

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 77 (1997)
Heft: 12-1

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: 29.01.2026

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

Richard Albrecht,
Dr. phil., Dr. rer. pol.
habil., lebt als freiberuflicher Sozialpsycho-
loge und (Theater-)Autor
in Bad Münstereifel.

«...IRGENDWO LEBEN UND SCHAFFEN...»

Zum 100. Geburtstag des deutschen Erfolgsdramatikers Carl Zuckmayer

*Wenn einer eine Reise tut – sagt man –, so kann er etwas erzählen.
Der am 27. Dezember 1896 im rheinhessischen Nackenheim geborene
Carl Zuckmayer, seit seinem ersten grossen Bühnenerfolg 1925
mit «Der Fröhliche Weinberg» einer der prominentesten deutsch-
sprachigen Dramatiker überhaupt, hat seine Geschichte mehrfach
erzählt und sie die Reise ohne Rückkehr genannt.*

Es ist Carl Zuckmayers Geschichte von Henndorf im Salzburger Land bis zum «Anschluss» Österreichs und der Flucht aus Europa in die Vereinigten Staaten im Sommer 1939; von seinem Versuch, in dieser neuen Welt als Schriftsteller und Dramatiker Fuss zu fassen. Als Zuckmayer am 18. Januar 1977 achtzigjährig stirbt, ist er Schweizer Staatsbürger, im Kanton Wallis domiziliert. Er selbst hat seinem Publikum diese «Reise ohne Rückkehr» mehrfach und jahrzehntelang erzählt: zuerst 1938 in der autobiographischen Bekenntnisschrift «Pro Domo». Dann 1940 in seinem Versuch, sich auf dem amerikanischen Buchmarkt als Schriftsteller durchzusetzen. «Second Wind» lautete der Titel, deutsch etwa: Frischer Wind, oder auch: Ankunft und Neuanfang. 1952, nach seinem ersten grossen Bühnenerfolg im Nachkriegsdeutschland mit «Des Teufels General», folgt ein weiteres Stück «Rechenschaft» unter dem Titel «Die langen Wege» im Hausverlag S. Fischer, 1956 eine kleine «autobiographische Skizze» in einem Sammelband dieses Verlagshauses – und endlich erscheint 1966 die Autobiographie «Als wär's ein Stück von mir» mit dem Untertitel «Horen der Freundschaft» – inzwischen als Taschenbuch ein Bucherfolg.

Vor allem die grosse Autobiographie, aber auch die kleinen Erinnerungsskizzen, lassen Carl Zuckmayers Lebensphase 1933 bis 1945 aus der Rückschau als erfolglose Zwischenperiode erscheinen, so dass seine

Lebens- und Werkgeschichte als «happy ending» wirkt.

Und doch täuscht diese allzu glatte Wertung – kann sie doch das Problem, wie *der Mensch Carl Zuckmayer* in jenen Jahren mit dem Leben zurechtzukommen versuchte und die schwierige Lebenslage im Exil bewältigte, nicht in den Blick bekommen. Hier kann letztlich auch Carl Zuckmayers eigene Autobiographie mit ihren zahlreichen elegischen Selbststilisierungen als Quelle wenig weiterhelfen – geht es doch nicht um «Dichtung und Wahrheit» oder das Selbstverständnis des prominenten Dramatikers, sondern um eine Personen- und werkgeschichtliche Aufarbeitung seiner Exil-Jahre, die Carl Zuckmayer in existentielle Krisensituationen warfen.

Erfolgsautor und Zielscheibe

Carl Zuckmayers dramaturgische Lehr- und Wanderjahre begannen Anfang der zwanziger Jahre, nachdem der junge Mann Ende 1918 als demobilisierter Frontoffizier ins bürgerliche Leben entlassen wurde, einige Semester in Frankfurt am Main und Heidelberg studierte, dann aber das Studium abbrach und expressionistisches Theater machen wollte. Engagiert als Dramaturg an den Kieler Bühnen endet dieses Gastspiel mit einem Skandal und seiner fristlosen Entlassung, aber auch mit der Verpflichtung – gemeinsam mit *Bertolt Brecht* – an den Berliner Bühnen. Hier kommt schon einige Jahre später gleich der

Mehr zur Person und Werk: Richard Albrecht, «No Return» – Carl Zuckmayers Exil. Aspekte einer neuen Biographie des deutschen Erfolgsdramatikers. Ein dokumentarischer Essay. Universitätsdruckerei, Mainz 1995, 72 S. (= Blätter der Carl Zuckmayer-Gesellschaft, 16. Jg. 1995, Doppelheft 1/2).

literarische Durchbruch als Erfolgsdramatiker mit dem Volksstück «Der Fröhliche Weinberg». Zuckmayer erhält noch vor der Uraufführung den in der Weimarer Republik begehrten Kleistpreis und wird von Paul Fechter als junger Dramatiker, dem aus der Sackgasse des expressionistischen Problem- und Gefühlsstücks der «Durchbruch ins Wirkliche» mit der Darstellung von «soviel saftiger, lebendiger und fröhlicher Wirklichkeit, soviel unliterarischen Lebens» gelungen sei, gelobt – eine Wertung, die auch das begeisterte Publikum seit der Erstaufführung des Stücks 1925 am Berliner Theater am Schiffbauerdamm teilte. «Der Fröhliche Weinberg» wurde seit 1926 auf zahlreichen Bühnen in Deutschland – in der Provinz und oft unter Protesten jener Spiesser, die sich angeprochen fühlten – gespielt und war eines der Erfolgsstücke auf deutschen Bühnen der zwanziger Jahre. Der Autor wurde auch, wie die erhalten gebliebenen Honorarabrechnungen des Berliner Ullstein-Verlags aus den Jahren 1929 und 1930 mit 92 676 und 55 879 Reichsmark ausweisen, einer der Dramatiker-Stars und Spitzenverdiener unter den Schriftstellern dieser Zeit in Deutschland – eine Karriere, die sich 1931 mit der antipreußischen und antimilitaristischen Komödie «Der Hauptmann von Köpenick» noch festigte und Carl Zuckmayer im Jahr der Erstaufführung des Stücks im Berliner Deutschen Theater am 5. März 1931 Rekord-einnahmen von 163 070 Reichsmark in diesem Jahr inmitten der tiefen Wirtschaftskrise einspielte.

Die Nationalsozialisten setzten den Schriftsteller Carl Zuckmayer und seine Werke zwar erst fünf Jahre nach ihrer Machtübernahme und Machtausübung auf ihren «Index schädlichen und unerwünschten Schrifttums» –, aber die Tatsache, dass seine Werke am 10. Mai 1933 nicht öffentlich verbrannt wurden und dass sein Name im SS-Leitheft «Emigrantenpresse und Schrifttum» vom März 1937 nicht genannt wurde, heisst nicht, dass der Dramatiker von ihnen vergessen wurde. Im Gegenteil: Er galt führenden Nazis wie dem damaligen Feuilletonchef des «Völkischen Beobachters» und späteren Reichsdramaturgen Rainer Schlösser als Prototyp und Personifikation des Weimarer «Systemtheaters».



Carl Zuckmayer,
(1896–1977)

Die Jahre
1934 bis 1938
sind für
Carl Zuckmayer
ein Schweb-
zustand.

Die Polemiken gegen den beständig als «Halbjuden» denunzierten Carl Zuckmayer sind besonders im «Völkischen Beobachter» von Anfang an angeheizt worden. So spricht das NS-Organ voller Triumph vom von der NSDAP-Stadtratsfraktion im Münchner Stadtparlament beantragte und polizeilich durchgeföhrte Verbot des «Fröhlichen Weinbergs» in München: «Dieser Massnahme können wir ausnahmsweise einmal zustimmen. Um so mehr, als es einzig und allein das Verdienst unserer, der nationalsozialistischen Bewegung, ist, dass diese Schweinerei in dramatischer Form nicht mehr aufgeführt werden darf.» Diese Linie findet sich im nächsten Jahr in Polemiken gegen Carl Zuckmayers Stück «Schinderhannes» wieder. Der «Völkische Beobachter» schreibt 1928 anlässlich der Münchner Theateraufführung: «Dieselbe Freude am Gemeinen, die den «Fröhlichen Weinberg» charakterisiert, bricht auch im «Schinderhannes» durch. So im 7. Bild, das uns auf dem Kasernenhof einen Rekrutendrill in derart blödsinnig aufreizender Darstellung vorführt, dass die Absicht, dem deutschen Militarismus der Vorkriegszeit eines gehörig auszuwaschen, auch dem Dümmsten aufgehen muss.»

Der Hass der Nationalsozialisten verfolgt den Dramatiker nun bei jedem neuen Theaterstück. Das Seiltänzerstück «Katharina Knie» wird vor allem wegen eines Satzes, den die Nazis als Verhöhnung des faschistischen Italien unter Benito Mussolini werten, abgelehnt – und gegen Zuckmayers letzten grossen Theatererfolg vor dem Machtantritt des Nationalsozialismus wird die Polemik schärfer und erbitterter. Anlässlich der Münchner Aufführung des «Hauptmann von Köpenick» im Mai 1931 schliesst der «Völkische Beobachter»: «Wie es zum Schlusse war, weiss ich nicht, denn ich ging vor den letzten zwei Bildern fort. Ich hatte genug an der Schändung der deutschen Wehrhaftigkeit durch einen Halbjuden.»

Halbemigration

Carl Zuckmayers Bücher werden dennoch erst 1936 verboten. Und noch 1933 werden ausweislich der Honorartantiemen seine Stücke «Schinderhannes» und «Katharina Knie» aufgeführt, erscheint der Fortsetzungsroman «Eine Liebesgeschichte»

in der «*Berliner Illustrirten Zeitung*», später in einer Buchausgabe im Fischer-Verlag. Auch 1934 kommt noch eine Buchausgabe von Zuckmayers Schauspiel der «*Schelm von Bergen*» heraus. Aber aufgeführt werden seine Stücke nicht mehr. Entsprechend sinken 1934 Zuckmayers Einnahmen auf gut 3000 Reichsmark – eine Entwicklung, die den Schriftsteller zwingt, nun auch zunehmend Filmdrehbücher als Auftragsarbeiten zu verfassen. Die Jahre 1934 bis 1938 sind denn auch lebensgeschichtlich für Carl Zuckmayer ein *Schwebezustand*: noch nicht ausgebürgert von den neuen Machthabern und noch nicht endgültig im Exil – eine Zwischenlage, die *Alfred Döblin*, selbst damals im Exil in Paris lebend, als «*Halbemigration*» bezeichnete, wenn er von deutschen Autoren sprach, die im Nazi-Deutschland noch nicht komplett verboten sind. Carl Zuckmayer hat 1934/35 versucht, zu retten, was zu retten ist. Aber trotz einiger Reisen nach Berlin, Gesprächen mit prominenten Theaterleuten und deren Fürsprachen für ihn erwiesen sich seine Erfolgsstücke als nicht mehr auf den Bühnen plazierbar.

