Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 75 (1995)
Heft: 3

Rubrik: Kultur

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: 10.12.2025

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

Linus Spuler
geboren 1921, Studium in Freiburg, Zürich, Paris, London. Johns Hopkins University, Baltimore. Promotion über Oskar Kollbrunner, Lehrtätigkeit an der Kantonsschule Luzern und am Canisius College in Buffalo, N.Y.

Deutschsprachige Neuweltpoesie

Zum 100. Geburtstag Oskar Kollbrunners, Hüttlingen (TG)-New York

Als 18jähriger verliess Oskar Kollbrunner das Lehrerseminar in Kreuzlingen und fuhr nach New York. Mit grossartigen, zum Besten der deutschen Grossstadtlyrik zählenden Versen hielt er die Gebärden der «Neuweltstadt» fest.

Am 26. März 1895 wurde *Otto Oskar Kollbrunner* im thurgauischen Hüttlingen geboren. Kurz vor seinem 37. Geburtstag trug man ihn dort zu Grabe. Ein Herzversagen hatte ihm und einer grossen dichterischen Hoffnung ein allzu frühes Ende bereitet. Die Trauergemeinde war nicht besonders gross, auch gab es ausser der Anteilnahme einiger Künstlerfreunde aus nah und fern nur ein geringes Echo auf diesen Hinschied. Und doch hinterliess der Dichter ein im Umfang zwar bescheidenes, im Inhalt aber eigenartiges Vermächtnis, das sich in Vers und Prosa mit auffälligem Talent der Beschaulichkeit in kleinen Dingen des Alltags und besonders den gewaltigen Bildern und Zeichen der neuweltlichen Grossstadt zugewendet hatte.

Kollbrunners dichterische Leistung spannt den Bogen schöpferischen Deutens und Formens vom überwältigenden Makrokosmos der aufblühenden Neuweltstadt zum geheimnisvoll wesenden Mikrokosmos der Poetenstube, seiner eigenen oder der von Mutters Wohnung. Sein Dichten war, trotz der grossen geographischen Distanz zum Kulturraum der niemals preisgegebenen Muttersprache, zwar von den vorherrschenden Kunstströmungen des Impressionismus, des Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit bestimmt, gestaltete aber auf eigene Art die Erlebnisse und Eindrücke in Gross-Neuyork oder auf den Strassen des amerikanischen Kontinents sowie die Offenbarung stiller Stunden am Schreibtisch.

Schon als Knabe übte sich der zum Träumen neigende Bauernsohn im Verseschmieden, besuchte in Müllheim die Sekundarschule und in Kreuzlingen das Lehrerseminar. Dieses aber verliess er nach der zweiten Klasse und fuhr 18½jährig nach New York. Er hoffte so seinen im Heimatdorf angeschlagenen Ruf wiederherzustellen. Statt nach wenigen Jahren reich heimzukehren, verschlug es ihn in Amerika zunächst in ein vierjähriges, oft von schwerster Not gezeichnetes Trampdasein. Ende 1917 wurde er in New York sesshaft, als er bei der Amerikanischen Schweizer-Zeitung und 1918–1921 in einer Stellung als Hilfssekretär beim Schweizer Konsulat Arbeit fand. In diesen Jahren wandelte er sich vom Sozialisten zum aufgeklärten Bürgerlichen. Seine schriftstellerische Tätigkeit ergänzte er mit sogenannt kaufmännischen Anstellungen, bis er 1925 ganz von der Amerikanischen Schweizer-Zeitung verpflichtet wurde. 1928 kehrte er nach dem Tod seiner Frau überstürzt heim zur Mutter, ohne seine Angelegenheiten geregelt zu haben, und hoffte in der Schweiz eine Lebensstellung zu finden. Die anbrechenden Krisenjahre aber vereitelten alles. Kollbrunner verfiel langsam wieder dem Wandertrieb, rang jedoch stetsfort um dichterische Vollendung, bis ihn der Tod aus Mutters Stube heimholte.

Bildquelle: Thurgauer Jahrbuch 1933. Die Redaktion dankt Herrn André Salathé vom Staatsarchiv Thurgau für die Besorgung des Bildes.

Otto Oskar Kollbrunner, 1875–1932.

Die Sphinx New York

Amerika, das grosse Erlebnis seines Erdenganges, hat sein Dichten in besonderer Weise gefördert und genährt: Ihm vor allem gilt das Bleibende seiner Hinterlassenschaft. Das New York der zwanziger Jahre pulsierte von Leben und Zukunfts-

glauben. Eine fieberhafte Tätigkeit auf allen Gebieten, besonders auf jenen des Bauwesens und des Handels, war Ausdruck einer neuen Prosperität. Ungeheure Gewinne in der Geschäftswelt, allgemeines Vertrauen in die Dauer der Hochkonjunktur, eine durchgreifende Wandlung konventioneller moralischer Normen halfen mit, das neue Zeitbild zu prägen. Eine Periode des Triumphs schien herangebrochen, in manchem den späteren sechziger und siebziger Jahren ähnlich.

Im Herzen von Babel

New York, steinerner Wahnsinn kühnster Träume:
Bis an die Wolkensäume pocht dein Herz,
Und pocht inmitten starrer Erde. Ins Gestein
Senkst du Strukturen, sprengst du Fundamente
Und hämmerst deinen Eisenwillen ein.
Du bist der Stahl, geschmiedet aus dem Erz,
Das sich von Alteuropa trennte;
Du bist das ewige Geborenwerden,
Bist unbeugsam empor sich lebendes,
Mit Geist und Faust sich selbst zum Himmel hebendes
Gewaltsam grösstes Wunderkind der Erden.

New York! Doch unter deinem Meissel zucken
Des so gequälten Erdgeistes Zornesfunken.
Wenn in den Untergrundtunellen trunken
Mit vorwärtsjagender Begier der Zug
Wie ein der Hölle Schlund entfahr'ner Streif,
Ein Sternkomet, durch nächt'ge Stollen saust
Und so im ewig gleichen Jagen, Rucken
Dein sklavenhanderwühltes Grab durchbraust,
Dann ist es oft, als ob mitten in den Flug
Der Nacht und Tag gehetzten Menschenfrachten
Der Unterwelt erboste Geister lachten
Und auf den Schienen stelzten, an den Rumpf
Der Rasselwagen ihre Leiber hingen,
Das Dach erkletterten, gewitterdumpf
Im heissen Atem der Maschinen gingen –
Dann ist es oft, als ob ihr Racheschnauben
Gleich Hagelschlossen an die Scheiben klatschte,
Dem Zugdämonen in die Augen patschte,
Der sich vermass, die Unterwelt zu rauben –
Dass weiterwuchtend, führerlos und blind,
Sie seiner Menschenfrachten sicher sind...

Doch dann, wenn ich von solcher Höllenfahrt ins Licht,
Hin in den Tag von Stadt und Strassen stürme,
In Lärm und Hatz und Wolkenbaugetürme,
Wo jede Leidenschaft sich Gasse bricht,
Wo Hass und Liebe sich durchs Leben ficht,
Doch Genügen wird vielleicht nur denen,
Die abgestorben, keine Sehnsucht kennen,
Dann bist du mein im Wahnsinn deiner Träume –
Dann schweift die Phantasie nach Wolkenzinnen –
Den Babelturm des Glückes zu beginnen
bin ich bereit – bis an des Himmels Säume.
Dann fühl' ich mich der Kraft geboren werden,
Bin unbeugsam empor mich lebendes,
Mit Geist und Faust mich selbst zum Himmel hebendes
Kind dieser Riesenbabelstadt der Erden.

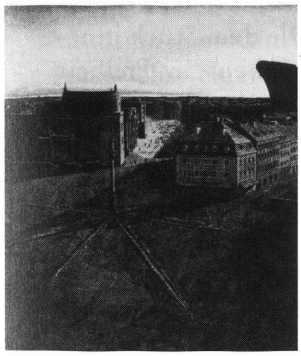
Oskar Kollbrunner

Die Dichter standen dieser Zeit jeder auf seine Art gegenüber. *T. S. Eliot's* «The Waste Land» (1922) rief zur Besinnung und Einkehr. *Hart Crane* versuchte, in seinem Epos «The Bridge» (1929) der Zeit wuchtiger technischer und merkantiler Entwicklung ein Denkmal zu setzen. *Carl Sandburg* gab in seinen «Chicago Poems» (1916) Bilder einer nicht immer bedenkenlos begeisternden Grossstadtwelt.

