Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 79 (1999)
Heft: 11

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: 16.12.2025

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

Rainer Moritz, *geboren 1958 in Heilbronn. Studium der Germanistik, Philosophie und Romantik. Promotion. Seit 1998 Leiter des Hoffmann und Campe Verlags in Hamburg. Essayist und Kritiker, u.a. für «Neue Zürcher Zeitung», «Rheinischer Merkur», «Frankfurter Rundschau». Zahlreiche Buchpublikationen, zuletzt «Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur» (Hg. mit Andrea Köhler, Leipzig 1998) und «Das FrauenMänner-UnterscheidungsBuch» (München 1999).*

Versiegelte Erinnerung

Norbert Gstreins preisgekrönter Roman «Die englischen Jahre» erzählt von einem Mann mit zwei «halben Leben»

Als vor ein paar Jahren der Fall des Aachener Germanisten *Schwerte* alias *Schneider* publik wurde, entzündete sich eine heftige (Feuilleton-)Debatte, die sich über Monate erstreckte und mehrere Buchveröffentlichungen nach sich zog. Dass sich da einer – und zudem einer, der im geisteswissenschaftlichen Bereich kein Unbekannter war – eine neue Existenz zu legte und jahrzehntelang eine NS-Vergangenheit verbarg, taugte idealerweise als Demonstrationsobjekt für allerlei soziologische, politologische und psychoanalytische Ansätze. Es nimmt, mit der gebührenden zeitlichen Verzögerung, nicht wunder, dass auch Romanautoren erkannten, welche Brisanz und welche Möglichkeiten in einem solchen Stoff stecken. Allein dieser Bücherherbst bietet zwei Romane, die sich zwar nicht die konkrete Entlarvung *Schwertes* vornehmen, doch in ihren Mittelpunkt zwei Figuren stellen, deren Leben nach dem Zweiten Weltkrieg neu begann: in der Rolle eines anderen.

Das ist zum einen *Ulrich Ritzels* geschickt konstruierter Kriminalroman «Der Schatten des Schwans» (erschienen im feinen Engwiler Libelle Verlag), in dem ein NS-Arzt zum hochangesehenen Professor in Ulm mutiert, und da ist – literarisch mit ganz anderen Ambitionen antretend – *Norbert Gstreins* schon vor Erscheinen mit dem *Alfred-Döblin*-Preis ausgezeichneter Roman «Die englischen Jahre»[1]. Der aus Tirol stammende, heute in Zürich lebende *Gstrein* zählt zu jenen Autoren, deren (noch relativ junge) Karriere bereits Wellentäler hinter sich hat. Als 27jähriger legte er seinen Erstling «Einer» vor, der, obschon in der Debütantensargkammer «edition suhrkamp» erschienen, viel Resonanz erntete ... und es, im nachhinein betrachtet, seinem Autor schwermachte, Werke nachzulegen, die sich am ersten Erfolg messen lassen durften. Dass Beharrlichkeit und Zutrauen ins eigene Schaffen solche Schwierigkeiten ausräumen können, dafür ist *Gstreins* neues Buch «Die englischen Jahre» ein ausgezeichneter Beleg. Denn dieser couragierte, keine Sprach- und Formanstrengung scheuende Roman ist fraglos ein grosser Wurf – und somit natürlich auch einer, der nicht frei ist von erzählerischen Schwächen, von Längen und Manierismen zum Beispiel, doch zeichnen sich «grosse Würfe» nicht dadurch aus, dass sie mitunter übers Ziel hinausschiessen, dass sie etwas riskieren, wo andere sich mit glatt polierter Oberfläche zufriedengeben?

Eine Frau, Ärztin von Beruf, lässt sich von ihrem Ex-Gefährten Max dazu inspirieren, der «Schriftsteller-Ikone» Gabriel Hirschfelder und dessen schillerndem Leben nachzuspüren. Sie wird, nach vielen Recherchen, zur Ich-Erzählerin einer komplexen Geschichte, die wiederum im letzten Kapitel das zuvor Zusammengetragene fraglich und in verändertem Licht erscheinen lässt. Nachdem Hirschfelder im englischen Southend-on-Sea stirbt, beginnt die Erzählerin, sich den Orten und Frauen seines Lebens anzunähern, seinen Erlebnissen und Empfindungen nachzugehen und so seinem Geheimnis auf die Spur zu kommen. Ihr Weg führt sie auf die Isle of Man, wo Hirschfelder 1940, so zumindest geht die Rede, als österreichischer Jude, der in London lebte, in einem Lager interniert wird, mit anderen sogenannten feindlichen Ausländern. Hirschfelders Biographin schmiegt sich ihrem Gegenstand an, versucht das zwischen Existenzängsten und Kartenspiel lavierende Lagerleben nachzuzeichnen, indem sie in die Du-Perspektive wechselt und so ihren enigmati-

1 Norbert Gstrein, Die englischen Jahre, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999.

schen Widerpart aus geringerer Distanz zu fassen sucht. Je länger sie sich jedoch auf der Insel bewegt und je ausgiebiger ihre Gespräche mit Hirschfelders drei Frauen werden, desto nebulöser wirkt ihr «Held» und desto brüchiger wird der Mythos, der nach dem Krieg um ihn, den Flüchtling und Schriftsteller, entstand.