Dieser Zwiespalt des Dramatikers wird deutlich in einem Brief an den in Zürich lebenden Schweizer Freund seit den goldenen Zwanzigern in Berlin, *Josef Halperin*. Ihm schreibt Carl Zuckmayer Mitte Mai 1934 über sein Selbstverständnis als Schriftsteller: «*Ich lasse mich lieber gar nicht als „getarnt“ spielen, ich will auch weder meine mütterliche Abstammung verleugnen noch von irgendeinem Wort, das ich je geschrieben habe, abrücken. Ich betrachte mich, so wie ich bin, als deutscher Dichter –, und meine Arbeit steht, so wie sie ist, der deutschen Bühne und dem deutschen Schrifttum zur Verfügung.*»

Und als es Gerüchte in der deutschen literarischen Emigration gab, etwa die briefliche Vermutung Heinrich Manns an den PEN-Generalsekretär *Rudolf Olden*, Zuckmayer wollte vielleicht ins Dritte Reich zurückkehren, schrieb der Dramatiker dem Schweizer Freund Anfang 1935: «*Ich habe weder nach rechts noch nach links „umgelernt“, und versuche nur, inmitten dieses ganzen Wirbels meine eigne, unabhängige Haltung und die Unabhängigkeit meines Denkens und Handelns zu bewahren. Das ist natürlich ein Versuch, der immer –*

und ganz besonders heute – leicht missverständlich gedeutet werden kann.»

Diese Haltung Zuckmayers – er nannte sie noch im Herbst 1938 «*Mut zum Schweigen*» angesichts des politischen «*Kampfgescreis ausserhalb der Grenzen*» Deutschlands – wurde auch im Freundeskreis kritisiert und als politische Illusion gewertet. So schrieb Josef Halperin dem Dramatiker im Antwortbrief: Der öffentlich wirkende Schriftsteller unterliege einer Illusion, wenn er meine, er wirke weiter wie bisher. Er verschliesse den Blick vor der Realität, wenn er nicht frage: Für wen? Für was? Auf welcher Basis?

Tatsächlich versuchte er 1935, Mitglied der neugeschaffenen faschistischen Körporation «*Reichsschrifttumskammer*» zu werden und reichte dazu im Februar 1935 einen zweiseitigen, stark auf seine Weltkriegsteilnahme als Frontkämpfer abhebbenden, Lebenslauf ein. Die Antwort des Präsidenten der Reichsschrifttumskammer war so abweisend wie lapidar: «*Da für im Ausland lebende Schriftsteller die Mitgliedschaft nicht vorgesehen ist, habe ich Sie aus der Mitgliederliste des Reichsverbandes Deutscher Schriftsteller gestrichen.*»

Flucht

Trotz der kulturpolitischen Ächtung wurde dem Autor, der damals noch einen deutschen Pass hatte, im österreichischen Henndorf lebte und oft nach Wien, Zürich und London wegen seiner Theater- und Filmarbeiten reiste, das bittere Emigrantenschicksal im Exil zunächst noch erspart. In seinem Nachruf auf die 1961 verstorbene prominente Journalistin und Lebensgefährtin des Literaturnobelpreisträgers *Sinclair Lewis – Dorothy Thompson* – hat Zuckmayer auch diese Jahre erinnert und dabei selbstkritisch von seinen politischen Illusionen und seinem *wishful thinking*, seinem Wunschdenken, gesprochen. Deutlich wird dabei auch die Zerrissenheit Carl Zuckmayers als einer jener ruhm- und erfolgreichen Autoren der – so *Hannah Arendt* – «*internationalen Gesellschaft der Berühmten*», die 1933 «*endgültig unterging*».

Der Status Carl Zuckmayers in diesen Jahren bis Anfang 1938 mag als der eines *Halbemigranten* bezeichnet werden – der Autor ist nicht mehr in seiner Heimat und noch nicht in der Fremde. Und doch ver-

.....

*Der endgültige
Bruch und das
Ende dieser Jahre
im Spannungsfeld
zwischen Nicht-
mehr-heimisch-
und Noch-nicht-
in-der-Emigration-
Sein erfolgt
erst mit der Be-
setzung
Österreichs.*

.....

läuft das Leben in verhältnismässig geregelten Bahnen, auch wenn die literarische Produktion weniger einbringt als die Weimarer Theatererfolge. Der endgültige Bruch erfolgt erst mit der Besetzung Österreichs durch den Nationalsozialismus im März 1938: Carl Zuckmayer und seine Familie fliehen nun Hals über Kopf in die Schweiz und sind jetzt im Wortsinn heimatlos. Das bedeutet, dass der Schriftsteller nun etwas tun muss, das viele seiner Kollegen schon seit fünf Jahren in der Emigration versuchen: irgendwo unterkommen, Asyl finden, Geld verdienen. (Mit welchen Schwierigkeiten der Autor zu kämpfen hatte, mag die hier veröffentlichte Erklärung aus Chardonne-sur-Vevey vom 22. Februar 1957 veranschaulichen.)

Die Zeit vom Frühjahr 1938 bis Sommer 1939 ist für Zuckmayer eine Phase der Rastlosigkeit, Hektik, Betriebsamkeit. In der Schweiz, die ihn zeitlich befristet als Flüchtling aufnimmt, erarbeitet er sechs Filmdrehbücher, seine erste autobiographische Bekenntnisschrift «Pro Domo» – und übernimmt auch erstmalig an einer Schule eine Unterrichtsveranstaltung über Dramatik. Nun wurde auch das, was Bert Brecht die «Passfrage» für Emigranten nannte, für Zuckmayer zum existentiellen Problem: Denn die Schweiz hatte Ende März 1938 die Einführung des Visumzwangs auch für Inhaber österreichischer Pässe angeordnet – und die Zuckmayer-Familie hatte die österreichische Staatsangehörigkeit erworben, dazu noch deutsche Pässe. Carl Zuckmayer ist von der abweisenden Schweizer Asylpolitik unmittelbar betroffen. 1939 schreibt er in einem Brief: «Heut' hab ich einen ganzen Tag auf den Consulaten in Lausanne herumgestanden, um nach endlosem Hängen und Würgen und vielen Bücklingen schliesslich ein Dreiwochenvisum für England und je zehn Tage Transitaufenthalt in Frankreich als Bettelbrocken mitnehmen zu dürfen.»

Das Schweizer Asylboot wollte Carl Zuckmayer nicht aufnehmen. Und so musste die Zuckmayer-Familie die Fahrt ins Exil im Mai 1939 auf dem niederländischen Fährschiff «Zaandam» nach New York antreten. Und während ihre «journey of no return» begann, wurden Carl Zuckmayer, Alice Henriette Zuckmayer, geborene Herdan, und Maria Winnetou Zuckmayer, die 1926 geborene Tochter, als

*Doch hält es
Zuckmayer kaum
länger als vier
Monate auf
diesem gut-
bezahlten Posten
am Schreibtisch
in Hollywood aus.*

Nummer 125 bis 127 auf der 355. Ausbürgerungsliste der Nazis formell ausgeborgert, damit *staatenslos und vogelfrei* erklärt. Diese Ächtung durch die Nationalsozialisten war entsprechend ihrem Gesetz über die Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit immer auch mit der Beschlagnahme des Vermögens verbunden – ein Sachverhalt, den Carl Zuckmayer zu Recht als die nachträgliche Scheinlegalisierung der polizeilich vollzogenen Enteignung seines Henndorfer Besitzes wertete.

Emigrant

Am 6. Juni 1939 kam Carl Zuckmayer mit Frau und Tochter im New Yorker Hafen an. Freunde, Kollegen und Helfer erledigten die Einwanderprozeduren und brachten die Familie zunächst in der New Yorker Stadtwohnung von Dorothy Thompson unter. Nun war der Dramatiker einer der vielen Emigranten aus Deutschland und Europa, der vor dem drohenden Weltkrieg in den USA Zuflucht gesucht und gefunden hatte. Literarisch völlig unbekannt war Carl Zuckmayer freilich auch in den Vereinigten Staaten nicht. Sein Name war in den Zentren der Theaterarbeit – der Ostküste – ebenso bekannt wie bei der Filmindustrie – in Hollywood. Und doch galt Zuckmayer bei den Kritikern seiner neuen Welt als bodenständig-volkstümlicher deutscher Dramatiker und damit als letztlich unübersetzbare und in den USA unspielbare – ein Eindruck, der sich bei den Rezensenten seines ersten amerikanischen Buchs «Second Wind» verstärkte und dem Schriftsteller im Exil die Grenzen seiner zeitgenössischen Wirkungsmöglichkeiten verdeutlicht haben muss.

Zunächst jedoch erhält Carl Zuckmayer nach einigen Wochen der Eingewöhnung und einer formell erforderlichen erneuten Einreise in die USA über Kuba, die ihn seine letzten Ersparnisse aufbrauchen lässt, eine gutdotierte Anstellung in Hollywood als script-writer. Hier hat er, angestellt für sieben Jahre, aber praktisch doch jeden Tag kündbar, Drehbücher nach den Entwürfen anderer zu schreiben. 650 Dollar wöchentlich erhält Zuckmayer dafür als Gehalt – eine Summe, die viele namenlose Schriftstellerkollegen in diesen Jahren nicht einmal als jährliches Einkommen erzielen konnten.

Und doch hält es Zuckmayer kaum länger als vier Monate auf diesem gutbezahlten Posten am Schreibtisch in Hollywood aus. Als er das Drehbuch für einen nach seiner Auffassung künstlerisch völlig bedeutungslosen *Eroll-Flynn*-Film schreiben soll, weigert er sich und kündigt. An diese Monate als Schreibknecht der Filmbosse in Hollywood hat sich der Schriftsteller auch noch in seinen Altersmemoiren 1966 voller Zorn erinnert: «Was immer man im Auftrag des Studios schrieb, gehörte, wie eine abgelieferte Ware, dem Produzenten, er konnte damit machen, was er wollte. (...) Mich machte Hollywood trotz des Checks, trotz des Wohlwollens von Frauen und Freunden, nicht ‹happy›.»