Die Jahre eines zu stolzen Erwartungen berechtigenden Aufschwungs, die ungestüme Vitalität dieses von der Technik beherrschten Zeitalters erlebte auch Oskar Kollbrunner mit aller Wachheit seiner Sinne und seines Gemüts, und bald entlockten ihm die Slogans der Wolkenkratzerstadt, dieses *«Riesenbabels»,* sowie die *«futuristisch den Horizont zerhackende Skyline New Yorks»* ahnungsvolle und anfänglich wenig anerkennende Gedichte. Mit grossartigen, zum Besten der deutschen Grossstadtlyrik zählenden Versen hielt er Gebärden und Aspekte der «Neuweltstadt» fest oder ging in Prosa ihren Schauplätzen und Menschen nach. Ihre rücksichtslosen Gesetze, ihre Wunderleistungen und Sphinxgesichter geistern im Hintergrund seiner beiden Prosabände «Treibholz» und «Die Schenke des Mister Bucalo» (beide bei Huber in Frauenfeld erschienen); sie bilden auch den Rahmen, manchmal den Kern, seiner anschaulichen, von 1920 bis 1932 in Zeitungen und Zeitschriften publizierten «Neuwelterzählungen» und «Neuweltgedichte». Gerne ging Kollbrunner, der nach dem Ersten Weltkrieg von sich bekannt hatte: *«Marx, Bebel und Lassalle sind meine Gebetbücher»,* auch der stilleren, nicht vom ertragreichen Geschäftsgang lebenden Grossstadt nach, jenen Quartieren also, in die zwar der Lärm und der Glanz der im Fieber der Prosperität eifernden Welt hineinbrechen, in denen aber vor allem kleine Existenzen um ihr Fortkommen fürchten und arme Leute ein unwürdiges Dasein fristen. Fast ausschliesslich diese Seite des Grossstadtlebens kommt im unveröffentlichten Roman «Fegfeuer» zur Darstellung und vermag uns vielseitige Aufschlüsse über das schweizer- und deutsch-amerikanische Einwanderungsmilieu im New York der zwanziger Jahre zu geben; der gewaltsam eindrückliche Rahmen, das strudelnde Geschehen der

Neuweltstadt, liefert dazu die packende Begleitmusik.

Wie die Lyrik *Emile Verhaerens,* eines der ersten grossen lyrischen Gestalter des modernstädtischen Kulturbildes, so spiegelt auch Kollbrunners Lyrik seine persönliche Anteilnahme am Schicksal der Grossstadt, seine Identifikation mit ihren Lebenskräften. Wie Verhaeren sah auch er in der Grossstadt, d. h. New York in seinem Falle, anfänglich das Übel, das Erdrückende, den Moloch, den Triumph des Materiellen über das Geistige, später jedoch das Symbol aktiver Lebendigkeit und dynamischer Schaffensfreude, die Warte einer besseren Zukunft, das Mahnmal einer kosmopolitischen Friedensidee und neuer Menschheitskräfte. Die Riesenstadt, die dem jungen Auswanderer einen Ort des Grauens bedeutete, wandelte sich dem sesshaften Neuyorker zum Ort der Bewährung für Starke und Wagemutige, zum Ort der Daseinspotenzierung für den geistig Wachen. Selbst das graue Stadtbild weitete sich dem poetisch Inspirierten zur herrlichen Landschaft mit wunderbaren Farb- und Lichteffekten und erhielt vom Organischen her Sinngebung. So steht seine Grossstadtlyrik am Ende dort, wo die *Josef Wincklers, Gerrit Engelkes* u.a. begonnen, sich dann aber zur entschiedenen Ablehnung gemausert hat. Dieser gegenläufige Entwicklungsprozess ist aufschlussreich für europäisches und amerikanisches Wertdenken. Kollbrunner hat sich regelrecht zu New York «emporgeliebt» – trotz dessen Nachtseiten, Härten und Bedenklichkeiten; er hat das Grossstadtbild der Neuen Welt mit auf eigene Art gestaltender Kunst in die ihrem Objekte nach internationale Grossstadtdichtung getragen. ✦



PETER BRÄUNINGER, *Ankunft. 1979, Radierung. 24,3 x 20,8 cm. Expl. Nr. 2/15, Graphische Sammlung der ETH Zürich. Peter Bräuninger, geboren 1948 in Cham, ist nach einer Matrosenlehre Radierer und Zeichner geworden. Er lebt manchmal in Zürich, meistens aber in Genua und Hamburg, vorübergehend auch in New York. Sein Thema ist die Hafenstadt als ein magisches Zeichensystem.*

TITELBILD

ANKUNFT

Peter Bräuningers künstlerisches Ausdrucksmittel ist die Radierung. Mit der Radiernadel lässt sich im hauchdünnen Ätzgrund, mit dem eine Kupferplatte beschichtet worden ist, weich zeichnen, und zwar ohne das Metall anzuritzen. Die Zeichnung wird vielmehr im anschliessenden Säurebad auf chemischem Weg in die Druckplatte eingebettet. Eine tiefer geätzte Linie nimmt später mehr Druckfarbe auf als eine weniger tiefe. So lassen sich Nuancen von Stärke und Feinheit im Lineament erzielen; Flächenwirkungen und Tonwerte ergeben sich ausschliesslich aus der variierenden Dichte der Strichlagen und daraus, ob die unbearbeiteten Felder der Platte vor dem Drucken mehr oder weniger blank gewischt werden.

Das Blatt «Ankunft», eines aus einer ganzen Serie von Hafen-Darstellungen aus den Jahren um 1980, zeigt, zu welch sachlicher Genauigkeit ein beschreibender Radierstil führen kann, wie ihn Peter Bräuninger pflegt. Im planmässigen Nebeneinandersetzen von kurzen Strichen und kleinen Punkten ist alles Dargestellte in ein Strichbild aufgelöst. Indessen führt die Verfeinerung im einzelnen zu einer geheimnisvollen Entrückung im ganzen. Der Schein ist auf einen Punkt gebracht, da die suggerierte Wirklichkeit unwirklich wird. Unerklärlich ist das Motiv der frisch aufgeworfenen Gräben, die sternförmig an der Basis des Säulenheiligen mitten auf dem grossen Platz zusammenlaufen. Davon abgesehen sind es noch andere, zuerst weniger auffallende Elemente, die, zueinander in Beziehung gesetzt, Unstimmigkeiten im Raum aufzeigen und die Ungewissheit fördern: die «Tiefflieger»-Perspektive und zugleich die Tatsache, dass das Meer unsichtbar ist und das Schiff scheinbar im Häusermeer landet, sowie, weiter, die Verkehrung von Grössenordnungen, der Gegensatz von Leere und Gedränge und die metaphysischen Lichtverhältnisse. ✦

EVA KORAZIJA

Walter Gorgé,
geboren 1942 in Oberdiessbach BE. Studium der Germanistik und der Neueren Geschichte an der Universität Bern; Dissertation über Georg Trakl. 1973–1975 Lektor für Deutsche Sprache und Literatur an der Universität Helsinki. In der Folgezeit Unterricht an verschiedenen schweizerischen Mittelschulen und Tätigkeit als Übersetzer. Seit 1983 Leiter der Dokumentationsstelle am Sitz Bern der Schweizerischen Nationalbank.

«An Feuer und Reinheit neunzehn Jahre alt gestorben»

Zum 75. Todestag Ludwig Rubiners

Am 26. Februar 1995 sind seit dem Hinschied des nicht ganz 39 Jahre alt gewordenen expressionistischen Autors Ludwig Rubiner 75 Jahre verflossen. Wenn schon Rubiner von einem breiteren Publikum kaum mehr gelesen wird, gedenken wir dieses für Frieden und Menschenwürde kämpfenden Dichters und Essayisten heute doch mit guten Gründen.

Das Licht der Welt erblickte *Ludwig Rubiner,* der von sich selbst keinen Lebenslauf wünschte, vermutlich am 12. Juli 1881. Seine Eltern, jüdischer Abstammung, waren aus Galizien nach Berlin gekommen. Von 1902 bis 1906 studierte er zunächst Medizin, anschliessend Philosophie, Musikwissenschaften, Kunstgeschichte und Literatur. Seine Unzufriedenheit mit dem althergebrachten Studienbetrieb brachte ihn in die Nähe anarchistischer Kreise und der Berliner Bohème.

Unter dem geistigen Einfluss *Nietzsches, Tolstois, Strindbergs* und *Wedekinds* publiziert er in den verschiedensten Zeitschriften, wie zum Beispiel der 1911 von Franz Pfemfert gegründeten «Aktion», sozialkritische Gedichte, Pamphlete und Manifeste und tritt als Rezensent und Theaterkritiker in Erscheinung.

In seinen polemischen Schriften, von zumeist knappen, rhetorisch wirkungsvollen Sätzen geprägt, wendet er sich mit leidenschaftlichem Pathos gegen die etablierten, die Politik bestimmenden Mächte, gegen die starren Überlieferungen in Wissenschaft und Kunst und macht sich zum Anwalt der unteren Volksschichten und der Masse.

Stets entschiedener Kriegsgegner, begibt sich Rubiner 1915 mit seiner Frau Frida Ischak-Rubiner, einer engagierten Kommunistin, nach Zürich, wo er sich den ebenfalls in die Schweiz emigrierten Künstlern und Intellektuellen um *Hugo Ball, René Schickele, Franz Werfel, Ferruccio Busoni* u.a. anschliesst. Hier gründet er eine eigene Zeitschrift, das «Zeit-Echo», und veröffentlicht darin in der Folge eine beträchtliche Zahl seiner kämpferischen Artikel und Manifeste.

1919 erscheint im Kiepenheuer Verlag sein Theaterstück «Die Gewaltlosen», ein Ideendrama in vier Akten, mit dem Untertitel «Eine Legende». Die dem Stück innewohnende Idee eines Lebens in Freiheit und Brüderlichkeit, zu dem sich im Laufe der Handlung auch ehemalige Machtmenschen und Unterdrücker bekehren, fusst auf der Erkenntnis, dass mit Gewaltlosigkeit die Gegner leichter zu besiegen sind als mit Waffen.

Die Uraufführung seines Dramas, am 22. Mai 1920 im Neuen Volkstheater Berlin, konnte Rubiner nicht mehr erleben: Er verstarb in der Nacht vom 26. auf den 27. Februar 1920 in Berlin an den Folgen einer Lungenentzündung.

