber auch reichlich Einblicke in die geistigen, lebenslang offengehaltenen, dialektischen Verschränkungen von rechts und links, etwa den treuen Briefwechsel mit dem Ernst-Jünger-Sekretär Armin Mohler und die frühen Hörfunksendungen mit Texten Heideggers (dessen *Holzwege* er 1950 brachte) und Carl Schmitts. Mit dem jüngeren Bruder Martin diskutierte er das Widerstandsbuch *Auf den Marmorklippen,* die Mutter sandte ihm Barlach-Bilder und Hans-Leip-Gedichte, und hier entdeckte er auch zuerst den Namen «Sansibar» in dem Leip-Lied «Muschemusch», das Helmut Käutner 1945 in seinem melancholischen Film *Unter den Brücken* als Sehnsuchtsmotiv einer Dampferfahrt aufs offene Meer, weit fort, verwendete: als Symbol der Grundbewegung dieses im Dritten Reich wie kaserniert lebenden Autors, der Flucht aus dem *«ganzen unwahren Zustand der letzten Jahre» vor 1945* (S. 180).

Hier also war der «letzte Grund» des Jungen in *Sansibar* zu suchen: in der Flucht aus schiefen Verhältnissen, in der Emanzipation zum authentischen, bruchlosen Leben gemäss Sartres Selbstentwurf, im Hitler-Staat für Andersch als unmöglich erlebt. Mit den wichtigsten späten Freunden Böll, Frisch und Golo Mann teilte er das lupenrein antifaschistische, pazifistische Engagement.

Die grosse, unverkennbare Neugier dieses lernfähigen Reisenden und «Jägers des Augenblicks», der mit Benjamin an die Aura der Dinge glaubte, sie aber mit Bloch auch auf die Kunstwerke übertrug, ist bis zuletzt spürbar. Das blieb so, als er sich schon (in einer Nachdichtung Vittorio Serenis, «Sechs Uhr morgens») dem eigenen «winzigen Tod» nahe wusste, in einer Grossstadtvision des erwachenden Mailand, urban bis zuletzt. Sicher dachte er an Vittorini, den er dort oft besuchte. Er hat sich nicht im Tessin vergraben, ist zeitkritisch hellwach geblieben, etwa in der Berufsverbots-Diskussion, war nie eng und zuletzt für «grüne» Belange aufgeschlossen, auf lesenswerte Weise. Reinhardts Biographie versucht, uns den Autor, der ungern ein Mensch «zum Anfassen» sein wollte, behutsam

und liebenswert näherzurücken. Aus den durch die Geschichte gegebenen Startschwierigkeiten seiner «Verlorenen Generation» hat er viel gemacht, ist der Verantwortung, wie er sie sah, im Schreiben, im Leben, auch im Ehe- und Familienleben, am Ende mehr als gerecht geworden. Den letzten, grossartig einfachen Text über seine Schulerlebnisse unter dem Direktor Gebhard Himmler *Der Vater eines Mörders* (1980) hat er heroisch dem Tode abgerungen. Schade, dass er dessen Erfolg und Wirkung bis hin zur empfohlenen Schullektüre nicht mehr erleben konnte.

Volker Wehdeking

[1] Stephan Reinhardt, Alfred Andersch. Eine Biographie. Diogenes Verlag, Zürich 1990.

«Abgekapselt, auf sich konzentriert, verengt — aber AUTHENTISCH»

Sternheims Briefwechsel mit seiner Frau Thea

Carl Sternheim, Verfasser grosser Komödien und Erzählungen, hat der Mitwelt Rätsel aufgegeben — und der Nachwelt geht es auch nicht viel besser. Er ist heute, nachdem er in den sechziger Jahren langsam wiederentdeckt wurde, einer der meist gespielten deutschen Dramatiker (und zu Unrecht wenig gelesenen Prosaisten), aber der grundsätzliche Streit, ob Sternheim ein Satiriker sei oder nicht, dauert seit den Erstaufführungen in den zehner und zwanziger Jahren immer noch an und ist noch keineswegs beigelegt. *«(...) der Zuschauer fühlt sich im Wesentlichen des Erlebten verwirrt»* hat der Literaturwissenschaftler *Karl Viëtor* schon 1920 treffend bemerkt — worauf beruht diese Verwirrung? Sie beginnt schon beim Gesamttitel, den Sternheim seinen besten Komödien, die in den zehner Jahren dieses Jahrhunderts entstanden sind, gegeben hat: *«Aus dem bürgerlichen Heldenleben»*. Ist das der reine Hohn oder ist es am Ende ernst gemeint? Sternheim hat in diesen Komödien *(«Die Hose», «Der Snob», «1913»* u.a.) das Bürgertum seiner Zeit wie kein anderer schonungslos dargestellt, das Karriere- und Machtstreben als Motor ebenso aufdeckend wie die den Mantel hehrer Ideale darüber ausbreitende Verlogenheit. Aber er hat kein anderes Ideal dagegengestellt. Er hat das Bürgertum nicht bei seinen Idealen ernstgenommen und es aufs neue darauf verpflichtet, er hat seine Helden vielmehr skrupellos ihre eigenen Ziele verfolgen lassen und sie nicht selten in den Schlussszenen in Siegerpose verklärt. Gerade das wird der Grund für die aufsehenerregenden Skandale gewesen sein, zu denen es bei frühen Aufführungen mehrfach (und auch noch 1961!) gekommen ist. Denn Kritik war das bürgerliche Publikum

gewöhnt, aber dass gezeigt wurde, wie es unter der Decke der Wohlanständigkeit tatsächlich war, und dass der Skrupelloseste auch auf der Bühne siegte, das war zuviel.