Nun versucht der Schriftsteller, auf dem amerikanischen Markt als Dramatiker und Buchautor Fuss zu fassen. Doch Zuckmayers Buch «Second Wind» wurde trotz einiger wohlwollender Kritiken und des Vorworts der prominenten Journalistin Dorothy Thompson vom Absatz her ein Misserfolg. Und auch die verschiedenen Versuche des Dramatikers, sein letztes deutsches Erfolgsstück «Der Hauptmann von Köpenick» auf die Bretter des Broadway zu bringen, scheiterten ebenso wie ein gemeinsam mit dem ebenfalls in die USA emigrierten Regisseur Fritz Kortner geschriebenes neues Stück «Somewhere in France», dessen Probeaufführung in Washington Ende April 1941 so durchfiel, dass die schon vertraglich zugesicherte Aufführung in der New Yorker Theatergemeinde platzte. Der Tenor der amerikanischen Kritik: politisch überfrachtet, nicht bühnenwirksam, unzumutbar. Damit war das Stück durchgefallen.

Unmittelbare Konsequenz dieser Erfolglosigkeit war Carl Zuckmayers Rückzug auf eine Mithilfe auf Dorothy Thompson gepachteten Farm in Vermont. Hier arbeiteten die Zuckmayers als Farmer – auch wenn die Aussage Carl Zuckmayers, er habe die Farm die ersten zweieinhalb Jahre nicht verlassen, nicht zutrifft. Denn natürlich bemühte sich der Schriftsteller auch in diesen Jahren nicht nur um Tiere, Pflanzen, Feuermachen und Holzhacken, sondern auch um die Rettung gefährdeter



Der Hauptmann von Köpenick (Heinz Rühmann).

Freunde und Kollegen aus dem von den Nazis besetzten Europa durch Briefe an einflussreiche Bekannte, Hinweise, Aufrufe. Und er schreibt durch Vermittlung von Mrs. Thompson Charakter-skizzen von Künstlern im Dritten Reich für eine amerikanische Kriegsdienststelle, veröffentlicht einige kleinere englische Erzählungen in Publikumszeitschriften... und beginnt 1942/43 mit der Arbeit an seinem grossen Nachkriegsdrama «Des Teufels General», aus dem er Ende 1943 vor einem kleinen Freundeskreis in New York erste Partien vorliest.

Politisierung

In dieser Zeit der körperlichen und seelischen Selbsterhaltung wird dem Dramatiker in der Fremde der Verlust, den Emigration und Exil immer bedeuten, vollends bewusst. Heimat und Sprache und Sprache als Heimat drohen zu verkümmern und verlorenzugehen.

Die andere Seite dieses schmerzlichen Verlusts der Heimat ist eine emotional abgesättigte Zuwendung zum anderen, besseren Deutschland: eine Politisierung Carl Zuckmayers im Exil in den USA, die ihn das Gesicht wieder Deutschland zuwenden lässt und ihn, der noch wenige Jahre vorher den Mut des Schweigens lobte, nun auch zu öffentlicher politischer Publizistik treibt.

Es sind vor allem zwei politische Stellungnahmen dieser Jahre 1942 bis 1944, die die Wandlung des Emigranten Carl Zuckmayer kennzeichnen: Zum einen ein im Februar 1942 als «Flugblatt» entworfenen «Aufruf zum Leben». Dieser wurde gleich nach Bekanntwerden des Selbstmords von Stefan Zweig geschrieben. Erschütterung und eigene Gefährdung sind ebenso unverkennbar wie der Wille, nicht aufzugeben. Zuckmayer beschwört als politische Kampfaufgabe, dass und warum das Überleben auch unter den bedrückenden Bedingungen des Exils notwendig ist: «Gebt nicht auf, Kameraden! – Wir müssen dieses Leben bis zum äussersten verteidigen, denn es gehört nicht uns allein. (...) – lebt: Aus Wut! Keiner von uns darf sterben, so lange Hitler lebt!»

Erklärung.

In den Jahren 1929 - 1933 sind laut Abrechnungen des Ullstein-Verlags, der in dieser Zeit alle meine Rechte an Bühnenstücken und Büchern und die daraus eingehenden Tantiemen und Honorare verwaltet hat, folgende Einnahmen erzielt worden:

1929:	RM 93.175.70
1930:	" 55.182.85
1931:	" 163.100.-
1932:	" 115.771.23

Zu Anfang des Jahres 1933 wurde mit dem Verlag Ullstein ein neues Abkommen getroffen, nach dem der Verlag verpflichtet war, monatlich eine Rate von RM 5.000.- zur Verrechnung aus den Tantiemen am Jahresende auszuzahlen. Die Zahlungen wurden während der ersten Hälfte des Jahres 1933 geleistet, jedoch gingen nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und dem kurz darauf folgenden Verbot meiner Stücke die Einnahmen so sehr zurück, dass der Ullstein-Verlag sich im weiteren Verlauf des Jahres gezwungen sah, die Raten zunächst bedeutend zu reduzieren, und die Zahlungen dann überhaupt einzustellen. Es verblieb ein Defizit von RM 24.000.- zu Gunsten des Ullstein Verlags, der am 14.8.1934 die Vertretung der früher von ihm vertriebenen Bühnenwerke an den Wiener Theater-Verlag Otto Eirich abgab.

(Anlage: Photokopien von Korrespondenz mit dem Verlag Ullstein.)

Es kam dann noch das Stück 'Der Schelm von Bergen' am Wiener Burgtheater gegen Ende des Jahres 1934, sowie in Zürich das gleiche Stück, und das Stück 'Bellmann' im Jahre 1938 zur Aufführung. Dies waren die einzigen Einnahmen, die noch aus Bühnenwerken nach dem Verbot in Deutschland eingegangen sind.

Weitere Einnahmen in den Jahren bis zum Anschluss Österreichs an Deutschland im Jahr 1938 ergaben sich aus verschiedenen Filmarbeiten in London, nämlich der Mitarbeit an einem Elisabeth-Bergner-Film und der Schaffung des Manuskripts für den Rembrandt-Film von Alexander Korda. Für den letzteren, der im Jahre 1936 entstand, wurden £ 5.000.-/- gezahlt, für den ersten eine sehr geringe Summe, höchstens einige hundert Pfund, die mir nicht genau erinnerlich ist. Diese Einnahmen und einige kaum nennenswerte Eingänge aus Buchverkäufen in Österreich bildeten das gesamte Einkommen in den Jahren 1933 bis 1938.

Bei der Besetzung Österreichs im Jahre 1938 war kein Vermögensbesitz sondern im Gegenteil eine gewisse Verschuldung in Österreich vorhanden. Nach der Emigration in die Schweiz im Jahre 1938 wurde eine weitere Film-Arbeit für Korda übernommen, die aber nicht zur endgültigen Durchführung kam und nur etwa £ 2.000.-/- einbrachte, sowie eine andere Film-Arbeit in Paris, deren Erlös sehr gering war.

Für die Ueberfahrt nach Amerika mit der Familie im Jahre 1939

im Juni 1939 musste bereits wieder eine private Anleihe aufgenommen werden.

In der ersten Zeit in Amerika ergaben sich keinerlei Einnahmen, dann folgten 4 Monate in Hollywood mit einer Wochen-Einnahme von \$ 650.- . Es war jedoch vorher, vor allem durch die Notwendigkeit, über Cuba mit Emigrations-Visa erneut einzuwandern, eine neue bedeutende Verschuldung entstanden, die den Gesamtbetrag, der in Hollywood verdient wurde, bei weitem überstieg.

Es folgten etwa 20 Monate einer Anstellung in New York, in der New School für Social Research, doch mussten die monatlichen Einnahmen von \$ 200.- in voller Höhe zur Rückzahlung der für die Emigration von Dorothy Thompson hinterlegten Geldsumme verwendet werden. Ich war also auch in dieser Zeit wieder auf eine Anleihe angewiesen, die zum Teil durch eine Bank erstellt wurde, zum Teil durch Freunde. Weitere Einnahmen aus literarischer Arbeit wurden bis zum Jahre 1946 nicht erzielt.

Ab 1940 wurde der Lebensunterhalt auf einer Farm in Vermont bestritten, doch niemals Bargeld-Einnahmen erzielt, so dass nach den vier Monaten in Hollywood niemals mehr Einkommensteuerpflicht bestand, da die Jahres-Einkünfte immer unter der Grenze der Steuerpflicht lagen.

(Anlage: eidestattliche Erklärung meines amerikanischen Rechts- und Steuer-Beraters, Dr.Paul Reiner, New York.)

Im Jahre 1946 wurde eine Novelle als Filmstoff nach Hollywood verkauft und dafür \$ 7.000.- vereinnahmt.

Erst im Jahre 1947 begannen neue Einnahmen aus Bühnenstücken in der Schweiz, in Deutschland und in Oesterreich.

Handsome für Kerley
22. II. 1952 (Schweiz)

Zwei Jahre später, Anfang 1944, eine erneute tiefgreifende Erschütterung: *Carlo Mierendorff*, der Freund aus der gemeinsamen Revolutionszeit 1918/19, ab 1930 sozialdemokratischer Reichstagsabgeordneter und nach seiner Entlassung 1938 aus dem KZ Buchenwald praktischer Organisator und politischer Kopf in der Widerstandsarbeit im Untergrund, wurde durch eine englische Bombe verschüttet und später tot aufgefunden. In seinem «Porträt eines deutschen Sozialisten» erinnert sich Carl Zuckmayer an beider Gemeinsamkeiten. Deutlich wird auch ein Gefühl der moralischen Schuld des Überlebenden, der vor den Nazis floh, während Mierendorff es ablehnte, zu emigrieren und den Feind im eigenen Land bekämpfte. Zugleich versteht Zuckmayer den durch Carlo Mierendorff verkörperten inneren Widerstand gegen die verhassten Nazis als tätige Verpflichtung der deutschen Emigration, «Wort und Stimme immer für das deutsche Volk» und gegen die braunen Machthaber «zu erheben».

Nachkrieg

In das so verteidigte Deutschland reist Carl Zuckmayer – im Gepäck schon sein grosses Nachkriegserfolgsstück «Des Teufels General» – nach seiner Einbürgерung als amerikanischer Staatsbürger und Kulturbefragter der US-Army. In den Westzonen und in Berlin erfährt er von November 1946 bis März 1947 das Ausmass der Zerstörung durch den vom Nationalsozialismus entfesselten Krieg. Die literarische «Einbürgерung» des Dramatikers vollzog sich rasch: «Des Teufels General» – später auch erfolgreich verfilmt – wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit das erfolgreichste Werk in den Westzonen – und ihr Autor, dessen «Hauptmann von Köpenick» nun ebenfalls wieder gespielt wurde, bis zum Beginn der fünfziger Jahre der meistgespielte zeitgenössische Dramatiker auf deutschen Bühnen überhaupt. Und doch ist – allen folgenden Ehrungen Carl Zuckmayers zum Trotz – dieser volkstümliche deutsche Schriftsteller und Bühnenautor nie ganz in dieses Deutschland zurückgekommen. Er zog es vor, sich weder in seiner engeren Heimat noch in seiner langjährigen Wahlheimat Österreich anzusiedeln, sondern wählte als

.....