Zeitdiagnose

Tolstois Bekenntnis zum Volk und gegen die Autoritäten der Macht, wie der Tolstoi-Übersetzer und -Herausgeber Rubiner es in den Tagebüchern des grossen Russen vorfindet, beeindruckt ihn tief. Um so mehr bedrückt ihn die Tatsache, dass der Weltkrieg, die blutige Folge menschlichen Versagens, die fruchtbarsten Schaffenden des Menschengeschlechts dahinrafft.

Dazu gesellt sich die Misere der sozial Benachteiligten, die am Rande der Gesellschaft stehen, weil sie im Machtkampf um die Segnungen der Zivilisation die Unterlegenen sind. Nicht nur seine Essays, wie «Die Änderung der Welt» (1916), lassen

für das Lumpenproletariat, den Mob, ein tiefes Mitgefühl erkennen, dieses bildet auch einen Grundzug von Rubiners Lyrik.

Der soziale Ungerechtigkeiten zeitigende Materialismus ist für ihn nichts anderes als die Frucht des auf dem Determinismus beruhenden naturwissenschaftlichen Denkens, das er als notwendig mechanistisch und fatalistisch betrachtet. Ihm stellt er das geistige Weltgesetz Tolstois gegenüber, welches die Voraussetzung für die Entfaltung des freien Willens bildet. So holt er denn auch gehörig zur Schelte gegen die kommunistische Doktrin aus, wenn er im Essay «Die Erneuerung» (1918/19) schreibt: *«In unserer Zeit haben die ersten Verwirklicher des Kommunismus einer materialistischen Philosophie angehört, die nichts anderes ist als das längst Abgetane veralteter Naturwissenschaft sagte, der Mensch sei ohne freien Willen und das Produkt der Verhältnisse (...).»*

Nicht weniger scharf kritisiert er das traditionelle Kunstschaffen, in dem er Auswüchse einer individualitätsbezogenen und materialistischen Epoche erblickt, die es als Geistesmensch zu überwinden gelte.

Aktivismus

Innerhalb der expressionistischen Strömungen gehört Ludwig Rubiner, wie sein Freund *Kurt Hiller,* von dem das Wort im Haupttitel stammt, zu den Exponenten des Aktivismus, zu jenen Autoren also, die ihre Kunst als Werkzeug des politischen oder sozialkritischen Engagements betrachten; ein Anspruch, vor dem Fragen des von ihnen aus gesehen ohnehin korrumpierten ästhetischen Geschmacks zurückzutreten haben. Wichtig ist für Rubiner der geistige Standpunkt, das politische Ziel.

In seinem Essay «Der Dichter greift in die Politik» (1912) schreibt er: *«Politik ist die Veröffentlichung unserer sittlichen Absichten.»* Und in «Maler bauen Barrikaden» (1914) lesen wir: *«Maler, du willst; du stürzest die Welt um; du bist Politiker! Oder du bleibst Privatmann.»* Das bedeutet: Der Künstler darf nicht in der Isolation verharren, sondern soll kraft seines Geistes auf das öffentliche Leben einwirken und dadurch zur Veränderung der Welt beitragen, sei er nun Musiker, Maler, Dramatiker oder Literat. (Das Medium des letzteren ist die polemische Zeitschrift oder das Flugblatt und nicht das bibliophile Buch.) Die Verbreitung seiner Botschaft, die stets eine politische ist, muss aus dem Geist der Liebe einen neuen Menschen schaffen, der als «Tellurist» ein die Erde umspannendes Verantwortungs- und Gemeinschaftsbewusstsein besitzt.

Der Künstler darf nicht in der Isolation verharren, sondern soll kraft seines Geistes auf das öffentliche Leben einwirken.

Diese Erneuerung des Menschen und der Gesellschaft lässt sich nicht ohne Umsturz verwirklichen: Mit Vorliebe spricht Rubiner immer wieder vom «Krater», der die alte, morsche Welt zerstört, damit neues Leben aufspriessen kann. Selbst die Natur, die er in ihrem Wesen doch als dumpf und träge erkennt, scheut vor solch gewaltsamen Eruptionen nicht zurück: Der Vulkanausbruch von Krakatau, im Jahre 1883, dieses «tellurische Ereignis», welches das neue Jahrhundert einleitete, dient ihm in seiner Lyrik als Bild für die grosse Befreiung.

(...)

«Die kleine Kraterinsel Krakatao stiess den brennenden Atem Gottes aus der Erde.

Explosion. Der Ozean spritzte über die Erde, unvergessen in dreissig Menschenjahren.

Neues Menschengeschlecht, und das Jahrhundert war lang zu Ende.

Aber aus dem Pacific brannte der Feuerwind des Krakatao in unsere Herzen.»

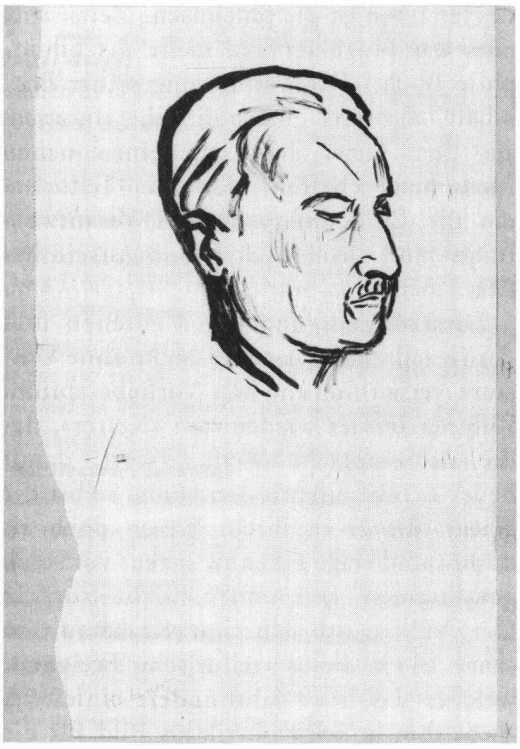
(...)

(Aus: «Das himmlische Licht», 1916)

Bemerkenswert an diesen Versen scheint mir die stufenweise Übertragung der erneuernden Kraft: Am Anfang steht das aus dem Erdinnern hervorschiessende Feuer, das seinerseits den Ozean in Aufruhr bringt, dessen Fluten schliesslich das Menschengeschlecht erreichen. Die Wirkung dieser Kraft ist so stark, dass sie auch dreissig Jahre nach der Katastrophe, zur Zeit der Entstehung des Gedichts also, noch gegenwärtig ist und sich als neue Botschaft dem empfänglichen Herzen einprägt. Die Parallelen zum Gott der Bibel, der sich immer wieder in den Elementen offenbart, sind nicht zu verkennen.

Befreiung des Menschen durch die Kunst

Die Vision vom freien, lichterfüllten Menschen bestimmt das ganze Schaffen



Ludwig Rubiner, 1916/17. Tuschfederzeichnung von Wilhelm Lehmbruck.

Wir danken der Familie Guido Lehmbruck, Leinfelden-Echterdingen (D), und dem Deutschen Literatur-Archiv Marbach/Neckar für die Abdruckgenehmigung.

Rubiners und nicht zuletzt den pathetischen Ton seiner Lyrik:

«Im heissen Rotsommer, über dem staubschäumenden Drehen der rollenden Erde, unter hockenden Bauern, stumpfen Soldaten, beim rasselnden Drängen der runden Städte

Sprang der Mensch in die Höh.

O schwebende Säule, helle Säulen der Beine und Arme, feste strahlende Säule des Leibs, leuchtende Kugel des Kopfes!»

(...)

(Aus: «Der Mensch», 1916)

Im Gegensatz zu den Bauern und Soldaten, in ihrer Trägheit und Gleichgültigkeit an die Zivilisation gekettet («hockend, stumpf»), befreit sich im zweiten Vers der durch sein Springen selber zum Vulkan gewordene «Mensch» aus dem Kerker seiner alten Existenz und geht in einen Zustand der Leichtigkeit und der Helle über. Von Geist und Tatendrang erfüllt, bringt er, wie Prometheus, Licht in das Dunkel der Welt, mit dem Ziel, neue Paradiese zu schaffen. Von der Utopie eines Paradieses auf Erden kündet vor allem der letzte Vers:

«Tiergeblöke. Duft von den grünen Bäumen, bunt auftanzender Blumenstaub, Sonnenfarben im Regenfall. Lange Töne Musik.» (id.)

Dem leidenden Menschen den Weg zu seiner Befreiung und zu Welten aufzuzeigen, die zu betreten er bisher nicht gewagt hat, darin sieht Rubiner die vornehmste Aufgabe des Künstlers, der dadurch zum «Führer» wird. Einen solchen Wegbereiter im Reich der Musik erkennt Rubiner in Ferruccio Busoni, den er in einer Würdigung, die den Titel «Tröster» trägt, voll dankbarer Begeisterung lobt. (Busonis Erwiderung war eine Rubiner zugeeignete Erstausgabe seiner Bearbeitung des Wohltemperierten Klaviers von Bach, mit der Widmung «Der Tröster dem Helfer».)

Einen Wegbereiter erkennt Rubiner in Ferruccio Busoni, den er in einer Würdigung, die den Titel «Tröster» trägt, voll dankbarer Begeisterung lobt.

Auf dem Gebiet der Malerei sieht Rubiner die grossen Erneuerer unter andern in *André Derain, Chagall, Kokoschka* oder *Picasso,* der mit seinen Bildern gezeigt hat, *«dass man ohne Macht, ohne Mittel, ohne Realität – allein aus dem Geiste – ungeheure Reiche verwirklichen kann»* («Die Änderung der Welt»).