Gstreins Romankonstruktion wagt viel. Wenn am Ende das Gespräch mit Hirschfelders letzter Frau Madeleine zutage fördert, dass der «echte» Hirschfelder im Juli 1940 bei einer Schiffskatastrophe im Nordatlantik starb, dass der «falsche» Hirschfelder eigentlich Harrasser hiess und dass dieser sein Fortleben nur dem Tausch von Identitäten verdankt, dann bedeutet dies eine völlige Umschichtung der vorangegangenen 330 Seiten. Was zuvor erzählt wurde, ist dadurch nicht entwertet, doch all jene merkwürdigen *«Leerstellen»*, auf die die Erzählerin und Hirschfelder-Harrassers Ehefrauen immer wieder stiessen, erweisen sich mit einemmal als unausweichliche Brüche in einer Biographie, die aus *«zwei halben Leben»* bestand.

Gstreins Roman bedarf deshalb in besonderer Weise einer mehrfachen Lektüre, denn selbst das halbwegs Gesicherte der Erzählung muss vom Romanschluss her gesehen nochmals geprüft werden. Die alte Frage der literarischen und philosophischen Moderne «Was ist Identität?» wird in diesem Buch nicht revolutionär neu beantwortet bzw. nicht beantwortet. Zu bewundern ist jedoch, wie es gelingt, die *«versiegelte Erinnerung»*, die Hirschfelder umgab, erzählerisch zu legitimieren. Immer wieder, so heisst es, habe der getarnte Bibliothekar und Schriftsteller *«Geschichten erfunden, weil er sich selbst dahinter verbarg»*. *Norbert Gstrein* und seine Erzählerin tun mehr, als dieses Phänomen zu konstatieren; nein, sie lassen es aus der Form des Romans entstehen, und das ist eines der grossen Kunststücke der «Englischen Jahre».

Wo so viel glückt, lässt sich zwangsläufig über anderes streiten. Das Bemühen, einen Text zu schaffen, der in allen seinen Elementen den Erzählgegenstand, das Vexierbild der Identität, zu spiegeln hat, mutet der Konstruktion einiges, vielleicht zuviel zu. Der Lageralltag auf der Isle of Man erscheint, vom Ende betrachtet, als in die Länge gezogener Teil des Romans,

Norbert Gstrein
© Renate von Mangoldt, Berlin

Dieser couragierte, keine Sprach- und Formanstrengung scheuende Roman ist fraglos ein grosser Wurf.

dessen formale Eigenheiten, die auch graphisch versetzten Dialoge der Internierten, fast kapriziös erscheinen. Und nicht zuletzt: Als hätte *Gstrein* selbst gespürt, dass hier ein wunder Punkt seines Romans liegt, reflektiert seine Erzählerin immer wieder über die Motivation ihres Tuns: *«Dabei hatte ich mir einmal mehr die Frage gestellt, was an seiner Geschichte mich eigentlich anzog, und war von neuem auf keine bessere Erklärung gekommen als die Begeisterung von Max für ihn.»* Die Figur des Freundes Max freilich bleibt zu blass, als dass sich mit ihr und ihrer «Seelenverwandtschaft» zu Hirschfelder ein derartiger (Erzähl-)Aufwand bekräftigen liesse, und auch die letzten Szenen des Romans, als sich die Erzählerin und Max wiedersehen, tun des Guten zuviel: Max beschliesst, aus weiblicher Sicht, die Geschichte von Hirschfelder und Harrasser zu Papier zu bringen; «Die englischen Jahre» erhalten so eine Kreisstruktur, die sie abgeschlossener wirken lässt, als es ihrem Inhalt entspräche. Dennoch: *Norbert Gstrein* hat einen staunenswerten Roman geschrieben, und er gehört zu den nicht sehr zahlreichen deutschsprachigen Autoren, die mit Sprache, hier vor allem: mit verschlungenen Hypotaxen, umzugehen wissen. Wenn das nichts ist.✦

Marion Löhndorf, geboren 1965, Studium der Komparatistik, Germanistik und Kunstgeschichte in Bonn. Nach Studienabschluss 1992 Hospitanzen bei der Frankfurter Rundschau, der Berliner taz und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung; seit 1993 Tätigkeit als freiberufliche Kritikerin für die Frankfurter Allgemeine Zeitung und die Neue Zürcher Zeitung. Regelmässige Beiträge für die Fachzeitschrift epd Film. Themen: Literatur, Film und Reise. Im Frühjahr 2000 erscheint ein Buch über Südengland.