*Allen folgenden
Ehrungen Carl
Zuckmayers zum
Trotz – dieser
volkstümliche
deutsche Schrift-
steller und
Bühnenautor ist
nie ganz in die-
ses Deutschland
zurückgekommen.*

.....

Unveröffentlichte Zuckmayer-Korrespondenz in Schweizer Archiven Ein Quellenhinweis des Autors

Im Zürcher Robert-Walser-Archiv befinden sich wichtige unveröffentlichte Briefe von / an Carl Zuckmayer: Einmal 21 Briefe Zuckmayers an Josef Halperin (1926–1946), den Zürcher Freund seit fröhlichen Berliner Tagen der Weimarer Zwanziger. Es sind Briefe und (Brief-) Entwürfe Carl Zuckmayers an Josef Halperin, 1920–1924 und 1929–1934 Berliner Korrespondent der «Neuen Zürcher Zeitung», später als Sozialist bis zur Pensionierung Sekretär des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes. Und dieser Briefwechsel Zuckmayer – Halperin (geboren 1891, gestorben 1963) wird ergänzt und «kontingentisiert» durch die Abschrift zweier Briefe aus dem politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Bonn (Ausbürgerungsakte Zuckmayer) 8. 4. 1932 (Z. an H.) und 31. 12. 1934 (H. an Z.), letztergenannter Brief Halperins der Antwortbrief an Zuckmayers Brief vom 24. 11. 1934, den Zuckmayer wiederum am 11. 1. 1935 beantwortete, ein Brief, aus dem ich zitiere. Woraus auch deutlich wird, dass das Deutsche Reich sich für die Briefschreiber interessierte und gegen sie geheimdienstlich vorging – hier zum Nutzen späterer Biographen. In der Solothurner Zentralbibliothek (Nachlass Cäsar von Arx) befinden sich 16 ebenfalls unveröffentlichte Briefe an den damals bekannten Schweizer Dramatiker Cäsar von Arx (1938/39), in denen der international bekannte Autor Zuckmayer gegenüber seinem Schweizer Kollegen (1895–1949) – 1930 und 1936 Berner Dramenpreisträger, 1936 Ehrenpreis der Schweizer Schillerstiftung – oft als Bittsteller daherkommt, z.B. in einem undatierten Brief, vermutlich Juni 1938, in dem Z. an von Arx schreibt: «Es gibt noch einen etwas peinlichen Punkt, in dem gerade Sie mir vielleicht helfen können (...): Eine Art Bestätigung oder «Gutachten» vom Schweizerischen Schriftstellerverein, in dem ungefähr der Standort meiner beruflichen Tätigkeit und Stellung umrissen würde. Wenn man dem Gesuch (auf Asyl, d. Red.) vielleicht gleich eine solche Art von Empfehlung beilegen könnte, würde das unter Umständen sehr viel nutzen. Können Sie mir das eventuell verschaffen? Ich weiss, dass es sehr unbescheiden ist, Sie derart mit meinen Angelegenheiten zu belasten (...). Wenn Sie mir also beim Schriftstellerverband helfen können, und in Bern, bin ich Ihnen mehr als dankbar.»

letzte Lebensstation Saas-Fee im Kanton Wallis.

So war Carl Zuckmayers Exil tatsächlich eine Reise ohne Rückkehr. Und so könnten auch seine eigenen Hinweise über die Fahrt ins Exil mehr ausdrücken als nur eine individuelle Erfahrung des deutschen Dramatikers Carl Zuckmayer: «Die Fahrt ins Exil ist *the journey of no return*. Wer sie antritt und von der Heimkehr träumt, ist verloren. Er mag wiederkkehren – aber der Ort, den er dann findet, ist nicht mehr der gleiche, den er verlassen hat, und er ist selbst nicht mehr der gleiche, der fortgegangen ist.» ♦

Peter Schnyder

ist 1946 in Bern geboren. Studium der Romanistik und Germanistik an den Universitäten Bern, Paris-III, Wien sowie an der Wiener Musikakademie. Gymnasiallehrer an der Kantonsschule Olten. Dr. phil. I, Privatdozent an der Universität Bern und Lehrbeauftragter an der Université de Haute Alsace. Zahlreiche Veröffentlichungen im Bereich der französischen Literatur des 20. Jahrhunderts und der Komparatistik, Mitherausgeber der André Gide-Werkausgabe in 12 Bänden (DVA, Stuttgart 1989 ff.). Verfasser einer demnächst erscheinenden Studie über den Lyriker André Frénaud (André Frénaud: *Vers une plénitude non révélée*).

EINE POESIE UND EINE POETIK DER BEGRENZUNG

Yves Bonnefoy, der suchende Vermittler

Yves Bonnefoy, der französische Lyriker, Essayist, Übersetzer, kann heute auf ein reiches und vielfältiges, trotz feinen Verästelungen abgerundetes Werk zurückschauen. Bonnefoy zielt emblematisch immer wieder auf einen Brennpunkt: dass die Kunst unserer Zeit einem falschen Idealismus huldigt, der wegführt von der unmittelbaren, als Einheit zugänglichen Erfahrung von Wirklichkeit.

Neben den bedeutenden Gedichtsammlungen umfasst Yves Bonnefoys Werk eine ganze Reihe wesentlicher Betrachtungen zur Malerei (über Piero della Francesca, Domenico Veneziano, Bellini, Mantegna, aber auch über Mondrian, Ubac, Morandi, Balthus, Garache, Alberto Giacometti). Nicht unbeachtet bleiben dürfen ferner einfühlsame – zuweilen eigenwillige – Übersetzungen von Shakespeare und W. B. Yeats. Schliesslich sind auch seine kritischen Betrachtungen und Würdigungen anderer Lyriker (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Pierre Jean Jouve oder Paul Celan) bedeutend. Zu erwähnen wäre noch der Referent und Kongressteilnehmer: Wer je verfolgen konnte, wie Bonnefoy einen Gedankengang entfaltet, der weiss, was dies heissen kann, einer Sache auf die Spur kommen.

Charakteristisch für Bonnefoy bleibt, dass er schon früh für die Abkehr von der Klassik als Kunst-Ideal eingetreten ist: «*Puisque l'on ne peut se trouver qu'au moment de se perdre, et dans l'effacement de toute route: le désarroi est une chance. Aucune intelligence classique ne le connaît encore*» (1951, zitiert nach J. E. Jackson, «A la souche obscure des rêves», Paris 1993, S. 51). Bonnefoys kunstvolle Sprache will sich nicht in der Kunst erschöpfen. Sie formt sich zum Katalysator, der zu etwas Aussersprachlichem hinführen soll. Sie will wegkommen von dem, was er die «schlechte Gegenwart» (*mauvaise présence*) nennt: Gemeint sind jene Bilder, die Gegenwart bloss vortäuschen, sich aber ihrem echten Genuss entziehen.

Mit aller ihm zur Verfügung stehenden Kraft bekämpft Bonnefoy einen solchen «Platonismus» in allen seinen alt-neuen

Verformungen, vor allem auch deshalb, weil dieser den Tod hintergehen möchte. Denn der Verfasser eines *Anti-Platon* (1947) weiss um das Faszinosum der Transzendenz. Sein Erzfeind bleibt das Konzept. Das konzeptuelle Denken – dem ja innerhalb der Philosophie ein wesentlicher Platz zusteht – bemächtigt sich gern auch der Sprache der Lyrik und führt sie mithin von ihrem eigentlichen Ziel weg: von der Inkarnation, vom Erhaschen des flüchtigen Augenblicks, den das Leben immer wieder gewährt – und immer wieder zurücknimmt: «*Plutôt le lierre, disais-tu, l'attachement du lierre aux pierres de sa nuit: présence sans issue, visage sans racine*» (Douve, II). Das «ausweglos vorhandene, wurzellose Angesicht» führt einmal mehr ins Zentrum von Bonnefoys poetischer Arbeit, der sich seiner Grenzen stets bewusst ist: «*Ah, que ce qui importe a peu de visage!*» heisst es im Prosatext «Rue Traversière», als ob es darum ginge, eine Poetik der Begrenzung, des Nicht-Sagen-Könnens, des berechtigten Scheiterns zu begründen:

[L'acte de la présence] est ce fragment de l'arbre sombre, cette feuille cassée du lierre. La feuille entière, bâissant son essence immuable de toutes ses nervures, serait déjà le concept. Mais cette feuille brisée, verte et noire, salie, cette feuille qui montre dans sa blessure toute la profondeur de ce qui est, cette feuille infinie est présence pure, et par conséquent mon salut. (L'improbable S. 26 f.)

Das «unendliche» Blatt als «reine Gegenwart», das «in seiner Verletzung die ganze Tiefe dessen zeigt, was ist» und sich dem Künstler als Wahrheit offenbart: Das ist ein ganzes Programm. Bleibt das Problem der künstlerischen «Fixierung» dieser im-

mer wieder neu sich ereignenden Gegenwart. Eine für Bonnefoys typische Dialektik ist hier am Werk: Es ist der Versuch, diese Gegenwart ins Gedicht zu bekommen, und im Gedicht zu zeigen, dass das nicht ganz gelingen kann. Die Poetik des Adynatons bleibt eine Poetik, die nicht alles sagen will:

A ce flocon
Qui sur ma main se pose, j'ai désir
D'assurer l'éternel
En faisant de ma vie, de ma chaleur,
De mon passé, de ces jours d'à présent,
Un instant simplement: cet instant-ci, sans bornes.

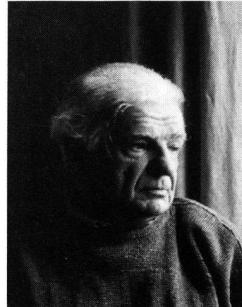
Mais déjà il n'est plus
Qu'un peu d'eau, qui se perd
Dans la brume des corps qui vont dans la neige.
 («Le peu d'eau», in: *Ce qui fut sans lumière*, S. 114)

Alles in diesem unscheinbaren Gedicht drängt zur Epiphanie eines Augenblicks, der kein schöner mehr zu sein braucht. Er kommt für kurze Zeit zu sich selber. Aber dann zerstört die nächste Strophe die schöne Illusion der Dauer: Der unbegrenzte Augenblick – «cet instant-ci, sans bornes» – lässt sich nicht festhalten. Er zerfließt, einer Schneeflocke gleich, auf der Hand des Betrachters, dessen «Ich» sich in der winterlichen Landschaft verliert. Wir denken an Goethes Ausspruch: «Rasch im Fliehn/Haschen wir des Lebens Gaben». Aber entgegen dem Rat des Hafis an den Schenken fügt sich hier das Gesagte nicht mehr zum tragfähigen, idealisierenden Bild, zu den von Goethe vielgelobten «Bildchen holden Scheins»:

An die Stelle des Genusses
Treten Bildchen holden Scheins
Zur Erinnerung des Flusses,
Der Terrasse, dieses Hains.
 (Goethes Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe, Stuttgart und Berlin, o. J., Bd. III, S. 39)

Die Welt lässt sich künstlerisch – poetisch – nicht mehr zum Bild ausformen. Denn Bilder sind nicht (mehr) harmlos. Sie täuschen unechte Wirklichkeit vor, wenden ab von der Präsenz, lassen neue Idealismen erstehen.