Im Bereich der deutschen Dichtung setzt er grosse Hoffnungen auf die Avantgardisten wie *Johannes Becher, Iwan Goll, Ernst Toller* und *Paul Zech,* womit nur einige genannt sind. Sie alle lässt er in der von ihm herausgegebenen Anthologie «Kameraden der Menschheit» (1919) zu Wort kommen. In seinen Augen sind sie die wahren Schöpfer, die erkannt haben, dass die Natur als grosse Passivität nur das Material sein kann, das der Dichter mit seinen «Kraftlinien» durchdringt. In «Homer und Monte Christo» (1914) unterscheidet Rubiner folgerichtig zwischen Literatur und Schöpfung: Literatur beschreibt die Katastrophe bloss, ahmt die Natur bloss nach, während die Schöpfung die Natur verändert und ein Teil der Katastrophe selbst ist. Gerade als «Schöpfer» von Katastrophen wird der Dichter (oder Literat) zum «Führer» in eine neue Zeit.

Unter den Literaten Deutschlands erkennt Rubiner einen der namhaften Progressiven in *Franz Blei,* der, hervorragender Übersetzer *Claudels* und Herausgeber der 1912 erschienenen Zeitschrift «Der lose Vogel», *«die grossen Moralischen nach Deutschland gebracht»* hat: *André Gide* und *Francis Jammes* («Die Anonymen», 1912).

Nicht zuletzt fällt Rubiner selber das Verdienst zu, zusammen mit seiner Frau in unermüdlicher Übersetzer- und Herausgebertätigkeit in Deutschland bisher weitgehend unbeachtete Autoren bekanntgemacht zu haben, wie den grossen geistigen

Erneuerer Tolstoi oder den fortwährend Modernen *Voltaire*. Auf diese Weise schafft er schon früh ein kosmopolitisches Gegengewicht zu Strömungen nationalistischer Introvertiertheit, in denen er – wie die Geschichte lehrt zu Recht – verheerende Gefahren witterte.

Den Missständen der Zeit Utopien entgegensetzen

Das Werk Ludwig Rubiners ist nicht frei von Widersprüchen: sowohl was die darin geäusserte Kunstanschauung als auch seine Gesellschaftskritik angeht.

Wenn wir diesen «Literaten», wie er sich selber bezeichnete, 75 Jahre nach seinem Tod der Vergessenheit entrissen haben, geschah das dennoch mit Fug und Recht: Als Mensch von durchaus edler Gesinnung, galt angesichts der sozialen Not vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg sein Schreiben besonders den Benachteiligten und Entrechteten, die er in zumeist bissig polemischer Form verteidigte. Mit dem steten Ziel vor Augen, gleich dem von ihm verehrten Dichter *Walt Whitman,* seine Botschaft der Liebe und Brüderlichkeit an die ganze Menschheit weiterzugeben, hat Rubiner, der keine Kompromisse kannte, es sich nicht leichtgemacht.

Das schlägt sich in seinem Kunstverständnis nieder, das von hohen sittlichen Ansprüchen zeugt. Dabei fällt auf, wie seine Ansichten, obgleich von ethischen Erwägungen bestimmt, doch mit den heute vorgenommenen Wertungen in vielen Punkten übereinstimmen.

Dass ihm die dichterische Kraft und der Wille zur Form gefehlt habe, ist von Kritikern oft bemängelt worden und mag zutreffen. Immerhin lässt seine Lyrik, trotz ihrem bisweilen prosahaft schwerfälligen Charakter, ein Ausdrucksvermögen erkennen, das in seiner originellen Bildlichkeit und Metaphorik nicht unterschätzt werden darf. Und schliesslich hat Rubiner vielen seiner Zeitgenossen, nicht zuletzt den in diesem Aufsatz erwähnten, eine Fülle unschätzbarer Impulse vermittelt, die ihn als führenden geistigen Vertreter des expressionistischen und aktivistischen Jahrzehnts auszeichnen.

Angesichts einer Gegenwart, in der Nationalismus und Rassismus Urständ feiern, wäre es nötig, sich wieder vermehrt auf Stimmen wie die Rubiners zu besinnen.

Inwiefern könnte Rubiner heutigen Autoren zum Vorbild dienen? Mir scheint, vor allem durch seine beispielhafte Art, den Missständen seiner Zeit Utopien entgegenzusetzen. Müssen wir doch feststellen, dass letztere uns heute in erschreckendem Masse fehlen und einer weltweiten Ratlosigkeit Platz gemacht haben.

Wenn sich die Zeit zwischen 1910 und 1920 auch nicht mit der heutigen vergleichen lässt, einfacher lagen die Dinge jedenfalls nicht. Dass Rubiner und die übrigen Aktivisten an ihren Ideen gesellschaftlich und politisch gescheitert sind, war nicht ihre Schuld. Angesichts einer Gegenwart, in der die längstens besiegt geglaubten Gespenster des Nationalismus und Rassismus Urständ feiern und unversöhnliches Machtdenken das Geschehen auf blutigen Kriegsschauplätzen bestimmt, wäre es nötig, sich wieder vermehrt auf Stimmen wie die des kosmopolitischen Literaten und grundehrlichen Menschen Rubiner zu besinnen. Für sich allein vermögen Utopien zwar noch keine bessere Welt zu schaffen; als geistige Fermente und Ansporn zu fruchtbringender Veränderung bleiben sie auch 75 Jahre nach seinem Tod unentbehrlich. ✦

Von Ludwig Rubiner ist zurzeit im Buchhandel nichts erhältlich. Wer diesen Autor kennenlernen möchte, muss heute entweder mit den verstreuten Erstdrucken in Zeitschriften, mit Anthologien oder mit nur noch in Bibliotheken greifbaren Ausgaben vorliebnehmen. Dabei können das Buch von Klaus Petersen, «Ludwig Rubiner, eine Einführung mit Textauswahl und Bibliographie», Bonn (Bouvier) 1980, oder das von Wolfgang Haug, «Ludwig Rubiner, Künstler bauen Barrikaden, Texte und Manifeste 1908–1919», Darmstadt (Luchterhand) 1988, wertvolle Orientierungshilfen bieten.

Gian Casper Bott, *geboren am 26. Dezember 1960 in Poschiavo, Graubünden. Studium der Kunstgeschichte, der italienischen und der neueren deutschen Literatur an den Universitäten Zürich, Venedig, und Florenz, Doctor designatus (Universität Zürich). Mitglied des schweizerischen Instituts in Rom. Wissenschaftlicher Volontär am Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig.*

Der Tod im Bild: Wolfgang Hildesheimers letzte Collage

Die Collage «Totentanz 1991» stellte Wolfgang Hildesheimer wenige Stunden vor seinem Tod fertig. Eine künstlerische Intuition, der Hildesheimer Ausdruck verleiht, ohne sie ins Bewusstsein zu holen, ganz so, als habe der Künstler durch einen plötzlich entstandenen Riss Einblick in tiefere Schichten seiner Existenz erhalten.

Am Nachmittag des 20. August 1991, eines Dienstages, ist *Wolfgang Hildesheimer* in Poschiavo in sein Atelier gegangen, wo er eine Collage aus der Papierpresse genommen und gerahmt hat. Auf ein auf die Rückseite des Rahmens geklebtes Etikett hat er, in schwarzen, handschriftlichen Majuskeln, den Titel der Collage notiert: «Totentanz 1991». Mit diesem vermutlich letzten Wort, das er zu Papier gebracht hat, wurde, zusammen mit der Signatur, die Fertigstellung des Bildes besiegelt. Wenige Stunden später, kurz nach Mitternacht, ist er an einem plötzlichen Herzversagen gestorben. Diesem Infarkt waren bereits drei Attacken vorausgegangen; die erste am 4. April 1981, dem (hundertachtzigsten) Geburtstag des fiktiven Titelhelden von «Marbot», der Biographie, deren Text er an ebenjenem Samstag, nach mehrjähriger Arbeit, beendet hatte. Zwei Wochen später hat Hildesheimer im Freundeskreis gesagt, der Herzinfarkt heisse Marbot. Soweit einige Mitteilungen an künftige Biographen.

Die Collage «Totentanz», der nicht geplante Epilog zu Hildesheimers gesamtem künstlerischem Werk, bildet sozusagen das Postskript zu einer Serie von drei Collagen aus den Jahren 1983–1985 mit dem Titel «Der Tod und das Mädchen». Zur ersten dieser Collagen schreibt Hildesheimer in seinem Bildband «In Erwartung der Nacht»: *«Das Mädchen, robust und keineswegs todesbereit, scheint energisch auszuschreiten, aber der Tod hält Schritt, beim Schreiten erläutert er ihr die Vorteile des Todseins.»*

Auf der zweiten, am wenigsten abstrahierten Collage dieser Serie bewegt sich der Tod, wie in einem Schattenspiel, eilenden Schrittes auf die mädchenhafte Figur, die in breitarmiger Pose versucht, sich innerhalb der Bildfläche zu behaupten, zu. Schon hat der seines Sieges sichere, plötzlich aufgetretene Tod, wie bei einem Fangspiel, mit dem Zeigefinger seiner nunmehr mit Bestimmtheit nach unten weisenden Linken sein Opfer berührt, welches, von Entsetzen erstarrt, im Begriff ist, sich in tote Materie zu verwandeln.