Sternheim selbst hat sich verschiedentlich dagegen gewehrt, ein Satiriker zu sein, so im Vorwort zur zweiten Auflage der *«Hose»:* es gehe ihm vielmehr darum, den Mut zur eigenen Besonderheit zu wecken, ja, der Einzelne solle ganz unbesorgt sein, *«wie Bürgersinn seine manchmal brutale Nuancen nennt»*. Wie das ganze Bürgertum sei auch der Held seiner Stücke und Erzählungen der eigenen gehätschelten Ideologie (insbesondere der bürgerlichen Moral) inkommensurabel, aber im Unterschied zu diesem wisse er darum und sei jeweils *«ein zu sich (...) leidenschaftlich heldisch Gewillter»*. Eben dies soll ihn zum Helden machen. Sternheims Kampf galt jeder Ideologie, insbesondere der bürgerlichen, weil sie den einzelnen in Regeln und Vorurteilen gefangen hält, die die unendliche Vielfalt der Realität auf Genormtes, Individuelles auf Allgemeines reduzieren und damit den einzelnen daran hindern, die Wirklichkeit unvoreingenommen zu sehen, und vor allem daran, sich selbst, ein *freies Individuum* zu sein. Die Freiheit des Individuums zu sich selbst: das ist sein immer neu variiertes Thema. Mit einer Kunst, die die Wirklichkeit möglichst unverstellt, aber auf das Wesentliche reduziert und in einer Sprache äusserster Verknappung darstellt, hofft er, den *«Wirklichkeitsenthusiasmus»,* den Willen zur Anerkennung der gegebenen Umwelt ohne verfälschende Zutat zu wecken — und gleichzeitig das Bewusstsein und den Willen für die *«eigene Nuance»* —, die je eigenen Möglichkeiten in dieser Umwelt.

Freiheit oder Rücksichtslosigkeit?

Aber ist Sternheim damit nicht Verkünder des rücksichtslosen, nackten Egoismus? Die theoretischen Äusserungen scheinen zunächst dafür zu sprechen, doch ist in ihnen soviel von der *Gemeinschaft* freier Individuen die Rede, dass man darüber nicht einfach hinweggehen kann. Spätestens in den Werken nach ungefähr 1918 ist sich Sternheim des Problems bewusst geworden und hat versucht, durch die Annahme einer grundsätzlichen Menschlichkeit, die den Charakter einer Denknotwendigkeit haben sollte, sein Konzept der Freiheit vor der Gefahr der Rücksichtslosigkeit zu retten. In diesen Zusammenhang gehört auch die Tatsache, dass er die spontane Güte, die nicht der Befolgung von Moralgesetzen, sondern der freien Zuwendung zum Nächsten entspringt, verschiedentlich zum Thema macht («Der entfesselte Zeitgenosse», 1920). Ob dieses Problembewusstsein auch schon in den früheren Stücken *«Aus dem bürgerlichen Heldenleben»* wirksam ist, bleibt dagegen fraglich. Immerhin gehört schon in *«1913»* (entstanden 1913/1914) zum Willen und zum Mut zu sich selbst auch die Anerkennung der Individualität und der Wille zu ihr beim andern. Zudem führen diese Stücke die sich rücksichtslos durchsetzenden Helden so vor, dass man nicht in Versuchung kommt, sie bedingungslos zum Vorbild zu nehmen. Die Wirkungsabsicht dieser Stücke scheint umschrieben in einer der sich zum Teil widersprechenden Selbstaussagen, die der Autor ursprünglich auf *Molière* gemünzt hat: den Zuschauer *«überwältigt zum Schluss die Sehnsucht nach dem schönen Mass, das der Bühnenheld nicht hatte, zu dem er selbst aber durch*

des Dichters Aufklärung nunmehr leidenschaftlich gewillt ist».

Zur selben Zeit, da die Problematik, ja der Zerfall des Ich zentrales Thema von Literatur und Kunst wird, hält Sternheim unerbittlich am Konzept der Individualität fest, ohne doch selbst das Ideal der einheitlichen Persönlichkeit leben zu können. So schwierig und kontrovers das Werk Sternheims (trotz seiner Bühnenwirksamkeit) bis heute ist, so umstritten ist denn auch seine Person. Er hat seine Zeitgenossen mit seinem übersteigerten Selbstbewusstsein (einem Korrelat der *«eigenen Nuance»),* das bald zum Grössenwahn ausartete, und seinem parvenühaften, pseudo-aristrokratischen Lebensstil, der zum Werk und zu seinen politischen Äusserungen gar nicht passen wollte, verwirrt. Die einen beschrieben ihn als kalt und extrem egozentrisch, die andern als gütig und hilfsbereit, alle aber als blitzgescheit aber äusserst nervös. Nun sind im Luchterhand Literaturverlag zwei dicke Briefbände in der Ausstattung der zehnbändigen Gesamtausgabe erschienen, von denen Aufklärung zu erwarten war[1]. Sie enthalten auf fast 1400 Seiten den Briefwechsel Sternheims mit seiner zweiten Frau, *Thea Bauer-Sternheim,* für dessen Herausgabe sich der Dichter *Karl Otten* schon vor dreissig Jahren eingesetzt hat und von dem wichtige Stücke schon im Kommentar der Gesamtausgabe veröffentlicht worden sind. Chronologisch in diesen eingeordnet sind die kleineren Briefwechsel mit den Kindern aus dieser Ehe: Dorothea (Mopsa) und Klaus; dazu kommen gut 500 Seiten Anmerkungen, in denen der Herausgeber *Wolfgang Wendler* wichtige Teile des Tagebuchs und des Lebensberichts Thea Sternheims eingearbeitet hat. Diese Ergänzung ist von unschätzbarem Wert, da sie einen fortlaufenden Kommentar aus der Sicht Theas bieten. Der Herausgeber, einer der besten Kenner des Sternheimschen Werks, hat die Edition neben dem Kommentar mit einer Einleitung, einem Bildteil und Registern ergänzt: eine insgesamt vorzügliche Leistung, die kaum Wünsche offenlässt, höchstens noch den kleinen nach einer übersichtlichen Darstellung der Lebensdaten der Korrespondenzpartner und der immer wiederkehrenden Personen. (Für eine spätere Neuauflage sei noch angemerkt, dass der Kommentar zu Brief 172 fehlt und dass der von Sternheim richtig geschriebene Simolin in Simoulin «verbessert» wird, der Flaubert- und Beckmann-Sammler aber tatsächlich Freiherr Rudolf von Simolin hiess.)