In seiner Yeats-Übersetzung notiert Bonnefoy anlässlich einer vom üblichen Gebrauch abweichenden Wortwahl das folgende:



Yves Bonnefoy

C'est la vie et pas seulement le travail, c'est naître à la vie qui peut refleurir et se faire danse si la beauté, la sagesse, le corps lui-même sont rendus à la joie qui est en eux: si nous mettons en accord nos pouvoirs (car nous en avons) et nos valeurs, dans l'unisson dont le châtaignier est modèle – qui n'est qu'immédiateté confiante –, au lieu de nous déchirer dans la quête de l'Idéal.

(Vorwort zu W. B. Yeats, Quarante-cinq poèmes)

Bezeichnenderweise illustriert diese Stelle nicht nur Bonnefoys so sinnlichen und präzisen Stil, sondern – Zeichen des seiner Arbeit eingeschriebenen Wunsches nach Homogenität – spricht vom Zentrum seiner Bemühungen. So wird schon in einem frühen Gedicht die Schönheit gemartert und geopfert, wenn sie hochmütig als unerreichbares Ideal auftritt, das vom Leben wegführt: «*Celle qui ruine l'être, la beauté, / Sera suppliciée, mise à la roue*» («La Beauté», in: Hier régnant désert). Denn: Diese ideale, weltferne Schönheit des «*l'art pour l'art*» hat gelebt – die Poesie braucht nicht mehr die Vollkommenheit anzustreben:

Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire,
Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix.

Ruiner la face nue qui monte dans le marbre,
Marteler toute forme toute beauté.

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte,

L'imperfection est la cime.
 («L'imperfection est la cime», in: Hier régnant désert, Poésie/Gallimard, S. 139)

Diese Unvollkommenheit ist innerhalb der Kunst Ausdruck einer gewollten, wissenden Begrenzung: ihrer Entmythologisierung. Und sie ist ausserhalb der Kunst Ausdruck kommender, immer wieder neu zu schaffender Schönheit, die dem Leben seine Gegenwart belässt. Diese zerbrechliche Schönheit akzeptiert den Tod, den das Ideal negiert.

Als Kritiker schafft Bonnefoy auch zum Werk bedeutender Künstler eine gute Distanz. So weiss er sich Baudelaire näher als Rimbaud, so scheut er sich nicht, etwa gegen Mallarmé Stellung zu nehmen – für Yeats. Aber schon in der Jugendzeit galt es ja, sich gegen die Allmachtsansprüche der Surrealisten zu behaupten, vor allem gegen ihren Bilderkult. Dieser offenherzige *poeta*

doctus hat den Mut, seinen weiten Horizont immer wieder zu begrenzen. Er verfügt über die Kraft, gewisse künstlerische Lösungen anderen vorzuziehen. Er hat die nötige Strenge, seine eigenen Werte zu hierarchisieren. Denn nicht alles kann gleich gültig sein. Auf solcher geistigen Rigueur fußt die innere Kohärenz dieses Werks. Und solche kraftvolle Beschränkung der Kräfte prägt auch den Stil des Prosaisten.

Gegenüber der gattungsbedingt verkürzten Sprache der Gedichte, greift Bonnefoys Prosa natürlich weiter aus. Wie die Lyrik drängt sie aber immerfort zum Konkreten. Trotz inhaltlicher Dichte, trotz tief in die Vergangenheit vordringender Betrachtung atmet sie frei und voll. Sie ordnet die Aussage einem inneren Rhythmus unter. Ritardando und Fermate bleiben wichtige Stilmittel. Der Diktion ist auch etwas Lustvolles eigen, eine Sinnlichkeit, die sich dem Wortklang nicht verschließt, wie überhaupt die Musikalität dieser Sprache teilhat an dem, was ihre Faszination ausmacht.

Où gît la musique qu'il faut à la parole? Dans les profondeurs de l'inconscient, que notre siècle de court désir a obligé à se rétracter sur sa vérité incomprise, à se reclore, à se dessaisir de sa proposition de symboles pour n'émettre plus que des fantasmes. (Entretiens sur la poésie, 1972–1990, S. 307)

Zentral bleibt dabei aber, dass bei aller Sprachkunst und -musik die eigentliche Aussage nie zu kurz kommen darf. Dabei sträubt sich Bonnefoy folgerichtig gegen eine Beschränkung auf ihren rationalen Kern. Denn das an der Logik konzeptuellen Denkens orientierte Sprechen verfehlt, wie notiert, sein Objekt und zensiert; das Bewusstsein erkennt dann bloss eine einzige Ebene in den Wörtern – die Tiefe bleibt verborgen. Wie anders aber verhält es sich, wenn den «Polysemien» Raum gelassen wird, der «Mehrzahl der Figuren in den Texten», dem Unterbewusstsein:

[...] la conscience aura joie à rester active, ayant à choisir, à mettre de l'ordre dans ce chaos apparent, et, bizarrement, ayant pouvoir de le faire, désormais; sachant assez vite et de mieux en mieux ce qu'il faut rejeter, ce qu'il faut garder, et quelle cohérence s'ébauche [...]. (Ebenda, S. 18)

Yves Bonnefoy, geboren 24. Juni 1923 in Tours, 1981–1993 Professor für «Vergleichende Studien der poetischen Funktion» am Collège de France. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen (u. a. Montaigne-Preis 1978; 1971 «Prix des Critiques» für «Rome, 1630», Balzan-Preis 1995). Ehrendoktorate (u. a. 1986 Universität Neuenburg; 1992 Trinity College, Dublin). Übersetzungen von Shakespeare, W. B. Yeats, Keats, John Donne, Giorgios Seferis.

Gedichtbände: *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, 1953; *Hier régnant désert*, 1958; *Pierre écrite*, 1965, *Dans le leurre du seuil*, 1975; *Ce qui fut sans lumière*, 1987.

Essay/Prosa: *L'Improbable*, 1959; *Un Rêve fait à Mantoue*, 1967; *L'Arrière-Pays*, 1972; *Le Nuage rouge*, 1977; *Rue Traversière*, 1977; *La Présence et l'Image*, 1983; *Récits en rêve*, 1987; *La Vérité de parole*, 1988; *Entretiens sur la poésie*, 1990; *Alberto Giacometti*, 1991; *La Vie errante*, suivie de *Une autre époque de l'écriture*, 1993; *Remarquer sur le dessin, couleur et lumière*, 1995. Bonnefoys Werke werden mehrheitlich beim Mercure de France (Paris) verlegt. Verschiedene Bände sind auch als Taschenbuch erhältlich (Reihe «Poésie» bei Gallimard usw.).

Bonnefoy in deutscher Übersetzung: *Herrschaft des Gestern. Wüste*. Übers. v. Friedhelm Kemp. München, Kösel, 1969. – *Rue Traversière*. Übers. v. Friedhelm Kemp. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980. – *Im Trug der Schwelle*. Übers. v. F. Kemp. Stuttgart, Klett-Cotta, 1984. – *Berichte im Traum*. Übers. v. Friedhelm Kemp. Stuttgart, Klett-Cotta, 1990. – *Alberto Giacometti: eine Biographie seines Werkes*. Übers. v. Hubertus von Gemmingen. Bern, Benteli, 1992. Das Unwahrscheinliche oder die Kunst. Vorwort von Karlheinz Stierle. Übers. v. Patricia Oster. München, Fink 1994. – *Was noch im Dunkel blieb. Beginn und Ende des Schnees*. Gedichte, französisch und deutsch. Mit einem Interview des Dichters. Übers. v. F. Kemp. Stuttgart, Klett-Cotta, 1994. Die rote Wolke. Essays zur Poetik. Übers. v. Michael von Killisch-Horn. München, Fink, 1996. – Einen wertvollen Einstieg bietet ferner: *Französische Dichtung der Gegenwart. Vierter Band. Von Apollinaire bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Hartmut Köhler. München Beck, 1990 (auch als TB).

Bonnefoy veranschlagt die kreative Potenz der Sprache außerordentlich hoch. Auch wenn der Dichter über die Sprache hinauskommen und zu immer wieder neu erlebter Gegenwart vorstossen will, so darf die Arbeit an und mit der Sprache, wie das obige Zitat aufzeigt, keineswegs unterschätzt werden. Ein eindrückliches Beispiel bleibt hierzu der Prosatext über eine Strasse in Tours, die rue Traversière. Bonnefoy notiert die wohltuende Wichtigkeit

dieses Strassennamens, der dem Kind seinerzeit Nähe und Ferne ins Bewusstsein brachte, Vertrautes und Unheimliches, Wirklichkeit und Traum:

Est-ce ici, m'étais-je dit à plusieurs moments, que là-bas commence? Ici, dans cette maison dont les volets sont fermés? Ici, sous ce lilas? Et dans ce groupe d'enfants qui jouent, au cerceau, aux billes, sur le trottoir déjointé par l'herbe, l'un n'est-il pas déjà de l'autre bord, ne touche-t-il pas les mains des petites filles d'ici avec des doigts de ténèbre? («Rue Traversière» in: Rue Traversière, S. 67)

Den Erwachsenen führte diese von der Sprache geleitete Begrenzung zu jenem «*wahren Ort*», der verstanden wird als das, was sich der Wirklichkeit, der Gegenwart entzieht: als eine keineswegs religiös verstandene Transzendenz, vielmehr als eine noch nicht zugängliche Immanenz. Sie aufzudecken, gehört zu den grossen Aufgaben der Kunst und der Poesie. Dass es sie geben kann, dass es sie gegeben hat, zeigt Kunst früherer Zeiten eindringlich. Bonnefoy wird nicht müde, in immer wieder neuen Anläufen über ihre heilsame Wirkung zu berichten. Seine kritischen Essays über Lyriker und Maler legen darüber bereit Zeugnis ab – umgekehrt kommt dem Lyriker diese kritische Reflexion zu-

gute, wie dieses Gedicht zeigt, das auf *Constable* zurückgreift:

*Peintre,
Dès que je t'ai connu je t'ai fait confiance,
Car tu as beau rêver tes yeux sont ouverts
Et risques-tu ta pensée dans l'image
Comme on trempe la main dans l'eau,
tu prends le fruit
De la couleur, de la forme brisées,
Tu le poses réel parmi les choses dites.
[... ...]
«Dedham, vu de Langham», in: Ce qui fut sans lumière, S. 67)*

Bonnefoy
veranschlagt die
kreative Potenz
der Sprache
ausserordentlich
hoch.