Durch die zwei Fugen, welche die beiden Bildprotagonisten in der Vertikale spalten (und somit als durch Aneinanderkleben einzelner insignifikanter Flächen entstandenes Täuschungswerk auszeichnen), sind deren Attitüden vielleicht auch als zwiespältig charakterisiert. Es wäre nicht das erste Mal gewesen, dass Hildesheimer mit dem Begriff «Zwiespalt» gespielt hätte. In seinem noch zu Lebzeiten publizierten Zettelkasten findet sich eine Karte mit folgendem Miniaturtext voller stiller Poesie: *«Mild und leise treibe ich mein Unwesen vor mir her über weite Zwiespälte und triftige Gründe.»*

Auf der dritten Collage dieser Serie tritt der Tod als Verführer auf. Das Mädchen in grosszügigem Dekolleté scheint soeben der von einer betörenden Geste begleiteten und sicher mit insistierender Überredungskunst vorgebrachten Bitte des vermeintlichen Liebhabers, sie möge ihn doch berühren, Folge geleistet zu haben. Mit ihrem rechten Händchen berührt sie den Tod, dessen Stachel sie sogleich zu spüren bekommt. In diesem Zusammenhang kann dem Betrachter ein in Hildesheimers gewaltiger literarischer Collage «Masante» leitmotivisch eingesetzter Satz ins Ohr klingen: *«Chi tocca muore»*, wer

berührt, stirbt. Dass das Mädchen buchstäblich zu Tode erschrocken ist, wird in erster Linie durch die eigentümliche Bewegung in ihrem Haar angezeigt, die wohl, wie bereits in der zweiten Variation des Themas, als Metapher des Schreckens zu verstehen ist.

Exitus

Während in den drei erwähnten Collagen der Tod noch von mehr oder minder wohlbeleibter Gestalt ist, tritt er im «Totentanz», der sich in seiner grossen Transparenz einem Röntgenbild annähert, in skelettähnlicher Form auf. Unter der Schädeldecke des Knochenmannes schimmert es rosa, wie in jenem flatternden, nochmals kurz aufflammenden Morphem in der linken unteren Bildhälfte, das von einem auflodernden, intensiv kadmiumroten Farbstreifen durchzogen wird, als gälte es, einen Todesgedanken sichtbar zu machen. Dieses unbestimmte, huschende Flattern scheint sich kurz im Bildmaterial konkretisiert zu haben, um alsbald, mitsamt Spiel und Tanz, ins Schwarze zu entschwinden.

Der Tanz, der zunächst berauschend und leidenschaftlich gewesen sein mag, ein feuriger Flamenco vielleicht, eine Tanzart, deren Vitalität und ästhetische Qualität Hildesheimer sehr geschätzt hat, ist, nachdem er sich wohl allmählich in ein Schwanken gewandelt hat, vorbei. Die Melodie, zu welcher getanzt wurde, scheint zunehmend dunkler geworden zu sein. Das personifizierte Abstraktum des Todes hält sein blasses, blutleer-grünes Opfer in seinen Armen, wie er dies ja im von *Franz Schubert* vertonten Gedicht von *Matthias Claudius* «Der Tod und das Mädchen» auch verspricht: *«(...) Gib deine Hand, du schön und zart Gebild! (...) Sollst sanft in meinen Armen schlafen!»* Er ist im Begriff, die Verstorbene, deren Form allmählich zu zerfliessen beginnt, leichten Schrittes links aus dem Bild hinauszutragen: «Exitus» im wörtlichen Sinn.

Schwarz – der Endzustand der Metamorphose

Die dramatische Handlung spielt sich vor einem Hintergrund von erloschenem Rot

Wolfgang Hildesheimer, Der Tod und das Mädchen I, 1983, Collage.

und lichttotem, sepulkralem Schwarz ab, aus welchem Hildesheimer etliche farbige Punkte wegretouchiert hat. Das Rot, die Farbe des Feuers, erinnert hier an Glut, welche alsbald zu Asche zerfallen wird; Glutasche, die jeder sich vorzustellen weiss, der einem Requiem beigewohnt hat.

Sowohl im «Dies irae» als auch im «Lacrimosa» (über dessen Vertonung bekanntlich Mozart gestorben ist) ist es die glühende Asche, die *favilla,* die alles Zeitliche zunichte macht und aus der die Welt dereinst auferstehen wird, um gerichtet zu werden, welche die Imagination des Rezipienten auf suggestive Art berührt.

Es wäre nicht das erste Mal gewesen, dass Hildesheimer mit dem Begriff «Zwiespalt» gespielt hätte.

Angesichts Hildesheimers Herztod rückt vor allem eine Stelle des Requiems in den Vordergrund, nämlich jener Vers aus dem «Confutatis», in welchem der seiner Seelenpein Ausdruck gebende sagt, sein Herz brenne, als würde es zu Asche: *«Cor contritum quasi cinis.»*

Der Endzustand der Metamorphose, in welcher sich das Bildgeschehen auch dieser Collage potentiell befindet, ist absolutes, dimensionsloses Schwarz. Gerahmtes, stummes Schwarz, wie in jenem von *Jean Gaspard de la Nuit* signierten Gemälde, das im Haus des schlaflosen Ich-Erzählers von «Tynset» hängt.

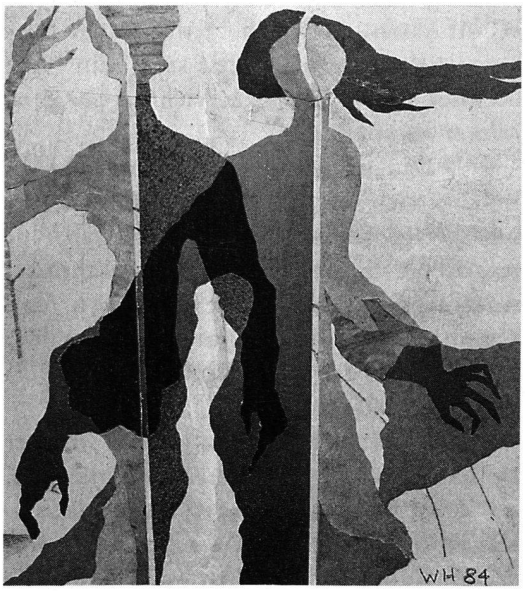
Das Schwarz im Hintergrund, welcher treffender als Abgrund zu bezeichnen ist, als «obscurum» oder «profundus lacus», wie es im «Offertorium» heisst, spielt in dieser Collage eine so prominente Rolle

wie wohl nirgends sonst im Werk von Hildesheimer. Es ist, als wäre dieses «opus postremum» gleichsam «in Erwartung der Nacht» entstanden.

Dieses Schwarz könnte das «Nichts» meinen, oder auch jenes «Dorthin», das Nirgendwo, zu welchem sich der Protagonist von «Tynset» hinsehnt: *«... dorthin, wo kein Stern, kein Licht mehr sichtbar ist, wo nichts ist, wo nichts vergessen wird, weil nichts erinnert wird, wo Nacht ist, wo nichts ist, nichts, Nichts. Dorthin –»*
Diesen Schlüsselabsatz von «Tynset» hat Hildesheimer übrigens in einer Collage von 1984 mit dem Titel «Dorthin» illustriert.

Das unvermeidliche Nachdunkeln der Bilder ist mit deren allmählichem Sterben zu vergleichen: der Tod des Bildes ist dann eingetreten, wenn es nur noch Schwarz ist. Der verschwindend kleine weisse Fleck im Zentrum der Bildfläche erscheint im nachhinein als Präfiguration jenes kurzen, unbeschriebenen Lebensabschnittes, der noch vor Hildesheimer lag, als er, nach Vollendung dieser Collage, die Schere aus der Hand legte.

«Danse macabre» ist die französische Bezeichnung für den Totentanz. Zu seiner Zeichnung «Macabre» von 1987 hat Hildesheimer u. a. folgendes notiert: *«Der Tod natürlich, in lockerem Tanz... Plutone furioso ballante... Plutone also, und nicht la morte. Der Tod ist auf italienisch (und auf französisch) weiblich. Daran habe ich mich niemals gewöhnen können... Nein, der Tod ist männlich, das Leben weiblich, la vita.»*



Wolfgang Hildesheimer, Der Tod und das Mädchen II, 1984, Collage.

Der Tod des Bildes ist dann eingetreten, wenn es nur noch Schwarz ist.

Demnach dürfte der Tanz, um den es in der Collage «Totentanz» geht, nicht jener des Todes mit dem «Schubertschen Mädchen» sein, sondern, viel allgemeiner, jener mit dem Leben schlechthin.

Als Hinterbliebener kann man sich schwerlich des Eindruckes erwehren, der Tod tanze hier ganz spezifisch mit Hildesheimers Leben. Dies jedoch lag bestimmt nicht in der Intention des Künstlers; sehr wohl aber kann es Gegenstand seiner Intuition gewesen sein. Sollte die hier ausgesprochene Vermutung zutreffen, läge das wahrlich Erschütternde daran, dass es ihm gelungen wäre, dieser möglichen Intuition, ohne sie ins Bewusstsein zu holen, bildlichen Ausdruck von höchster ästhetischer Qualität zu geben als hätte er – durch einen plötzlich entstandenen Riss in tiefere Schichten seiner Existenz Einblick erhalten. Oder ist es so etwas wie melancholische Todessehnsucht, von der Hildesheimer in seiner «Nachlese» schreibt, sie sei *«nicht zuletzt eine ästhetische Empfindung, ein Wunsch nach tristanischer Schönheit bis zuletzt und darüber hinaus»*, die im «Totentanz» visuell umgesetzt ist?

Nachdem die Fiktion von der Realität eingeholt worden ist, hat es den Anschein, als wäre dem in Worten nicht artikulierbaren Bildkonzept dieser Collage ein prophetischer Zug eigen.