Die Rätsel um Werk und Person Carl Sternheims lösen sich auch nach der wahrhaft strapaziösen Lektüre dieses Briefberges keinesweg auf. Der Ertrag für das Werkverständnis beschränkt sich im Wesentlichen auf das Frühwerk, insbesondere auf das Drama *«Don Juan»,* dessen langwierige Entstehung ausführlich dokumentiert ist, und die Ausbildung von Sternheims an Erkenntnis orientiertem Kunstverständnis auf seinen Reisen in Italien. Des weiteren finden sich vereinzelt wichtige Überlegungen zum Wesen des Dramas, das nicht auf Entwicklung angelegt, sondern fertige Persönlichkeiten zeigen soll, und der dramatischen Sprache. Für die Entstehung der Lehre von der *«eigenen Nuance»* ist der Brief vom 21. Februar 1906 aufschlussreich, in dem er sich mit Problemen der Ethik auseinandersetzt und schreibt: *«Ein ethischer Mensch thut, was ihm seine beste Einsicht, sein höchstes Pflichtbewusstsein vorschreibt, nicht wie unethische, was ihm eine landläufige Moral*

faule Prinzipien befehlen.» Am Schluss des Briefes heisst es im Bewusstsein der Bedeutung dieser Aufzeichnung: *«schöneres werde ich Dir in diesem Sinn nie wieder sagen können».* Im November desselben Jahres heisst es dann nach einigen Nietzsche-Zitaten zustimmend: *«Der Mensch soll nicht gut, er soll nur ganz sein. Ganz er selbst.»*

Für wichtige Fragen, wie die erstaunlich plötzliche Wendung von historischen Stoffen zur dramatischen Gestaltung der bürgerlichen Gegenwart und damit vom Epigonentum zum unverwechselbar eigenen Stil, finden sich allerdings kaum Aufschlüsse. Das gilt auch für das eingangs skizzierte Grundproblem jeder Beschäftigung mit Sternheim.

Verbotene Liebe

Ertragreicher ist die Lektüre für das Bild der Persönlichkeit des Autors — der Ertrag besteht allerdings eher in einer Vertiefung der Rätsel als in deren Klärung. Als sich Carl Sternheim und Thea Bauer 1903 kennenlernten, waren sie beide sehr jung, er 25, sie gerade 20, aber beide schon in erster Ehe verheiratet. 1904 wurde aus der von Sternheims erster Frau vermittelten Bekanntschaft die grosse Liebe, anfänglich geduldet von den Ehepartnern, dann aber in ihrem Ausmass erkannt und verfolgt. In der erzwungenen Trennung (sie konnten sich einmal ein ganzes Jahr lang, in dem die gemeinsame Tochter ausserehelich geboren wird, nicht sehen) entstand ein intensiver, versteckter Briefwechsel unter immer neuen Deckadressen und Tarnnamen. 1906 kommt es dann zur Scheidung Carls, 1907 zu der Theas. Im selben Jahr heiraten sie. Die Briefe aus der kurzen Spanne von 1904—1906 (bis zur Trennung Theas von ihrem Mann) füllen den ganzen ersten Band: eine für den indiskreten Leser auf weite Strecken denn doch sehr anstrengende Folge von Liebesbriefen über 900 Seiten, in die die genannten Überlegungen zu Werk und Kunst als Rosinen eingelegt sind.

Sternheim lebt in dieser Zeit, von seiner Frau schon getrennt, einsam in Pensionen und Hotels, abhängig von seinem Vater und bald auch von Thea, sich ganz seiner Berufung widmend, aber noch ohne jeden literarischen Erfolg: ein Dichter, von dem so gut wie nichts im Druck vorliegt, dessen Stücke von den Theatern abgelehnt werden. Thea dagegen lebt als Frau eines Anwalts und als Mutter in äusserlich wohlgeordneten und finanziell abgesicherten Verhältnissen, aber erfüllt von Sehnsucht nach der grossen Liebe und Kunst. Denn diese ist das Fundament ihrer Liebe: *«Aber für mich bist Du Deine Arbeit»,* schreibt sie 1905. Nicht nur die Liebe, die von beiden romantisch und bis ins Pathologisch-Gequälte übersteigert gelebt wird, auch die Kunst wird ganz im Stil der Zeit quasireligiös verklärt: *«Du Frieden, Du meine Freude, Du mein Herr und mein Gott.»* und: *«Du sollst mir so weit kommen, wie nie ein Mensch gewesen — Gott werden — ganz einfach Gott werden ...»* Für Sternheim seinerseits ist diese Anbetung Bedürfnis, ja Produktionsbedingung: *«Aber Du — Thea — machst aus mir meine Gnade, machst aus mir den grossen Dichter, Du und Du allein ..., schaffe nun weiter mit mir, mache mich grösser, erhalte mich!»* Zu dieser Erhebung von Kunst und Liebe ins Religiöse gehört die Parallelisierung von Mutterglück und Kunstschaffen: Kind und

Werk als Geschöpfe der gleichen göttlichen Liebe. Für den heutigen Leser ist das erträglich nur durch den Ernst, mit dem beide versuchen, sich über die als schlaff und philiströs erlebte Zeit zu erheben und das Ausserordentliche zu schaffen.

Schon in diesem ersten Teil des Briefwechsels erweist sich Sternheim als ewig ruheloser, sich nach Ruhe sehnender schwieriger Mensch, den seine schwachen Nerven mehrfach zu Kuraufenthalten zwingen; und Thea scheint die Schwierigkeiten eines Zusammenlebens mit ihm zu spüren, wenn sie meint, eine Ehe mit ihm könne für sie trotz aller Liebe nicht in Frage kommen. Sie kam dann, nachdem Thea ein riesiges Vermögen geerbt hatte, doch in Frage. Sie war von Anfang an nicht leicht und wurde bald ein Martyrium, das Thea bis 1927, dem Jahr der Scheidung, und darüber hinaus ertragen hat. Der im zweiten Band versammelte Briefwechsel nach der Zeit der erzwungenen Trennung ist natürlicherweise weniger intensiv und zudem lükkenhaft, da der Grossteil der Briefe Theas aus der Ehezeit verloren ist (hier ist die Ergänzung des Briefwechsels durch die Tagebücher besonders wertvoll).