Dem Maler bleibt es vorbehalten, die Frucht seiner gedanklichen und artistischen Arbeit der Welt zuzuführen, wo sie der Wirklichkeit vielleicht näher kommt als die Sprache: «*Tu le poses réel parmi les choses dites*». Solche Selbstbeschränkung gehört zur Bescheidenheit dieses Dichters.

Yves Bonnefoy hält ein reichhaltiges und vielseitiges poetisches und essayistisches Werk bereit, dem, editorisch muster-gültig betreut, in der ihm eigenen Dialektik eine wertvolle vermittelnde Rolle zukommen kann in einer Zeit, die sich der Lyrik und überhaupt der schriftlich vermittelten künstlerischen Botschaft immer mehr zu verschliessen droht. ♦

Eine Yves Bonnefoy-Ausstellung in Vevey

Eine Einführung in den Dialog zwischen den lyrischen und essayistischen Arbeiten Yves Bonnefoys und den bildenden Künsten gibt die Ausstellung «*Yves Bonnefoy. La poésie et les arts plastiques*», die zurzeit im Musée Jenisch in Vevey zu sehen ist. Im Widerspruch zum abstrakten Gestus der modernen Kunst begründen die Gedichte und Essays Bonnefoys eine neue Ästhetik des Realistischen. Ihr zugrunde liegt Bonnefoys Kritik, dass Sprache, Zeichen und Farbe in Dichtung und bildender Kunst heute nur noch Selbstzweck seien. Um zu einem Wirklichkeitsbezug der künstlerischen Ausdrucksformen zurückzufinden, sucht Bonnefoy seit den fünfziger Jahren in seiner Dichtung und seinen Schriften den Dialog zu den bildenden Künsten. Ausgestellt sind in Vevey Gemälde, Plastiken und Graphiken bedeutender Künstler vom Barock bis ins 20. Jahrhundert, die auf Bonnefoy grossen Einfluss ausgeübt haben: die Werke Tiepolos, Poussins, Corots, Degas', Bonnards, Morandis, Alberto Giacometti, Balthus' und Bram van Veldes lassen, jedes auf seine Weise, ihre Themen und Motive mit jenen in Bonnefoys Gedichten, handschriftlichen Kommentaren oder Essays in eine visuelle Korrespondenz treten: ein geöffnetes Fenster, Gesichter, Laub, Obst, ein blauer Himmel – das Vergängliche ist es, das Maler und Dichter als Bedingung menschlicher Existenz immer neu schaffen. Die Gefahr einer Kunst aber, welche die Endlichkeit des Irdischen nicht mehr zur Darstellung bringe, beschwore Bonnefoy bereits vor vierzig Jahren in seinem programmatischen Gedicht «*Du mouvement et de l'Immobilité du Douve*» (1953). Diese Kunst entwöhne den Menschen der Gegenwart des Todes und spiegele ihm eine illusorische Freiheit vor.

MICHAEL WIRTH

Bis 26. Januar 1997, Musée Jenisch Vevey, Katalog: *Yves Bonnefoy. La poésie et les arts plastiques. Arts et lettres*, Vevey 1996.

Roman Bucheli,
geboren am 9. August
1960 in Emmen LU.
Nach Abschluss des Lehrseminars Studium der Germanistik und Philosophie an den Universitäten Fribourg und Zürich, dazwischen Aufenthalte in Italien, USA und Holland. Promotion mit einer Arbeit über den Schweizer Lyriker Alexander Xaver Gwerder; seit 1990 freier Mitarbeiter der «Neuen Zürcher Zeitung» und seit 1994 Redaktor am Deutschen Literatur-Lexikon, arbeitet gegenwärtig an einem Auswahlband mit Texten von Max Rychner.

Sonja Sekula in der Wohnung André Bretons, vermutlich Sommer 1945 in New York.
Besitz: Roger Perret.



«SICH ZUM NAMENLOSEN AUFSCHWINGEN»

Sonja Sekulas Texte und Wortbilder

Eine neu erschienene illustrierte Auswahl aus dem literarischen Nachlass der Malerin Sonja Sekula (1918–1963) demonstriert ihre Doppelbegabung.

1961 markiert in Sonja Sekulas künstlerischer Entwicklung eine wichtige, vielleicht entscheidende Bruchstelle: In selbstvergessener Zurückgezogenheit bemalte und beschriftete sie Streichholzschatzeln, beklebte sie mit kleinen Collagen, füllte sie mit bemalten Steinen und gab gelegentlich auch Zettel mit eigenen Kurztexten oder Abschriften von Haiku-Gedichten hinzu. Als Flaschenpost einer unbekannten Absenderin an unbekannte Empfänger hätten die «Meditationsschatzeln» auf Reisen gehen sollen. Sie blieben, wie so vieles aus den letzten Lebensjahren der Künstlerin, unbeachtet.

Zeitlebens war Sekula eine Grenzgängerin: «Von einer Sprache in die andere rudern[d]» suchte sie nicht nach ihrer Sprache, sondern das Sprachlose; als Malerin nicht nach der gültigen Form, sondern das Farblose: «für das Durchsichtige [sei sie] bekannt» gewesen, schrieb sie, und in einem Wortbild bekennt sie sich zu den «Farben des Farblosen»; als Schriftstellerin neigte sie zum Wortlosen, zur «gewollten Stille». Hin und her gerissen zwischen Farben und Worten formulierte sie ihren künstlerischen Anspruch: «Farbengedichte von innen her durch Augen und urkräftige Gefühle zu mehr als Farbe oder Wort zu gestalten.» Zwar hat Sonja Sekula als Schriftstellerin oder Malerin nie die beiden Ausdrucksmedien so weit zur Deckung gebracht, dass sie Worte gemalt oder Bilder geschrieben hätte (denn selbst in den Wortbildern bewahren sich Schrift und Bild ihre Autonomie): Doch in den Meditationsschatzeln gewann die Verbindung von Wort und Farbe einen ästhetischen Mehrwert.

In der artistischen Verfremdung des Gebrauchsgegenstandes schien Sonja Sekula ihre Handschrift gefunden zu haben: In dem sie das Eigene konsequenter als je zuvor aussparte und löschte. Hier, in der re-

soluten Vereinfachung, Verkleinerung und Anonymisierung ging Sekulas Krise der Identität auf in der Auslöschung eigener Autorschaft. Mit den Meditationsschatzeln verwirklichte sie, was sie schon Ende der Vierziger an Hans Arps Formensprache bewundert hatte: der in die «grosse ursprüngliche Stille» mündende Weg der «heiligen Einfachheit». Nun schwang sie sich, wie nie zuvor, «zum Namenlosen» auf und war ihrem, von der Zen-Philosophie inspirierten Ideal, «to become selfless», näher als je zuvor. Wie entschlossen sie diese Auslösung der eigenen Handschrift ins Werk setzte, beweist die durchschlagende Erfolglosigkeit ihres späten Werks, nachdem sie noch Mitte der vierziger und bis in die frühen fünfziger Jahre in der New Yorker Kunstszene einen klangvollen Namen hatte.

Zu danken ist die Wiederentdeckung Sonja Sekulas in erster Linie Roger Perret, der bereits 1992 in der Literaturzeitschrift «Die Affenschaukel» auf die vergessene Künstlerin aufmerksam gemacht hat. Nun erschliesst eine ebenfalls von Roger Perret herausgegebene, vorzüglich gestaltete und umsichtig kommentierte Auswahl den literarischen Nachlass der Künstlerin. Unter der einem Prosagedicht Sekulas entnommenen Überschrift «Im Zeichen der Frage, im Zeichen der Antwort» hat der Herausgeber die zum grössten Teil nur in Abschriften dritter Hand überlieferten Texte in drei Gruppen aufgeteilt: Lyrik (hauptsächlich auf deutsch), Prosa I (mit kurzer, aber abgeschlossener deutscher und vor allem – leider völlig unzulänglich übersetzter – englischer Prosa) sowie Prosa II (tagebuchartige Notate und Fragmente). Ergänzt werden die Texte mit Reproduktionen ausgewählter Wortbilder. Ein reich dokumentiertes Nachwort Roger Perrets vermittelt einen Einblick in die Biographie der Künstlerin und weist

behutsam Wege zum Verständnis des Werks.

Toward Nothingness

«*I cannot move out-side the I-circle*», schreibt Sonja Sekula im Februar 1962. Vor dem Hintergrund der im Jahr zuvor begonnenen Arbeit an den Meditations-schachteln und dem damit verbundenen Versuch der Ich-Preisgabe erschliesst sich hier der unversöhnliche Zwiespalt, dem ihr literarisches Werk unterworfen war. Was ihr als Malerin gegeben war – der inneren Zerrissenheit in der Formensprache des amerikanischen Expressionismus genuinen Ausdruck zu geben –, blieb ihr als Schriftstellerin versagt: Ihre «Morgen- und Mittag- und Vor-Gestern-Bücher» waren zuallererst Ort einer quälend unerbitlichen Selbstbefragung. Kaum einmal gelang ihr, was sie sich immer öfter und meist vergeblich abverlangte: die Zurückdrängung des Ichs. Die Edition verschleiert diesen Umstand nicht: Es bleibt ein unabsehbares Trümmerfeld aus, dessen Torsi und erratische Blöcke einmal wie das Werk des Zufalls erscheinen, um schon beim zweiten Blick Spuren gestalterischen Willens erkennen zu lassen, die freilich, kaum dass man ihrer recht gewahr wird, sich schon wieder wie Phantasmagorien verflüchtigen.