Diesbezüglich sollen dem Leser wie auch dem Autor weitere Spekulationen erspart bleiben; eine Passage aus «Tynset» jedoch drängt sich noch auf: *«... dieser Tod ist nicht der meine, meiner ist nicht dort am Brunnen, er ist auch nicht im Schnee am Pass, nicht in der Stadt in der Wüste, meiner ist im Haus, bei den trockenen Kräutern etwa, oder eben hier, in diesem leeren Zimmer.»*

Aus demselben matten Papier – ein Plakat zu einer Ausstellung von *Andy Warhol* –, aus welchem sich im August 1991 der «Totentanz» herauskristallisiert hat, sind zuvor bereits die Collagen «Abenteuer», «Deus ex machina» und «Desintegration» entstanden. Hildesheimer hat vier verschiedene im ausgesuchten Arbeitsmaterial potentiell enthaltene Figurationen gefunden und durch schöpferische Invention ans Licht geholt.

Vieles, was in der Collage «Desintegration», Hildesheimers zweitletztem Werk,

Wolfgang Hildesheimer, Totentanz, 1991, Collage.

ansatzweise vorhanden ist, hat im «Totentanz» die endgültige Formulierung gefunden. Nicht zuletzt ist es die verhältnismässig grobgerasterte Struktur des Papiers, die zum Auflösungseffekt beiträgt.

Minderung zerstörerischer Macht

Ob Wolfgang Hildesheimer in diesem inzwischen postumen Werk eine unausgesprochene Todesahnung bildlich umge-

Wolfgang Hildesheimer, Der Tod und das Mädchen III, 1985, Collage.

setzt hat, wird nie zu verifizieren sein. Hätte er es getan, so wäre es ihm wie ehemals *Apelles* gelungen, etwas sichtbar darzustellen, was ausserhalb des Bereiches des visuell Mitteilbaren liegt: *«pinxit et, quae pingi non possunt»*, er malte auch das Unmalbare. Somit hätte er die Kunst der Collage, und das optisch Erfahrbare überhaupt, auf überzeugende Weise um einen belangvollen Aspekt erweitert.

Das Unmögliche ist es, was Künstler, die diese Bezeichnung verdienen, seit ehedem reizt. Die Grösse eines Künstlers misst sich nicht zuletzt an der Beschaffenheit seines Scheiterns vor diesem Unmöglichen. Jener Betrachter, der meint, im «Totentanz» Hildesheimers letzte autobiographische Aufzeichnung vor Augen zu haben, sieht wohl kaum falsch: denn dieses Bild ist – wie seine an Hercules Seghers mahnende «Gewitterlandschaft», mit der er so zufrieden war, dass er sie für sich selbst behalten hat – so etwas wie ein Selbstbildnis, das mehr und Wesentlicheres aussagt als die meisten (photographischen) Portraits seiner Person, die sich in der Regel darauf beschränken, Aussehen und Gebaren wiederzugeben.

Hildesheimer hat wiederholt betont, wie lebenswichtig ihm die Arbeit an seinen Collagen war, die es ihm erlaubte, sich von den Schrecknissen der Zeit abzulenken. In der Einführung seines 1991 postum edierten Bildbandes «Landschaft mit Phoenix» hat er geschrieben, die Collage sei ihm *«eine Art Lebenszweck»* und geradezu *«zur Lebensform geworden»*.

Das Unmögliche ist es, was Künstler seit ehedem reizt.

Das bestimmte Wissen um die Sterblichkeit alles Lebendigen und die Vergänglichkeit jeglichen Seins ist eine der wichtigsten, wenn nicht überhaupt die primäre Quelle des inneren Dranges, der zum Entstehen von Kunstwerken führt. *«Nichts im Leben hätte auch nur den geringsten Sinn, wenn es den Tod nicht gäbe. Alles nur in Relation zu ihm.»* So lautet eine Notiz Hildesheimers aus den letzten Jahren. In der am 12. März 1991 in Weilheim gehaltenen «Rede an die Jugend» sprach er nebenbei vom *«Gesetz von Werden und Vergehen – dem übrigens alle Künste die wesentlichen Impulse verdanken...»*.

Der Künstler vermindert die zerstörerische Macht des Todes, indem er Zeichen schafft, von denen er annehmen kann, dass sie sein eigenes Leben überdauern, und von denen er hofft, dass sie auch künftig Lebenden etwas bedeuten werden.

Hildesheimer aber hat nicht mehr an eine Zukunft der Kunst geglaubt, weil er der Überzeugung war, dass die kommenden Generationen andere, weit existentiellere, von der Unvernunft der heutigen und gestrigen «Macher» wissentlich und gewissenlos hervorgebrachte Probleme zu bewältigen haben werden.

Dass er trotzdem bis an sein Lebensende als bildender Künstler aktiv war, findet möglicherweise in den Zeilen am Schluss seiner 1986 verfassten, meditativen Auseinandersetzung mit Mozarts Requiem eine Erklärung: *«Vielleicht hofft es in mir, ohne dass ich es weiss, und es ist das, was mich am Leben erhält? Sum, ergo spero?»* ✦

Dieser Beitrag ist eine unwesentlich abgeänderte Fassung der Eröffnungsrede vom 28. November 1991 zur Ausstellung «Wolfgang Hildesheimer. Letzte Collagen» im Stadthaus Zürich. Eine eigene italienische Übersetzung und Bearbeitung des Textes wurde 1992 in der in Poschiavo herausgegebenen Zeitschrift «Quaderni Grigionitaliani» publiziert.

Anton Krättli

Fliegen und Abstürzen

Zu Reto Hänny: «Helldunkel. Ein Bilderbuch»

Hännys gesuchte Bilder verweigern sich dem Erschliessungsversuch auch des geduldigsten Lesers. Sollten sich die Gründe für Verstösse gegen die deutsche Grammatik nicht erklären lassen können? Ratlosigkeit macht sich breit.

Als *Reto Hännys* Verwirrungen eines Mitteleuropäers in Polen, der Bericht «Am Boden des Kopfes», erschienen war, sah ich mich zu der Warnung veranlasst, einem Schüler oder Studenten der deutschen Sprache würde ich nicht raten, diesen Text als Muster zu betrachten. Zwar wirke er, besonders wenn der Verfasser selbst ihn lese, wie ein rauschender Fluss, ein Geschiebe, ein daherpolterndes Geröll. Hinsichtlich der Syntax jedoch sei die Verwirrung vollkommen, ein einziger fortgesetzter Sündenfall mit hoffnungslos nachklappernden Prädikaten und mit Einschüben, die sich alsbald wichtiger machen als die Aussage selbst, in die sie sich hineinzwängen. Schachtel- und Kettensätze seien da die Regel, grammatikalische Unklarheiten häufig, Unordnung das stilistische Prinzip. Dann allerdings fügte ich hinzu, dieses Prinzip Verwirrung behaupte sich zumeist siegreich, und wenn man sich als Leser einmal darauf eingestellt habe, wachse sogar die Leselust. Ich sprach – etwas voreilig und übertrieben – davon, man werde süchtig, in Hännys Sprachstrudel einzutauchen. Dass es allerdings Stellen gebe, an denen derjenige, der sich allzu vertrauensvoll und gänzlich unbedacht in den Strudel werfe, arge Prellungen davontrage, vergass ich immerhin schon damals nicht zu vermerken.

Und jetzt liegt da ein Buch von Reto Hänny vor, das mich ernstlich an der Verlässlichkeit seiner Autorschaft zweifeln lässt. Er ist ein wacher, skeptischer und kritischer Zeitgenosse. Aber wenn er, wie behauptet wird, in «Helldunkel. Ein Bilderbuch» zeigen will, dass *«die Apokalypse schon da ist» (Adolf Muschg* deutet die Absicht des Autors in diesem Sinne), wenn er also nicht polemisieren oder sich faszinierenden Ereignissen zuwenden kann, sondern einfach Örtlichkeiten und Zustände beschreibt, kommt es fortwährend zu sprachlichen Katastrophen[1]. «Helldunkel», sagt Adolf Muschg, sei ein Text, den er in der heutigen deutschen Literatur nur an sich selbst zu messen wüsste. So sehe ich es eigentlich auch und meine, man sollte das mit jeder Neuerscheinung tun; aber wenn Muschg dann weiterfährt, dieses Buch sei der Prozessbericht einer Obsession für das Einfachste, das am schwersten zu machen sei, kann ich nicht mehr folgen. Vielleicht liegt's am Leser, der ich bin. Vielleicht gehöre ich zu denen, die bei der Lektüre dieser Prosa nicht «fliegen», sondern «abstürzen», wie der zitierte Kollege Hännys sich auch noch auszudrücken beliebt. Dass Hänny mit diesem Text den Ingeborg-Bachmann-Preis 1994 gewonnen hat, wird vielleicht mit den Spielregeln und Bedingungen dieser Veranstaltung zusammenhängen. Ich verstehe zu wenig davon.