Schwierige Ehe in gemeiner Zeit

Die ersten Ehejahre sind zunächst Jahre des Aufstiegs: Sternheims langgehegter Traum nach einem kleinen Häuschen *(«zwei Zimmer»)* kann jetzt erfüllt werden — es wird ein Schloss mit 30 Zimmern; vor allem ist es die Zeit seines literarischen Durchbruchs mit den Komödien *«Aus dem bürgerlichen Heldenleben»*. Er ist jetzt nicht mehr Nachromantiker, sondern dezidierter Realist, und er versteht sich nicht mehr als Priester, sondern nüchterner, aber nicht weniger anspruchsvoll, als *«Arzt am Leibe seiner Zeit»*. Doch kommt er nicht zur Ruhe, und das hängt wohl nicht nur mit seiner Veranlagung, sondern auch damit zusammen, dass er seine Aufgabe ernstnimmt und zunehmend an der Zeit leidet, die er mit für einen Egozentriker erstaunlichem Scharfblick beobachtet und durchschaut. Schon 1921 schreibt er:

«... wie aber soll in dieser ungeheuer gemeinen Zeit, da kommende Generationen wieder für das Schlachtfeld reif gemacht werden, ein Mensch wie ich dauernd ohne die innere Unruhe, trotzdem nicht helfen zu können, bleiben?»

Ausdruck dieser Unruhe sind die Wohnsitzwechsel von Höllriegelskreuth bei München über Brüssel und Dresden schliesslich nach dem schweizerischen Uttwil am Bodensee, das er, zunehmend an seinen Nerven leidend, als Refugium aufsucht. Seine Unruhe treibt ihn bei jeder Gelegenheit fort zu den Aufführungsorten seiner Stücke, zu den Verlegern oder zu Kuraufenthalten, wo er sich dann um so mehr nachhause sehnt. Zuhause kommt es ob seiner Egozentrik, seiner Eitelkeit und des immer manifesteren Grössenwahns immer häufiger zu unschönen Szenen zwischen ihm und der bedrängten, zwischen Selbstaufgabe und Selbstbehauptung hin- und hergerissenen Thea. Die Ehe leidet ebenso an den Trennungen wie an dem unmöglichen Zusammenleben; dazu kommt, dass Thea 1915 eines Tages eine Leporello-Liste des sexuell offenbar unersättlichen Sternheim mit über hundert Frauennamen findet — mit Anmerkungen wie *«saepe (oft), zwölfmal, dreimal, einmal»* ... 1927

verlangt sie, die die Entfremdung vom Menschen weniger schmerzt als die vom Werk, die Scheidung. Sternheim willigt ein und schreibt ihr einen bemerkenswert noblen Brief:

«Am Vorabend des Tages, da durch Deinen Entschluss unsere zwanzigjährige Ehe nach drei Jahren eines überirdischen jungen Liebesglücks geschieden wird, habe ich das Recht, Dir zu sagen, wie Du mir ein viertel Jahrhundert Start Weg und Ziel eines nicht gewöhnlichen Lebens, unvergesslich und unvergleichlich nicht nur für mich gewesen bist! Carl Sternheims Werk ist ohne Deine Existenz undenkbar und Deine fraulichе Erhabenheit und menschliche Güte waren in diesem Jahrhundert ohne Beispiel, gross und seltsam produktiv ... und vergiss bitte nicht, dass ich, als Mensch nicht angenehm, auch Dir auf meine Weise Freude bereitete.»

Thea hat es nicht vergessen, und sie ist ihm in seiner schwersten Zeit beigestanden wie niemand sonst: 1928, Carl lebte schon einige Zeit mit Pamela Wedekind, der Tochter des Dramatikers, zusammen, kam es in Uttwil zum gesundheitlichen Zusammenbruch und zum Ausbruch des Wahnsinns. Der Kommentar bringt erstmals die Aufzeichnungen Theas und anderer Zeugen, die keinen Zweifel am Ernst seiner Krankheit lassen (Ursache war neben der notorischen Nervenschwäche wahrscheinlich eine nie ausgeheilte Lues). Bis 1930 hat sich Sternheim unerwarteterweise wieder erholt und schliesslich Pamela geheiratet — für Thea die grosse Befreiung.

Zu seiner früheren Schaffenskraft hat Sternheim allerdings nicht mehr gefunden — äusserlich wiederhergestellt, hat er denjenigen, die ihn näher kannten, doch das traurige Bild eines erschöpften, ausgeschriebenen, ja innerlich leeren Menschen geboten, der sich in den immer selben Gedankengängen bewegte.

Theas Selbstbehauptung

Während Sternheim in diesem Briefwechsel ab den zwanziger Jahren den Eindruck eines zunehmend kranken, sich immer angestrengter gegen die Borniertheit seiner Zeitgenossen und vor allem gegen seine eigene Unruhe, seine ihn langsam überrollende Zerrüttung behauptenden Menschen macht, der sich sein Werk je länger je mehr um den Preis mitmenschlicher *«Unmöglichkeit»* abtrotzt, so entwickelt sich Thea in einem kaum weniger schweren Selbstbehauptungs- und Emanzipationskampf zu einer höchst eindrücklichen Frau. Diese Entwicklung ist ablesbar nicht nur in den Briefen, sondern mehr noch in den Tagebüchern und dem Lebensbericht, von denen man sich eine eigene, vielleicht integrale Veröffentlichung nur wünschen kann. Sie träte an die Seite des sehr eindrücklichen, leider längst vergriffenen Romans *«Sackgassen»*, an dem sie jahrzehntelang gearbeitet hat und der 1952 durch Vermittlung von *Gottfried Benn* im Limes Verlag erschienen ist (der Anfang mit dem Titel *«Anna»* ist schon 1917 unter Sternheims Namen veröffentlicht worden). Die ebenso spontan wie kritisch abgefassten Tagebücher enthalten neben den Bemerkungen zu ihrem Verhältnis zu Sternheim und zu ihren Kindern und vielen abgeschriebenen Briefen eine Fülle genau beobachteter Charakterisierungen ihrer Zeitgenossen, darunter vieler Berühmtheiten, die einen ungewöhnlich wachen Blick

für den menschlichen Hintergrund der Porträtierten verraten.