Und wenn wir in einem Notat aus dem November 1951 lesen, «*I am a rebel toward what? Toward Nothingness.*», so müssen wir das durchaus wörtlich nehmen, doch nicht im Sinne eines literarischen Programms. Man würde Sekulas Aufzeichnungen ein Übermass an poetologischer Reflexion unterstellen, sähe man in den hinterlassenen Fragmenten eine bewusste Rebellion gegen den literarischen Formenkanon und gegen den Primat des abgeschlossenen Werks. Ansätze dazu gibt der einzige grössere Prosatext, der offen als Fragment deklariert ist, zu erkennen: das «*Fragment of Letters to Endymion*» steht ganz im Bann der assoziativ-halluzinogenen Poetik *Gertrude Steins*. Im übrigen inspiriert sich das eruptive, immer wieder stockende Schreibverfahren zwar an der surrealistischen «*écriture automatique*», ohne sich aber je von den Ausschlägen des seelischen Seismographen abzukoppeln. Nur wo die Abstraktion von der überhitz-

Sonja Sekula: *Im Zeichen der Frage, im Zeichen der Antwort. Ausgewählte Texte und Wortbilder auf deutsch, englisch und französisch (1934–1962)*. Herausgegeben und mit einem Essay versehen von Roger Perret. Lenos-Verlag, Basel 1996, mit 56 farbigen Bildtafeln.

Im vergangenen Sommer zeigte das Kunstmuseum Winterthur erstmals eine umfassende Retrospektive von Sonja Sekulas Werk. Als Begleitpublikation ist von Dieter Schwarz eine Monographie erschienen: Sonja Sekula. 1918–1963. Mit einer Biographie von Roger Perret und Beiträgen u.a. von John Cage, Morton Feldman und Betty Parsons (englisch und deutsch). Kunstmuseum Winterthur 1996, 288 S., mit zahlreichen Abbildungen.

ten Fieberkurve glückte, da schrieb Sekula Texte von unvergleichlicher Luzidität und sprachverliebter Verspieltheit, da sehen wir sie scheinbar anstrengungslos Laut- und semantische Assoziationen zu betörenden und geheimnisvoll suggestiven Klangkörpern fügen:

Oui poème tu
t'écris à travers
le poème cœur de
toi-même, en
couleursansmots

et en mots avec
couleurs inédites – (Juli 1961)

Wer dann, hellhörig geworden, die Textrümmer genau anschaut, sie nach allen Seiten wendet und abhorcht, wird zwischen hohlklingendem Pathos (*ich liebe den Schmerz meiner Seele*) einzelne Sätze entdecken, wird da und dort einen unscheinbaren Text oder ein verstecktes Gedicht auffinden: als wären es kristallklare Einschlüsse im amorphen Gestein:

«[...] I tried to make
without mistake
a line with one hand
and did not understand
why my other hand has not found
to hold in any land
another hand.»

Dass in keinem Land mehr eine Hand ihr Halt geben möchte: Das klingt nach leichtfertigem Wortspiel, und war doch beklemmende Lebenswirklichkeit. 1936 mit den Eltern in die USA emigriert, studierte Sonja Sekula seit 1941 an der Art Students League in New York, kam in Kontakt mit Exponenten der New Yorker Kunstszenen und fand mit Ausstellungen in *Betty Parsons* Galerie frühe Anerkennung. Nach einem ersten psychischen Zusammenbruch um 1939 musste sie sich seit 1951 immer häufiger und immer länger hospitalisieren lassen. 1955 kehrte sie mit den Eltern in die Schweiz zurück und geriet hier, abgeschnitten von Freunden und Förderern, in eine immer enger sich drehende Spirale der Depression. Wenige Tage nach ihrem 45. Geburtstag erhängte sie sich in ihrem Zürcher Atelier. Nicht dass sie ihre existentielle Not in der Sprache überhöhte, sondern dass sich ihr die Not ins Gedicht einsenkte und sich dort unter dem Zauber der Sprache verwandelte: Daran erkennen wir die Poetin. ♦

Michael Wirth

POETIK DES UTOPISCHEN

Zu Urs Widmers Roman «Im Kongo»

Seit einem Jahr hat Willy, Leiter einer schweizerischen Brauerei in Zaire, nichts mehr von sich hören lassen. Nicht einen einzigen Franken aus dem erwirtschafteten Gewinn hat er seinem Chef, einem gewissen Anselm Schmirhahn in Witikon, aufs Konto überwiesen. Dabei laufen Willys Geschäfte bestens. Hunderttausende von Hektolitern Bier verkauft er an die Stammesfürsten am Kongo, mit Fetischen behangene, furchterregende, auf Löwen reitende, maskierte Gestalten, die ihre Zeit damit verbringen, Freund und Feind auf Pfähle aufzuspicken. Genau dieses Schicksal hatte der verschrobene Anselm Schmirhahn Willy gewünscht, als er ihn aus Rache dafür, dass Willys Vater ein Verhältnis mit Schmirhahns Frau hatte, in den Kongo schickte. Natürlich ist das Augenzwinkern nicht zu übersehen, mit dem Urs Widmer in seinem neuen Roman «Im Kongo» von den Sitten Afrikas erzählt, die er in einem Konversationslexikon des 19. Jahrhunderts nachgeschaut haben könnte. Damals zirkulierten in den Eliten der europäischen Kolonialmächte jene Projektionen roher, urtümlicher Gewalt, aber auch utopischer Fruchtbarkeit und unbegrenzter Möglichkeiten, an denen Widmer gänsslich die Durchschnittlichkeit schweizerischer Verhältnisse spiegelt. Nicht ohne freilich – Widmer bleibt hier seinen erzählerischen Prinzipien treu – weit entfernt Liegendes gegeneinander zu reiben, die Funken einer märchenhaften Phantasie stieben zu lassen, bis uns dann zwangsläufig klar wird, was den Kongo und die Schweiz so alles miteinander verbindet.

Der Unterschied zwischen einer Versammlung afrikanischer Stammesfürsten und einem Cocktail Wietikoner Grossbürgers, unter die sich auch ein paar Fröntler gemischt haben, ist so gross ja eigentlich nicht. Im Kongo präsentiert sich die atavistische Existenz in ihrer ursprünglichsten, in der Schweiz in ihrer subtilsten Form. Selbst die Hautfarbe sagt in Widmers

Roman nichts mehr über Herkunft und Familie aus.

Der Zynismus des Ironischen

Kuno Lüscher ist Altenpfleger in einem Heim bei Zürich, in das er seinen 82jährigen Vater untergebracht hat. Kaum angekommen trifft der alte Mann dort Berger wieder, einen Freund aus gemeinsamen Spionagezeiten in Nazi-Deutschland. Lüscher und Berger erzählen ihre Erlebnisse Kuno, der mit nicht geringem Erstaunen entdeckt, dass das Leben seines Vaters so durchschnittlich gar nicht war. Doch an der Tragik und Dramatik der Geschichte vorbei geben die beiden Alten nur abstruse Abenteuergeschichtchen und Anekdoten von sich – allerdings mit einer ganz eigenen enthüllenden Kraft. Mit einer Mischung aus Burleske und slapstickhaften Erinnerungslücken («Wer hat mich bei der Gestapo gerettet!») parodieren sie die eigentümliche Dynamik aus Widerstand und Anpassung der Schweiz gegenüber Nazi-Deutschland: Neben seiner Spionagetätigkeit verkaufte Berger den Nazis optische Geräte für die Zieleinrichtungen ihrer Artillerie; die Grenzen verschwimmen. Schliesslich erleben wir ihn gar auf Besuch bei Eva Braun und Hitler, der ihm sogar seine geheime Telefonnummer aushändigt. Berger ruft ihn denn auch ohne Zögern an, als er einmal eher zufällig von der Gestapo verhaftet wird. Wenn Kuno seinen Vater entrüstet anfährt «Wie kannst du nur so reden?», mag Widmer so etwas wie ein *Garde-fou* wider den Eindruck eingebaut haben, er mache sich über die Schrecken der Geschichte lustig. Allein, die Dialektik Widmerschen Erzählens ist feiner, poetischer: Sie weiss, dass das Unfassbare überhaupt nur noch erzählt werden kann, wenn die Unmöglichkeit es zu erzählen zur Darstellung gelangt. Der andere Widmer tritt jetzt auf: Entlarver des Zynischen, das sich in die permanente Ironie unserer Zeitgeisterlockerheit, unseres

GEDICHTE

verschenkte plätze

im weiten das jähre zuhause
in dem du deine fremdheit
trägst, in die bewohnten
worte

längs

schritte, himmel oder hölle, aus
wissen oft gegangen oft gegangene
worte, die der kindheit entstammen,
die kleinen
steine
über die grenze geworfen, über
die grenze: geworfene
worte

verstreut,

feuchtgraue nachmittage, kühl um die ecke
aus der wirklichkeit geborgt
ein lächelndes fenster.

auf den stufen vor der hohen flügeltür die eingeteilten stunden
in den schritten der frauen. in ihren verschränkten armen
halten sie sie, vom wind eingefangen

INGRID FICHTNER

INGRID FICHTNER, geb. 1954 in Judenburg, Österreich, Mag. phil. Lebt in der Schweiz, schreibt Lyrik und Kurzprosa, zuletzt 1995: genaugenommen, warum rosen, Edition Howeg, Zürich. Mithg. der Zeitschrift «entwürfe für literatur».

Redens von den grossen Katastrophen eingefressen hat. Widmer gibt dem Leid ein Gesicht. An diesem Punkt tritt eine grosse Stille ein:

«*Hat dieser Skorzeny (...) die Mutter umgebracht?*» Mein Vater wurde bleich. «*Nein*», sagt er. «*Nicht Skorzeny.*» «*Wer denn?*». Er hob die Schultern. Er war wieder ein alter Mann geworden (...).

Zeigefinger oder Utopie

Widmers Erzählen ist auch in seinem neuen Roman frei von realistischen Begründungszusammenhängen. Wie im Märchen reihen sich Fakten und Einsichten aneinander. An keiner Stelle wissen wir, was auf der nächsten Seite stehen wird. Verantwortung für das, was geschieht, trägt eigentlich niemand. Widmer gibt

einmal mehr die anmassende Geste des Interpreten, Sinn da stiften zu wollen, wo die Zufälle das Chaos zurücklassen, der Lächerlichkeit preis. Doch Widmer lässt sich gerne in die Karten seiner Poetik schauen: Transparent bleibt die Bauweise des Romans. Gleichsam spiegelbildlich zur ersten verhält sich die zweite Hälfte des Buches. An die Stelle Hitlers tritt ein Mobutu im Vollbesitz seiner Kräfte. Auch er verteilt grosszügig seine geheime Telefonnummer, dieses Mal ist Kuno der glückliche Empfänger. Ein Anruf genügt, und Kuno, mittlerweile Willys Nachfolger als Direktor der afrikanischen Brauerei, schafft sich einen Stammesfürsten vom Hals, der auf das Land, auf dem die Brauerei steht, Anspruch erhebt. Auch im Kongo arrangiert man sich, eine schwarze Hand wäscht die weisse, bis sie schwarz wird. Tatsächlich lässt Widmer seine im Kongo glücklich werdenden Paare Willy und Sophie, Kuno und Anne als Zeichen ihrer totalen Assimilation eine schwarze Haut bekommen. Wer verstanden hat, wie die Gesetze Afrikas funktionieren, denen bescheinigt die schwarze Hautfarbe die bestandene Aufnahmeprüfung in den Club der wenigen, die doch noch ein wenig von dem Lebensglück abbekommen haben, dem doch alle Personen in Widmers Romanen hinterherlaufen.