«Text-Generatoren»

«Helldunkel» nennt sich im Untertitel «ein Bilderbuch». Irgendwie steht diese Prosa in einer Beziehung zu Arbeiten des Photographen *Hans Danuser,* die hauptsächlich für die Neubauten der Universität Zürich Irchel ausgeführt worden sind. Hänny spricht in einer Nachbemerkung zu seinem Text davon, dass er, von Danusers Bildwelten gepackt, selber zum Photographen geworden sei, indem er Textstellen aus seinem «literarischen Gepäck», auf die ihn die Bilder Danusers verwiesen, aus

1 *Reto Hänny: «Helldunkel. Ein Bilderbuch». Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994.*

ihrem Zusammenhang «herausphotographiert» habe. Von *Samuel Beckett* über *Walter Benjamin* und *Friedrich Dürrenmatt* bis zu *Claude Simon, Vergil* und *Ovid* werden da viele genannt, und alle zusammen hätten für das vorliegende Werk *«als Text-Generatoren»* gedient. Ein Generator ist ein Gerät zur Erzeugung von Spannung oder Strom, eventuell auch ein Ofen, in welchem aus Kohle oder Holz Gas erzeugt wird. Die genannten Autoren also, sofern Werke von ihnen im literarischen Gepäck Reto Hännys gestapelt sind, dienten ihm demnach – bildlich gesprochen – zur Erzeugung von Text. Ich muss das so wiedergeben, wie es der Autor selbst erklärt. Klug geworden bin ich nicht daraus, sondern wiederum «abgestürzt».

Wenn das ein Bilderbuch ist, wie der Untertitel versichert, ein Bilderbuch allerdings ohne Abbildungen, ohne Zeichnungen oder Photos, sondern allein aus Sprache, dann sollte man annehmen dürfen (ich wenigstens nehme es als Leser an), dass die Sprache es ist, die uns die Bilder malt. Die Stelle, die ich als Beispiel im Wortlaut wiedergebe, stammt aus dem ersten Teil des Buches. Die Rede ist von Räumen in moderner Architektur, und der Satz, den ich zitieren möchte, ist beileibe nicht der längste: *«Wiederum, ausgerichtet wie im Schrankflur zuvor, auf dem vor der Schleuse hier insgesamt stark abgedunkelten Boden links vorn ein an Helligkeit alles andere überbietender Lichtreflex; in Kombination mit den Schlaglichtzeichnungen auf dem Torflügel liesse sich über ihn der Standort der Lichtquelle errechnen, deren längliche Zeichnung dieser Reflex ist, die eines nicht allzu weit vor der Panzertüre über dem schildwachhäuschenartig schraffierten Bodenbereich an der Decke montierten Halogenstrahlers, den Reflektor leicht abgeschwenkt, damit man in Laufrichtung auf die Schleuse zu weniger geblendet wird.»* Was da Schleuse und was da Schlaglichtzeichnungen auf dem Torflügel sind, ist nicht vorstellbar. Schildwachhäuschen sah man früher und sieht man möglicherweise auch heute noch vor Kasernen oder Zeughäusern aufgestellt; einige davon sind rot und weiss schräg gestreift, andere auch schwarz und weiss, blau und weiss oder gelb und schwarz. *«Schildwachhäuschenartig»,* vermute ich, meint offenbar dieses schräge Streifenmuster. Das ist jedoch etwas anderes als eine Schraffur, die aus feinen, nebeneinandergesetzten Strichen besteht, und wie ein *«Bodenbereich»,* etwas total Abstraktes, in der Art eines Schildwachhäuschens *«schraffiert»* sein soll, übersteigt mein Vorstellungsvermögen. Um in der Sprache bildhaft zu sein, muss man dem Leser mit genauen Bezeichnungen genaue Vorstellungen möglich machen. Ich befürchte, das liest sich jetzt wie ein Lehrsatz. Vor kurzem hat mir ein sehr selbstbewusster Jungautor mitgeteilt, ich sei manchmal etwas oberlehrerhaft. Das haben sie nicht so gern.

Wenn das ein Bilderbuch ist, dann sollte man annehmen dürfen, dass die Sprache es ist, die uns die Bilder malt.

Nun kann natürlich der verunglückte Passus von den schraffierten Schildwachhäuschen eine willkürlich herausgegriffene Stelle sein, nicht gerade repräsentativ für das Buch «Helldunkel», aber jedenfalls eher dunkel als hell. Sie ist ausserdem charakteristisch für die Schreibweise Reto Hännys, die schon in früheren Arbeiten, zum Beispiel eben auch in «Am Boden des Kopfes», zu beobachten war. Dort konnte man davon ausgehen, dass bei ihm die neue, polnische Umgebung, die vollkommen andere Auseinandersetzung mit der jüngsten Geschichte, anders jedenfalls, als er sich das – aus der Schweiz angereist – vorgestellt hatte, Turbulenzen auslösten, die sich auch in der Sprache abzeichneten, in der er sie zu beschreiben versuchte. Aber im Bodenbereich des Korridors nach dem Schrankflur? Ich bezweifle ein wenig, dass dieser Text seine Leser findet; aber es ist natürlich möglich. Ob sie dann aber «fliegen» oder «abstürzen» werden, hängt vermutlich auch von ihrer Unbefangenheit ab. Niemand ist verpflichtet, diesen Text gut zu finden. Aber einige werden nicht wagen, es auch zu sagen.

Dürrenmatt «herausphotographiert»

Zum Schluss möchte ich noch zurückkommen auf einen der «Text-Generatoren», die Reto Hänny in seiner Nachbemerkung nennt, auf eine *«herausphotographierte»* Stelle aus Friedrich Dürrenmatt. Es mag naheliegen, sich in den Korridoren moderner Architektur wie in einem Labyrinth zu fühlen, und da bietet sich dann die Assoziation Dürrenmatt an, zum Beispiel auch, was er von Pasiphae erzählt, die sich von Daedalus eine Kuh

bauen und sich in ihr einschliessen liess, um auf diese Weise in unersättlicher Geschlechtslust den Stier zu empfangen. Der gleiche Daedalus erfand und erbaute in der Folge für den König Minos das Labyrinth, in dem der Minotaurus, Pasiphaes monströser Sohn aus ihrem Verhältnis mit dem Stier, sein Gefängnis haben sollte. Bei Dürrenmatt ist das alles sehr anschaulich erzählt. Er nennt die Kuh des Daedalus eines der ersten naturalistischen Kunstwerke, weil der Stier sonst nicht darauf hereingefallen wäre, und er sagt dann auch noch, die Geburt des Minotaurus werde aus anatomischen Gründen schwierig gewesen sein, denn *«der Wurf hatte einen viel zu grossen Kopf»*. Reto Hännys Paraphrasen zu Labyrinth und Minotaurus sind bei weitem nicht so anschaulich und haben erst noch syntaktische Katastrophen zur Folge, von denen hier eine erörtert sei. Der Autor spricht über das Labyrinth und wendet sich dabei direkt an seine Leser: *«Gezwungen, sowohl das Werk der Baukunst vor Ihnen in den Griff zu bekommen, wie auch, obwohl Sie das Labyrinth nicht gleichzeitig kennen und erfahren können, dessen Darstellung zu verstehen, ist die Verwirrung eine doppelte.»* Die Gesetze der deutschen Grammatik erlauben nichts anderes, als dass wir diesem Satz entnehmen müssen, die Verwirrung sei nicht nur eine doppelte, sondern auch «gezwungen». Der Schriftsteller meint zwar den Leser, den er in der Höflichkeitsform mit «Ihnen» und «Sie» anspricht; aber da sich das Partizip auf das Subjekt des Satzes und auf nichts sonst beziehen kann, haben wir es mit einer gezwungenen Verwirrung zu tun. Oberlehrerhaft oder nicht, die Sprachen haben nun einmal ihre grammatischen Regeln, gegen die zu verstossen allenfalls dann erlaubt ist, wenn es einen Sinn ergibt. Den vermag ich hier nicht zu erkennen. Es wäre leicht gewesen, dem Debakel auszuweichen, etwa wenn Hänny geschrieben hätte: «Gezwungen, das Labyrinth ins Auge zu fassen und zugleich seine Konstruktion zu verstehen, wären Sie (der angesprochene Leser) doppelt verwirrt.» Beispiele wie dieses gibt es in «Helldunkel» nicht wenige. Es sind nicht immer die Leser, die bei der Lektüre fliegen oder abstürzen, sondern manchmal schon der Autor beim Schreiben. ✦

Clemens Umbricht

Nachrufe unter leeren Himmeln

«33 Epitaphe» untertitelt Durs Grünbein seinen neuen Gedichtband «Den Teuren Toten». Es sind Texte über den allgemeinen und individuellen Tod und die Selbstverständlichkeit der sich medial reproduzierenden Gewalt in den Köpfen der Lebenden.

Aus der Distanz der (meist) zufällig Registrierenden, verstört vielleicht hin und wieder, verwirrt für einen Augenblick, allzu oft aber ratlos und danach schulterzuckend: So lesen wir über den Tod in der Zeitung. Zuweilen aber vielleicht doch erstaunt, gar schockiert und für kurz einem Reiz überlassen, den der nächste, grellere schon wieder zu überholen droht: Wenig mehr und selten genug empfinden wir Anteilnahme – es gibt deren, Reize und Tode, zu viele, um ihnen als einzelne gerecht werden zu können. So viele, dass das Berichten darüber zur flüchtigen Routine geworden ist: zur Kurznotiz, die Individualität ausschliesst, weil ein anynom gewordenes Leben anderes kaum mehr zulässt.