Bewundernswert zeigt sich Thea vor allem im letzten und bewegendsten Teil des Briefwechsels, der hier zu einem Bild einer unter die Räder der Zeitgeschichte gekommenen Generation wird. Denn Theas Neuanfang nach der gescheiterten Ehe fällt in die Zeit zuerst der Wirtschaftskrise und dann des heraufziehenden Nazismus, und zur dadurch erzwungenen Emigration tritt die Sorge um die Kinder Dorothea (Mopsa) und Klaus, die sehr begabt, aber labil und ohne die Kraft waren, aus ihrer Begabung viel zu machen. Als Kinder des verhassten Halbjuden Sternheim hatten sie zudem kaum Chancen, Arbeit in ihren Berufen (Bühnenbildnerei, Journalismus) zu finden. Beide kämpften sie jahrelang gegen ihre Drogensucht (Morphium) — mit allen körperlichen und psychischen Folgen für sie und die Mutter, mit der es mehrfach zu schlimmen Auseinandersetzungen kam. Theas Briefe an Mopsa sind in ihrer Mischung aus Anteilnahme, Entschiedenheit und dem Willen, sich nicht auch noch zum Opfer der Sucht ihrer Tochter machen zu lassen, das Zeugnis einer bedeutenden Frau.

Klaus starb 1946 in Mexico, Dorothea war im Krieg in der Résistance aktiv, kam 1944 ins KZ Ravensbrück und starb 1954 in Paris. Carlhans, Sternheims Sohn aus erster Ehe, wurde 1944 von den Nazis wegen regimefeindlichen Äusserungen hingerichtet. Thea wurde als einzige der Familie alt: sie starb 1971 in Basel. Bilder aus den sechziger Jahren zeigen sie ganz klein geworden, fast verschwindend in den grossen Sesseln, aber hellwach. Sternheim selbst ist 1942 in Brüssel an einer Lungenentzündung gestorben. Dorothea schrieb in ihr Tagebuch:

«Dieser Mensch, der nur noch das Wrack seiner selbst war — mir jahrelang verhasst, dann bis zum Vergessen indifferent, war immerhin einer der seltenen geistigen Menschen, die zu kennen mir gegeben war. Abgekapselt, auf SICH konzentriert, verengt — aber AUTHENTISCH. Der seine eigene Substanz verbrannte — nicht von einem Ofen zum anderen pilgernd um jeweils ein Köhlchen zu stehlen. (...) er war eine authentische Flamme und hat wahrscheinlich sein Möglichstes getan — vielleicht sogar MEHR als in seinem Talent lag.»

Thomas Ehrsam

[1] Sternheim, Carl: Briefe I. Briefwechsel mit Thea Sternheim 1904—1906; Briefe II. Briefwechsel mit Thea Sternheim, Dorothea und Klaus Sternheim 1906—1942. Hrsg. von Wolfgang Wendler, Luchterhand, Darmstadt 1988.

Die Kaulbach-Villa

Institutionalisierung der Geschichte

In München ist in der Villa des bekannten Malers *Friedrich August von Kaulbach* eine Stätte wissenschaftlicher Arbeit und Begegnung eröffnet worden. Bekanntlich gibt es auch in der Schweiz ähnliche, nicht von Behörden,

sondern mehrteils von Privaten ausgestattete und unterhaltene Institutionen: zum Beispiel das Wildtsche Haus in Basel und die Kocher-Villa in Bern. Was aber die Münchener Institution von den eben genannten unterscheidet, liegt darin, dass sie ganz der Historie zur Verfügung gestellt wurde. Das *Historische Kolleg* hat in dem für seine Zwecke modernisierten, ehemals pompös für Repräsentation hergerichteten Haus letztes Jahr Einzug gehalten.

Zur Eröffnung stellte der Vorsitzende des Kuratoriums einen Band hochinteressanter Beiträge zusammen. Sie kreisen fast alle um das Thema der Bedingungen geschichtswissenschaftlicher Arbeit in Vergangenheit und Gegenwart. Eingeleitet wird der Band durch einen — wie könnte es beim Mediävisten *Horst Fuhrmann* anders lauten — geistvollen und instruktiven Aufsatz über *«die Lehre vom Haus und das Haus der Gelehrten»*. Er bietet im Anhang des Buches auch eine reich bebilderte Beschreibung der restaurierten Villa und ihrer Geschichte[1].

Im Mittelpunkt der Diskussion aber steht die heute so aktuelle Frage der Institutionalisierung der Geschichte. Sie kann in zweierlei Hinsicht verstanden werden: als Etablierung an einer wissenschaftlichen Lehranstalt, vornehmlich der Universität, oder als Ausstattung in einem Forschungsinstitut. *Alfred Heuss* geht der Frage in bezug auf die Alte Geschichte nach, als sie noch unspezialisiert einen selbstverständlichen Teil der Universalgeschichte bildete, wie bei den grossen Historikern des 19. Jahrhunderts: Heeren, Drumann, Büdinger, Duncker, Droysen und vor allem Jacob Burckhardt, der sich ja auch in seinen Büchern über althistorische Gegenstände als Historiker schlechthin verstand und nicht vorzugsweise für Gelehrte schrieb, sondern für *«denkende Leser aller Stände»*. In minutiöser Untersuchung verfolgt Heuss die Spezialisierung und schliesslich Forschungsinstitutionalisierung der *«Alten Geschichte»*. Dabei kann er seine Skepsis gegenüber der modernen Entwicklung nicht verbergen: Von ihrer inneren Entwicklung her sei in der Alten Geschichte so manches problematisch, dass man ehrlicherweise ein ungebrochenes Zutrauen in die Effizienz von Forschungsinstitutionen nicht ohne weiteres aufbringe. Glücklicherweise sei die Wissenschaft für die unglaubliche Vermehrung des Personals, für die *«Bildungsexplosion»* der modernen Zeit nicht verantwortlich.