Ausgerechnet im Kongo befindet sich diese Oase des Glücks. Den Fernsehbildern des Schreckens der letzten Monate vermag auch Widmer nur das Ästhetische entgegenzustellen, aber wenigstens das, denn als einer der wenigen deutsch schreibenden Autoren versteht es Widmer, Utopien immer wieder neu zu wecken und so zum Ureigentlichen des Literarischen zu finden. Widmer nimmt der deutschsprachigen Literatur eine zu Verklemmungen neigende Kopflastigkeit und gibt ihr das zurück, was ihr im Vergleich mit den anderen europäischen Literaturen seit Jahrzehnten fehlt, das eminent Menschliche, Herzgeborene und dessen künstlerische Stützen: das phantasievolle Spiel mit dem Imaginären, das Groteske ebenso wie das Skurrile. Widmer zeigt, dass Reflexion und ein selbstvergessenes Aus-der-Welt-Treten sich nicht nur nicht ausschliessen, sondern gar eineinander bedingen, ohne dass die Untiefen der Fun-Gebärde unserer Zeit drohen. ♦

Rüdiger Görner

HEINER MÜLLERS «GERMANIA 3: GESPENSTER AM TOTEN MANN»

Aussagen über den Zustand unseres Bewusstseins

«Mich interessiert, was Deutschland betrifft, der Zweite Weltkrieg. Jetzt ist es möglich, Hitler und Stalin in Beziehung zu setzen, auch im Theater. Die beiden können jetzt miteinander reden, ihre Arbeit ist getan.» So äußerte sich Heiner Müller in seinem autobiographischen Interviewband «Krieg ohne Schlacht» (1992) über ein neues Projekt, das zu seinem letzten wurde. Das Ergebnis liegt nun vor, posthum, schwarz gebunden, düster, apokalyptisch wie nahezu alle Texte dieses widerspenstigen Tragöden.

«Germania 3: Gespenster am Toten Mann» versammelt Thälmann und Ulbricht, Stalin und Hitler, Schauspieler, die Regie führen, und Regisseure, aus denen Akteure werden, Exzentriker und Durchschnittsbürger auf der Bühne. Es ist, als habe sich Heiner Müller einen Nekrolog in dramatischer Form geschrieben, als habe er alle Themen noch einmal angesprochen, die ihm zeitlebens wichtig gewesen sind: Die strukturelle und faktische Gewalt, das Gespenstische an der Geschichte, die in der Gegenwart auflebt, und der Wirklichkeit, die entfremdet abstirbt.

Man trifft sich im «Mausoleum des deutschen Sozialismus»; geht hinüber zum Kreml und sieht Stalin beim Trinken und Monologisieren zu: «Hitler, mein Freund von gestern. Bruder Hitler. Verbrennst du meine Dörfer. Das ist gut. Weil sie dich haben, werden sie mich lieben. Deine Blutspur wäscht meinen Namen weiß.»

Hagen und Kriemhild treten auf. Der Mythos meldet sich zwischendurch zu Wort, zwischen Kreml und Reichskanzlei-Bunker. Kriemhild rät: «...feiert eure Hochzeit mit dem Nichts». Hitler wird präzisieren: «In den Dimensionen der Geschichte ist das Blut ein besserer Treibstoff als Benzin, es führt in die Ewigkeit, und die Treue ist das Markt der Ehre. Ich gehe zurück zu den Toten, die mich geboren haben. Jesus Christus war ein Menschensohn, ich bin der Sohn der

Toten.» Bei Heiner Müller werden Pathos und Ironie eins. «Nämlich die Gespenster schlafen nicht / Ihre bevorzugte Nahrung sind unsere Träume», so lauten zwei Zeilen in Müllers monumentalem, zwei Jahre nach der Wende veröffentlichten Gedicht «Mommsens Block». Auch die «Gespenster am Toten Mann» ernähren sich von den Träumen, die wir in Gestalt Kriemhilds, Hagens, Hitlers und Stalins vorgeträumt bekommen. Dieser Bühnentext ist das geraffte Pendant zu Allan Bullocks überdimensionaler Doppelbiographie über die beiden Erztyrannen dieses Jahrhunderts, ein Text, der sich über alle Historikerstreitigkeiten hinwegsetzt, nicht (mehr) danach fragt, ob Vergleiche zwischen Hitlerismus und Stalinismus, zwischen Auschwitz und Gulag geeignet sind, beide zu relativieren. Sie sind Bühnenstoff geworden, nichts weiter, meinte Müller, so wie die Despoten von einst Shakespeare als Stoffe dienten. «Es ist zu befürchten», hatte Heiner Müller bei Gelegenheit behauptet, «dass nach dem Ende der DDR das Ende der Shakespeare-Rezeption in Deutschland gekommen ist. Ich wüsste nicht, warum man in der Bundesrepublik Shakespeare inszenieren sollte, es sei denn die Komödien.»

Sein eigenes Schreiben jedoch, dunkel wie Bilder eines Anselm Kiefer, wusste sich in der Shakespeare-Nachfolge, aber auch in jener der griechischen Tragöden. Müller verstand den Zweiten Weltkrieg als das Troja der Moderne, als Summe aus Nibelungen-Saga und Hundertjährigem Krieg. «Germania 3» bietet einen verstörenden Einblick in das, was Müller, wäre es ihm vergönnt gewesen, aus diesen verheerenden Stoffmassen noch alles hervorgeholt hätte. Eine Ästhetisierung des Schreckens kann man ihm nicht vorwerfen. Ob jedoch Stücke wie dieses anhaltend kathartisch wirken können, aufrüttelnd oder nur noch abstumpfend, wird viel aussagen über den Zustand unseres Bewusstseins. ♦

Heiner Müller: Germania 3: Gespenster am Toten Mann. Mit einem lexikalischen Anhang, zusammengestellt von Stephan Suschke. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1996.

Im Streit der Erben von Bertolt Brecht und Heiner Müller hat das Brandenburgische Oberlandesgericht zugunsten des vor einem Jahr verstorbenen Müller entschieden: Das Theaterstück «Germania 3, Gespenster am toten Mann» des Berliner Dramatikers darf in ungekürzter Form veröffentlicht werden.

Rüdiger Görner

MÜLL, VULKAN UND BABYLONISCHES GEHIRN

Durs Grünbeins Aufsätze 1989–1995

Wie immer man zu Durs Grünbeins lyrischen Arbeiten stehen mag, ob man sie für genialisch hält oder gekünstelt, für bahnbrechend oder poetische Verzierungen einer Sackgasse, an der Qualität des Essayisten Grünbein kann es nach der Lektüre seines Bandes «Galilei vermisst Dantes Hölle» wohl kaum einen Zweifel geben.

Im Niemandsland zwischen Wissenschaft und Poesie lässt sich trefflich reflektieren. Zwischen Phänomen und Abstraktion, zwischen Erfahrung und Hypothese gedeihen die Worte als Spaltpilze, derweil sich untergründig Myceli bilden, Wurzelgeflechte, die an unverhofften Stellen exotische Gewächse hervorbringen, Gedanken, die sich mit Sprachbildern maskieren; mit Vorliebe spriessen sie in Wissensruinen. So auch bei *Durs Grünbein*. Ich will nicht verhehlen, dass ich Grünbein als Essayisten für ungleich begabter halte denn als Lyriker. Anders gesagt: Erst die zusammenhängende Lektüre seiner Versuche zeigen, in welchem Masse seine Lyrik essayistisch ist. Genauer: Sie besteht in den weitaus meisten Fällen aus aperçuhaft verkürzten Essays.

Zugegeben, dieses Argument liesse sich umdrehen, indem man behauptet, Grünbeins Essays seien zur Prosa ausgearbeitete Gedichte. In jedem Fall aber lässt sich ein enger thematischer und sprachlicher Zusammenhang zwischen beiden Genres bei Grünbein entdecken. Drei Leitmotive prägen Essays und Gedichte: Dresden, das «Barockwrack an der Elbe» mit seiner ruinen-müll-vulkanischen Stadtlandschaft, das Zusammentreffen von Erinnerung und «blitzhafter Imagination», schliesslich die Frage nach der Möglichkeit poetischer Anverwandlung von wissenschaftlicher Erkenntnis.

Die Genetik und Physiologie, die Erforschung des Nervensystems, aber auch die Aberrationen in der Natur haben es Grünbein angetan. Die Überreste des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Berliner Museums der Missbildungen beschäftigt den

Essayisten ebenso wie der Zoologische Garten, die Tiefseefische oder die Fontanelle, der «viereckige häutige Zwischenraum zwischen den Stirn- und Scheitelbeinen des kindlichen Schädels». Im Berliner Zoo sinniert er: «Analog zur Todesstarre des Museumsguts, wird seine Lebensstarre zur Schau gestellt, die mögliche Summe seiner arttypischen Verhaltensweisen und biologischen Reaktionen. Es fällt schwer, sich darüber zu täuschen: der Zooliebhaber ist ein Voyeur, der sich am Anblick hospitalisierter Tiere weidet.»

Ähnlich stichhaltige Reflexionen über zoologische Gärten finden sich nur noch bei John Berger und dessen Betrachtungen zum Basler Zoo. Verhaltenslehre, Neurologie und Genforschung werden bei Grünbein zu Laboratorien für die Synthesierung von Metaphern; das trifft für den Lyriker wie für den Essayisten zu. Überdies gelingen ihm schlüssige Aussagen über den dichterischen Schaffensprozess, etwa der Art: «Das Wort niemals und unter keinen Umständen aus seiner Grundspannung, seiner existentiellen und intelligiblen Bipolarität zu entlassen, scheint mir das wichtigste am dichterischen Prozess.» Oder «Der lyrische Text ist ein Protokoll der inneren Blicke.» Sätze dieser Art ersetzen ganze Poetik-Vorlesungen; bezeichnen sie doch schlaglichtartig das Wesentliche: Dass in der Lyrik «das Ungewisse Gesang» wird, das Nebulöse prägnant und das Sinnliche potentiell sinnstiftend durch das Wort. Es mag ein Trost sein, dass – zumindest einstweilen noch – die jähre sprachliche Wendung, der Worteinfall in den Windungen des «babylonischen Hirns» und seiner grauen Masse unberechenbar ist. ♦

Durs Grünbein: *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze 1989–1995*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996, 269 Seiten.