Der anoyme, schnelle Tod am Ende eines schnellen, gewaltsamen Jahrhunderts voller schneller Bilder: Das ist der Erfahrungshintergrund, der die «33 Epitaphe» des Pseudonymus No. 13 prägt, für die *Durs Grünbein* in seinem neuen Buch als fiktiver Herausgeber zeichnet. Epitaphe? Keineswegs jene klassischen Grabinschriften, für die, so der Herausgeber in seinem Nachwort, *Simonides von Keos* im alten Griechenland als Stammvater steht, sondern ihre nüchternen, nicht selten brutalen Varianten aus dem Zeitalter der globalen Informiertheit, die, so meinen sie, auch den Kalauer nicht zu scheuen brauchen. Im Gegensatz zu Grünbeins Gedichtband «Falten und Fallen» verzichten die Texte in «Den Teuren Toten» über weite Strecken auf ein (natur-)wissenschaftliches Vokabular und schliessen eher – als genetischer Sprung? – am früheren Gedichtband «Schädelbasislektion» (1991) an (in dem übrigens auch einige der jetzt publizierten Gedichte zu finden sind). Entsprechend betritt Grünbein mit seinen Epitaphen weniger das im «1. Brief über Dichtung und Körper» vom 1. September 1991 beschriebene «Niemandsland zwischen Medizin und poetics» als vielmehr die Gemeinplätze der Kriminalstatistiken und ungelösten Fälle. Was Durs Grünbeins poetologischer Grundzug im Band «Falten und Fallen» kennzeichnet, ein historischer, zuweilen sogar archäologisch zu nennender Blickwinkel, der das Heute als längst Vergangenes sieht, verleiht den «33 Epitaphen» zwar den Charakter einer anthropologischen Spurensuche. Der Kunstgriff erlaubt, aus der Distanz, grösstmögliche, ja respektlose Nähe, weil die Show vorüber ist – aber rechtfertigt damit zugleich, in der Gleichwertigkeit aller Werte, jeden Knalleffekt als historisches Faktum. Wer indessen so über den Tod spricht und ihn, wie Durs Grünbeins Pseudonymus No. 13, derart grell unters Zeitmikroskop zerrt, muss sich die Frage gefallen lassen, was ausser dem Knalleffekt bleibt. Es ist, um es vorwegzunehmen, wenig.

Kettensäge, Haarfön, Fernseher

Kreuz und quer durch die Welt, von Turin bis Nordirland, von Papua-Neuguinea bis Philadelphia, von Berlin bis Chicago, wird in Durs Grünbeins Texten gestorben. Vor dem Fernseher, in der U-Bahn, beim Fallschirmspringen: Wo immer man will, wie immer man will. Die Lust an fremden Toden ist omnipräsent, und zwar wenig zimperlich; je bizarrer, desto besser. Das Panorama reicht vom Selbstmord bis zum Kindertod, vom Heissluftfön bis zum losen Gullydeckel. Nur weniges, das ausgespart bleibt in diesem Pandämonium des kollektiven Hinschieds in Einsamkeit. Der Verkehrstote, der mit dem Schneidbrenner aus dem Wrack herausgeschnitten wird – *«ganz zuletzt erst dein Kopf mit dem verdutzten Gesicht»* –, gehört da ebenso selbstverständlich dazu wie der Filmkritiker, der – *«wie Nr. 007 hatte er sein Soll erfüllt»* – im Kino einem Herzanfall erliegt. Weitere Beispiele lassen sich beliebig anfügen: Chris (3 Jahre alt), aus Philadelphia, erschiesst seinen Bruder Bob (9 Jahre alt); Hund erschiesst Mann in Belgien; Tod eines Kindes in der Geisterbahn (am Stadtrand von Turin); in Florenz Todeskrampf eines älteren Japaners auf touristischer Mammutreise; oder, bitte, Tod einer holländischen Schülerin durch Schampus beim Titten-Test und, wem das nicht genügt, Suizid eines alten Mannes in Innsbruck, der seinen Kopf durch die Wäschemangel dreht *(«Das Geräusch / Beschrieb ein Zeuge als das Knirschen einer Autopresse, / Sämtliche Wände bis zum zweiten Stock durchdringend.»)*.

So reizvoll der Vorsatz ist, dem antiken Grabspruch eine zeitgenössische Lanze zu brechen, – so schief stehen die Gedichte inmitten der inszenierten, ja allzu oft zelebrierten Todesarten.

«Sie nimmt mich mit, die Traurigkeit der Körper», heisst es in einem der drei als (Kapitel-, Zyklen-)Vorspann eingeflochtenen Gedichte – den überzeugendsten des Buches; sie nimmt ihn wahrlich mit, diese Traurigkeit der Körper, sie nimmt ihn mit, diesen P13, bis zur vollständigen Verödung und – pardon – Verblödung. Dagegen hilft auch der singulär eingestreute Witz wenig: Das *«Bin gleich zurück»* – stehe es nun in welcher Sprache auch immer auf einem Grabstein auf dem Balkan oder auf einer Tafel («Griechisch? Römisch? Byzantinisch?») vor einem Mausoleum. Dagegen hilft – als Betroffenheitsersatz – auch Ironie nur wenig, etwa im aus «Schädelbasislektion» entnommenen Gedicht über den Toten in «Berlin». So reizvoll der Vorsatz des Autors ist, dem antiken Grabspruch eine zeitgenössische Lanze zu brechen, um damit *«humanistischen Boden gutzumachen»* – so schief

stehen die Gedichte als Ganze inmitten der inszenierten, ja allzu oft zelebrierten Todesarten. Die *«triebhafte Wachsamkeit inmitten einer Dingwelt, in der das Ich millionenfach zerlegt und aufgelöst wird in ein Vielerlei von Reizen»*, wie sie *Gustav Seibt* in der FAZ bei Erscheinen von «Falten und Fallen» hervorhob, findet in *«Den Teuren Toten»* kein Pendant.

Fiktive Zukunft namens Gegenwart

Lyrik als Berichterstattung aus einer in fiktive Geschichtlichkeit versetzten Gegenwart, herausgegeben in einer fiktiven Zukunft namens Gegenwart? Ein editorischer Doppelsalto, dessen sarkastische Optik durchaus als Grünbeinsches Programm nachvollziehbar ist. Indessen: Die «33 Epitaphe» verweigern ihm weitenteils die artistische Gefolgschaft. Oder anders gesagt: Zu trivial, zu durchschaubar wirkt, was Durs Grünbein hier vorlegt. Was in jedem dieser Epitaphe als Bild effektvoll aufblitzt, endet auch als Bild – und verglimmt ebenso echolos rasch. Nicht, dass all die vorgeführten Tode keine im Rilkeschen Sinne eigenen Tode sind, macht diese Gedichte so zwiespältig; das wäre, gegen das Schweigen über den Tod, immerhin ernst zu nehmen. Nur lässt der Autor wenig Zweifel daran aufkommen, dass er all die realen, möglichen, wahrscheinlichen und vielfach schlicht absurden Abgänge einfach benutzt: und zwar mit durchaus diabolischer Frivolität. Auch dagegen wäre an sich nichts einzuwenden, wenn der schwarze Humor auch tatsächlich zum Lachen wäre. Es ist es leider nicht; vor allem deshalb nicht, weil gerade der schwarze (Nachrichten-)Humor geradezu im Banalen versinkt. Übrigens auch sprachlich. Und zwar so, dass die bisherigen Gedichte des Autors davor in Schutz genommen werden müssen.

«Panik, Erleuchtung und Apropos»

Man kann «Den Teuren Toten» dennoch auf (mindestens) zwei Arten lesen: als Chiffren für einen in rasender Banalität versinkenden Tod – und damit quasi als monströser Kältespeicher gesellschaftlicher Gleichgültigkeit. Oder, was letztlich auf dasselbe hinausläuft, als Lust eines Autors, es dem Videojournalisten gleichzutun: Getreu der Devise «Bad news are good news» stets als erster vor Ort, um im Namen einer sensationshungrigen Abgestumpftheit blutige Close-ups zu schiessen. So oder so muss es sich Durs Grünbein gefallen lassen, dass man die neuen Gedichte an seinen bisherigen misst. Das kann hier nicht gutgehen. Wo in «Falten und Fallen» der *«tägliche Durchschnitt / An Panik, Erleuchtung und Apropos»* beinahe durchgehend überzeugt und der historische, naturgeschichtliche Blick gerade als Fiktion an Beklemmung, die er hervorruft, nicht zu übertreffen ist – da fallen die «33 Epitaphe» ins Leere, verpuffen ob ihrem oft billigen Voyeurismus. Da verselbständigt sich aus ihnen nur selten ein Gedanke zu einer erhöhten Transparenz seines Gegenstands. Im Gegenteil: Es bleibt nur der grosse Fächer, der geräuschvoll übers neu zum Leben erweckte Tabu wedelt – und die Spuren verwischt; aller angestrengten Ironie und allem bemühten schwarzen Humor zum Trotz. Denn nicht der Grabspruch steht im Zentrum von «Den Teuren Toten», sondern – in Cinemascope – der Vorgang des Sterbens, dem die letzte Privatheit auch lyrisch entrissen wird. Da hilft es wenig, dem täglich medial übermittelten Massenexitus Sprache, jedenfalls diese Sprache, entgegenzuhalten: Sie gehört zur Show, weil sie ja gerade mit diesen Mitteln arbeitet. Was Durs Grünbein mit diesem zu schnell nach «Falten und Fallen» erschienenen Gedichtband den wahrlich nicht sehr teuren Toten – vor der erbarmungslos schnurrenden Kamera und unter ansonsten leeren Himmeln – nachruft, täuscht. Durs Grünbein schreibt grossartige Gedichte, auf die man gerne länger gewartet hätte. ✦

Wenn der schwarze Humor auch tatsächlich zum Lachen wäre. Er ist es leider nicht; weil der schwarze (Nachrichten-) Humor geradezu im Banalen versinkt.

SPLITTER

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

Rainer Maria Rilkes Grabschrift auf dem Kirchhof von Raron (VS)