Auch *Helmut G. Koenigsberger,* der *«die Kooperation in der Forschung und in der Komposition von Geschichtswerken»* behandelt, betont, dass weitaus die meiste historiographische Arbeit im 19. Jahrhundert von Einzelhistorikern geleistet wurde. Wir seien eben, trotz einiger Ausnahmen, ein Berufsstand von gefühlsmässig konservativ angelegten Individualisten. Lord Acton habe mit seiner *«Cambridge Modern History»* die hochgespannten Erwartungen auf *«Zusammenarbeit»* nicht erfüllt. Und Toynbee habe sich über die Vorkämpfer eines weiteren Ausbaus der Kooperation, der *«historical workshops»*, besonders abwertend geäussert. Am weitesten dabei ging aber *Lucien Febvre,* der Mitbegründer der französischen Annales-Schule, in seinem Aufsatz *«Vers une autre histoire»* (1949): *«Wie alle Wissenschaften entwickelt sich die Geschichte heute sehr rasch. Manche versuchen mehr und mehr, wenn auch mit Zögern und Stolpern, sie in Richtung ‹travail collectif› hin zu orientieren. Bald wird der Tag kommen, an dem man über «Geschichtslaboratorien»*

sprechen wird, ohne dabei ein ironisches Lächeln hervorzurufen.» Und dann verspottet Febvre den modern-technischen Betrieb mit Assistenten-Teams, Mikrofilmen, Karteien, Statistiken, graphischen Darstellungen ... *«Sechs Monate oder vielleicht ein Jahr später ist die Forschung fertig und kann der Öffentlichkeit übergeben werden. C'est magnifique, mais ce n'est pas l'histoire.»*

Die Probleme der Gründerzeit historischer Forschungsinstitute nach dem Zweiten Weltkrieg erläutert *Winfried Schulze.* Infolge der veränderten Bedingungen historischer Forschung und deren methodologischen Grundlagen sei eine Anzahl ausseruniversitärer historischer Forschungsinstitute gegründet worden. Und Ähnliches gilt für Frankreich, wo ja die Geschichtsschreibung beim gebildeten Publikum in höherem Ansehen steht als in Deutschland. *Roger Dufraisse* weist darauf hin, dass hier von den einzelnen Ministerien begünstigte Verwaltungsgeschichten entstehen, sieht darin aber auch die Gefahr der Zersplitterung.

Ernst Schulze vergleicht *«Staatliche und private Förderung in Deutschland und Amerika».* Die amerikanische Geschichtsschreibung ist viel später verwissenschaftlicht und professionalisiert worden. Hier führte die fehlende staatliche Unterstützung dazu, dass die Historiker zur Selbsthilfe griffen. Stiftungen wurden für die Wissenschaftsförderung von fundamentaler Bedeutung. Eine gewisse Abhängigkeit von Stiftungen ist charakteristisch. Aber ebenso auch eine gewisse Unabhängigkeit von der Regierung. Das habe sich, meint Schulin, bei der Kritik am Vietnamkrieg gezeigt: 1969 seien die Historiker in ihrem Linksdrall nur noch von Soziologen, Anthropologen und Philosophen übertroffen worden.

Über die Auswirkungen neuer Medien der Kommunikation schreibt der hiezu zuständige *Gerhard A. Ritter:* Der Zeithistoriker müsse bei der Darstellung und Interpretation von politischen Entscheidungsprozessen die Bedingungen des Telephons und des Fernsehens mit in Rechnung stellen. Aber, so versichert Ritter zur Beruhigung der älteren Historikerzunft, die überkommenen Methoden zur Kritik und Interpretation schriftlicher Quellen seien nicht überflüssig geworden. Durch die ungeheure Ausweitung des Quellenmaterials und durch die neuen Medien der Kommunikation werde die Aufgabe des Historikers, der Wahrheit möglichst nahe zu kommen, jedenfalls nicht leichter, sondern noch schwerer.

Man fragt sich nach der Lektüre des gehaltvollen Bandes, warum die Schweiz die Institutionalisierung der Geschichtswissenschaft nicht so weit vorangetrieben hat wie Deutschland, Frankreich, Amerika. Liegt das am eidgenössischen Föderalismus, wo jeder Kanton seinen eigenen historisch-antiquarischen Verein, zusammengesetzt aus professionellen Historikern und Liebhabern der Geschichte, aufweist? Oder ist man der Meinung, dass die sieben Universitäten mit ihren historischen Seminaren vollauf genügen? Wohl hat die Allgemeine Geschichtforschende Gesellschaft der Schweiz schon einige gesamtschweizerische Aufgaben gelöst. Man denke an die Herausgabe der Quellen zur Entstehung der Eidgenossenschaft und an die noch nicht ganz abgeschlossene Edition der Dokumente zur Aussenpolitik der Schweiz. Haben diese Unternehmungen die an sie geknüpften grossen Hoffnungen erfüllt? Ist denn nicht nach Abschluss des ersten Editionsunternehmens die Diskussion um die Entste-

hung der Eidgenossenschaft eingeschlafen, und hat nicht die Diskussion um die schweizerische Aussenpolitik anhand der grossen Dokumentenedition noch gar nicht eingesetzt? Hält man unter den schweizerischen Geschichtsfreunden nicht viel auf der Organisation wissenschaftlich-historischer Zusammenarbeit im Teamwork und noch weniger auf der Diskussion in grossen Kolloquien? Überlässt man diese Neuformen wissenschaftlicher Arbeitsweisen lieber den Naturwissenschaften, in der Überzeugung, dass die fruchtbare inspirierte Leistung nach wie vor vom einzelnen Forscher ausgeht?

Edgar Bonjour

[1] Die Kaulbach-Villa als Haus des Historischen Kollegs. Reden und wissenschaftliche Beiträge zur Eröffnung. Herausgegeben von Horst Fuhrmann, R. Oldenbourg Verlag, München 1989.

Was hat der Schweizer im Schlafzimmerschrank und auf dem Frühstückstisch?

Höchstwahrscheinlich Technik und Know-how aus Neuhausen am Rheinfall. Die stekken im Sturmgewehr genauso wie in fast allen Butter- und Cornflakes- und Kaffee-Packungen. So bekannt nämlich hierzulande die SIG-Armeewaffe ist, so geschätzt sind SIG-Verpackungsmaschinen weltweit. Doch der Name SIG steht für noch mehr: An rund 5000 Arbeitsplätzen im Stammhaus und in den Tochtergesellschaften in der Schweiz und im Ausland entwickeln und bauen die Ingenieure und Facharbeiter der SIG auch Drehgestelle für Schienenfahrzeuge, Stollenlokomotiven, Antriebssysteme, Bau- und Bergbaumaschinen, Werkzeugmaschinen und Transportgeräte.

SIG Schweizerische Industrie-Gesellschaft
Neuhausen am Rheinfall

SIG

Hinweise

Die Brüder Karl und Robert Walser

Andreas Meier, der bereits über Karl Walsers Illustrationen zu den poetischen Werken seines Bruders gearbeitet hat, und *Bernhard Echte,* der Robert-Walser-Spezialist, haben zusammen im *Rothenhäusler Verlag, Stäfa,* ein Buch über die Brüder Walser, den Maler und den Dichter, herausgegeben, das allein schon durch seine gediegene Ausstattung besticht. Die Texte sind dem Gesamtwerk Robert Walsers entnommen. Ausserdem haben die beiden Herausgeber zwei Essays beigesteuert, Andreas Meier einen über die Illustrationen zu den Texten, Bernhard Echte eine biographische Reportage, die das Leben der beiden «gleichen, ungleichen Brüder» parallel erzählt, das Gemeinsame und das Trennende herausarbeitet und vor allem auch Dokumente auswertet, von denen zahlreiche Photos, Faksimiles und andere Abbildungen den Text ergänzen. Was der Edition indessen einen einzigartigen Glanz verleiht, das sind die Reproduktionen von Werken Karl Walsers, darunter zahlreiche farbige Bühnenbildentwürfe. Für Otto Brahm zum Beispiel schuf er das Bühnenbild zu Hauptmanns «Griselda» (Lessingtheater), für Max Reinhardt die Szenerie zu «Romeo und Julia» (Deutsches Theater). Andere Entwürfe sind dokumentiert zu Wedekinds («Frühlingserwachen», «So ist das Leben»). Aber auch als Maler von Gemälden und Fresken erweist sich Karl Walser als ein durchaus origineller Künstler, der — vom Jugendstil herkommend — seine eigene Handschrift und seine ganz eigene Kunst der Farbe entwickelt hat. Grossen Raum nehmen in dem hübschen kleinen Buch die Beispiele von Illustrationen und Titelbildern zu Werken des Bruders ein, zu den Gedichten zum Beispiel, zu «Fritz Kochers Aufsätze», zum Roman «Der Gehülfe». Die Herausgeber haben sich angelegen sein lassen, nicht den einen, erfolgreichen und grandseigneuralen Bruder und den andern, in sich gekehrten und scheuen Poeten, der seinem eigenen Erfolg und Durchbruch eher im Wege stand und sich in Berlin schliesslich auch gesellschaftlich ins Abseits begab, durch ihre Darstellung gegeneinander auszuspielen. Nach dem Tode kehrte sich alles um, schreiben sie in der Einleitung: Der einst Berühmte gerät in Vergessenheit, während das Werk des früher Missachteten weitreichende Bekanntheit erlangt. Karl und Robert Walser sind eine bestimmte Wegstrecke gemeinsam gegangen, ehe sich ihre Lebensbahnen voneinander entfernten.

Spaziergänge durch Goethes Weimar

Der Wegfall der Grenze zwischen den beiden deutschen Staaten, die Vereinigung der ehemaligen DDR mit der Bundesrepublik machen Reisen in die nunmehr hinzugekommenen Bundesländer etwas einfacher, befreien den Touristen von lästigem Bürokratismus und könnten darum manchen ermuntern, lange schon gehegte Reisepläne in die Tat umzusetzen. Rechtzeitig erscheint da im *Arche Verlag, Zürich,* ein Führer, der *Spaziergänge durch Goethes Weimar* beschreibt, Gänge, die an die klassischen Stätten heranführen,

Stadt und Kirchen erschliessen, Geschichte erlebbar machen und schliesslich — auf einer halbstündigen Wanderung — nach dem Schlösschen Tiefurt mit seinem Park an denkwürdigen Zeugen auch einer späteren Zeit entlanggleiten. Auch Sehenswürdigkeiten, die an Henry van de Velde, Walter Gropius und das Staatliche Bauhaus erinnern, wo zeitweise Kandinsky, Klee, Feininger und Marcks, Oskar Schlemmer und Johannes Itten wirkten, werden erwähnt und beschrieben. Der Verfasser des Weimarer Stadtführers verschweigt nicht, dass ihnen die konservative Bürgerschaft das Leben schwer gemacht hat. Die Künstler des Bauhauses standen einer bornierten Gesellschaft gegenüber, vor der sie 1925 nach Dessau auswichen. *Paul Raabe,* der Verfasser des handlichen Buches, seit 1986 auch Herausgeber der «Arche-Edition des Expressionismus», war Leiter der Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs in Marbach und Direktor der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel.

Bettel- und Brandbriefe

Ein Taschenbuch in der *Sammlung Luchterhand: «Fresse schon meine Fingerspitzen wie Spargelköpfe»* ist eine kommentierte Anthologie von Bettelbriefen «freier» Schriftsteller von Rang und Namen, mit denen sie ihre Freunde, Gönner, Verleger und — wie im Falle von Fjodor M. Dostojewski — den Zaren und die eigene Ehefrau um finanzielle Zuschüsse oder Vorschüsse angehen. Die Liste reicht von Heinrich Heine und Friedrich Hölderlin bis zu Friedrich Glauser und Robert Walser, und was da mit Galgenhumor, Dreistigkeit, Zerknirschung und in höchster Not zu Papier gebracht wurde, ist beeindruckend. *Birgit Vanderbeke,* die Herausgeberin, Trägerin des Ingeborg-Bachmann-Preises 1990 mit der Erzählung «Das Muschelessen», sagt am Schluss ihres Vorworts, wer annähme, dass in jedem Falle die Tonlage eines Briefes die Notlage des Verfassers genauestens abbildete, der könnte sich geirrt haben.

Manesse Bibliothek der Weltliteratur

Mit einem Nachwort von *Werner Stauffacher* sind in der Reihe neu die *Meistererzählungen von Carl Spitteler* erschienen, von «Xaver Z'Gilgen» bis «Imago», sieben novellistische Werke, die alle der Zeit zwischen der Veröffentlichung von «Prometheus und Epimetheus» und der Vollendung des «Olympischen Frühlings» entstammen, also zwischen 1887 bis 1906. Spitteler selbst hat die «Proben des verschiedensten Prosastils» der Feuilletonerzählung, dem deutschen Märchen und dem russischen Naturalismus zugeordnet, und in der Tat sind da einerseits historisch-chronikalische Elemente («Xaver Z'Gilgen»), ländliche Gegenwart («Friedli der Kolderi») und autobiographisch gefärbte Texte («Ei Ole» und «Das Bombardement von Åbo») vereinigt, die letzteren zurückzuführen auf Spittelers Russlandzeit. — *Eveline Passet* hat den grossen Roman von *Alexej F. Pisemski, Im Strudel,* aus dem Russischen übersetzt. Aus dem Nachwort von *Peter Thiergen,* das diesen neuen Band der Manesse Bibliothek beschliesst, erfahren wir über den Autor, dessen Erstling 1848 noch von der Zensur zurückgewiesen worden war, dass er — in seinen Anfängen den Liberalen nahe — sich mehr und mehr dem reaktionären Lager zuwandte. «Im

Strudel», der Roman, den Lesskow für das beste Werk Pisemskis hielt, ist ein Dokument früher Emanzipation, in dessen Mittelpunkt die radikale Intellektuelle Jelena steht. Sie verkörpert den Typ der «neuen Frau», die aber als Opfer der stärkeren gesellschaftlichen Verhältnisse schliesslich scheitert. Beide Bände sind im *Manesse Verlag, Zürich,* erschienen.

Schillerparodien. Eine Anthologie

Bekannt ist, was Caroline Schlegel ihrer Tochter Auguste Böhmer brieflich mitteilte: sie — die Jenauer Romantiker nämlich — seien bei der Lektüre von Schillers «Glocke» *«fast von den Stühlen gefallen vor Lachen».* Zeitgenossen also reagierten schon auf eine Weise, die ahnen lässt, wie gefährlich schmal der Grat ist zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen. Schillers Pathos, seine rhetorisch aufgerüsteten Verse, sein Idealismus sind gefährdet, und der Spötter hat manchmal allzu leichtes Spiel. In der *J. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart* hat jetzt der in Melbourne (Australien) tätige Germanist *Christian Grewe,* der auch ein lesenwertes Nachwort dazu schrieb, Schillerparodien aus zwei Jahrhunderten herausgegeben, eine vergnügliche und doch auch manchmal bedenklich stimmende Lektüre. «Wer wagt es, Knappersmann oder Ritt?» ist der Titel der Anathologie, die auf den «Taucher» ausserdem die um 1880 entstandene Parodie «Wer wagt es, Professor oder Docent» von M. Reymond enthält, auf «Die Glocke» natürlich eine ganze Auswahl. In der Regel sind es eher unbekannte Parodisten, die sich Schillerscher Diktion und Verskunst bedienen, um den Dichter zu verspotten: aber es finden sich da auch Namen wie Friedrich Schlegel, der «Schillers Lob der Frauen» parodiert hat:

Ehret die Frauen! Sie stricken die Strümpfe,
Wollig und warm, zu durchwaten die Stümpfe,
Flicken zerissene Pantalons aus;
Kochen dem Manne die kräftigen Suppen,
Putzen den Kindern die niedlichen Puppen,
Halten mit mässigem Wochengeld Haus.

Karl Maria von Weber, Heinrich Heine (mit mehreren Beispielen), Robert Walser und selbst Heinrich und Thomas Mann haben sich parodistisch mit Schiller beschäftigt. Nicht alles, was in den zweihundert Jahren seit Schillers literarischer Gegenwart seinem Pathos entgegengesetzt wurde, hat den Witz der grossen Parodie. Hübsch dagegen scheint mir das Gedicht eines unbekannten Verfassers, das um 1894 entstanden sein muss und den Versuch darstellt, das Volkslied «Kommt ein Vogel geflogen» in Schillers Stil zu dichten:

Durch des Weltalls Riesenatmosphäre,
Nach dem Urgesetz der Schwere,
Schwirrt, auf Zephirzwillingsflügeln,
Zu des Diesseits goldbesonnten Hügeln
Übers schaumgekrönte Donnermeer
Ein ambrosisch Vöglein her.

Werden da die Musen entheiligt? Ist es so, wie die Pastorin in Röllers dramatischer Parodie auf «die Huldigung der Künste» sagt: *«Alle heiligen Gedanken/ Fliehn, wo die Satyre lacht?»* Lassen wir's dahingestellt. Christian Grewe hat ein vergnügliches Buch zusammengestellt und kommentiert, und der *Verlag J.B. Metzler* hat es vorbildlich und sorgfältig gedruckt und gebunden sowie mit einigen zeitgenössischen Illustrationen versehen.