Lucie im Wald mit den Dingsda

Peter Handke parodiert sich selbst

Es ist ein Buch, ein Büchlein, für Eingeweihte: Für Peter-Handke-Kenner, für Handke-Liebhaber, Handke-Apologeten: «Lucie im Wald mit den Dingsda». Vielleicht ist das nichts als eine Unterstellung. Doch die kleine Geschichte liest sich, als verweise sie stets auf etwas Aussenliegendes – das in Wirklichkeit nur in Handkes Werk und nirgends sonst liegt – und das nicht jedem, aber eben doch manchem Leser bekannt sein kann. Trotzdem erlaubt das Buch hin und wieder Nebenwege für Unkundige: Es ist, um gleich sein wichtigstes Motiv zu bemühen, wie ein Wald – kein sehr bedeutender – mit lauter kleinen Lichtungen und merkwürdigen Lebewesen, die auch dem, der nicht an Handke glaubt, schöne Irritationen verschaffen können (obwohl er sich vermutlich nie wirklich darin wohl fühlen wird).

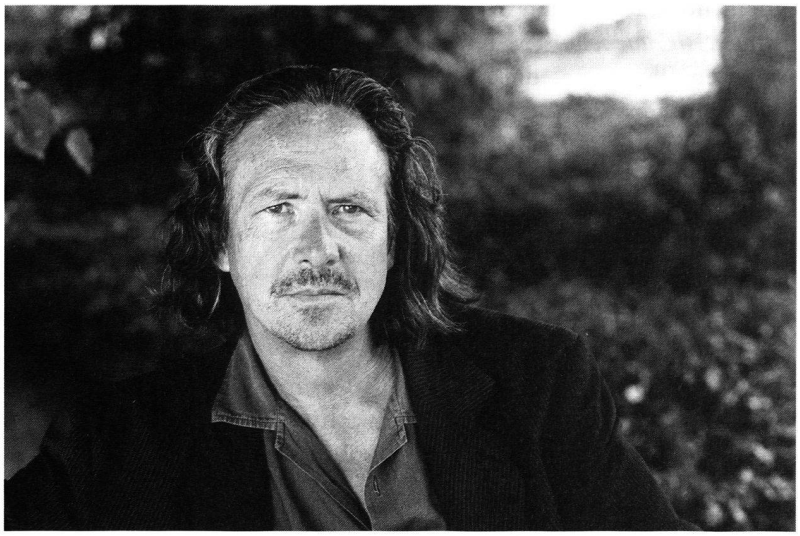
«Lucie im Wald mit den Dingsda» ist verspielt und manchmal witzig, aber nicht unkompliziert gedacht und gemacht: Womit das Problem schon beginnt. Es ist schwer zu sagen, wieviel Scherz, Satire und tiefere Bedeutung oder gar baren Unsinn die Geschichte enthält, beziehungsweise, in welch ungefährer Proportion sich diese Elemente darin verteilen. Offenkundig ist, der Erzähler parodiert, und, so könnte man meinen, vor allem sich selbst. Parodiert den manchmal hohepriesterhaften Ton, die Sanftheit der eigenen Prosa, die in Wirklichkeit autoritärer ist, als sie scheint, die hochmütige Demut, das unablässige sprachliche Umkreisen von Gegenständen, die Suche nach dem richtigen Wort, das Zögern, Innehalten und Noch-einmal-Ausholen, die Vor- und Umsicht beim Schreiben, das Auf-die-Goldwaage-Legen oder die Verweigerung und Kapitulation vor der endgültigen Formulierung. «Lucie» ist, soviel wenigstens scheint auf der Hand zu liegen, ein Buch übers Schreiben, übers Erzählen: über das Handkesche Erzählen, das sich hier einmal vergleichsweise leicht nimmt, jedoch nicht ohne das Feindbild der *«Unermüdlichen, Putzmuntern»,* wie es im «Versuch über die Müdigkeit» hiess, erneut zu attackieren.

Gleich der erste Satz annonciert, dass der vertraute Boden der Tatsachen gar nicht erst vorgetäuscht, sondern durch offen bekannte, pure Erfindung ersetzt wird. *«Lucie hiess in Wirklichkeit anders»,* beginnt der Erzähler. Wie sie heisst, verschweigt er; er verschweigt nicht, wie sie ausser Lucie gern noch heissen würde (Theodora, Aurora, Renata oder Jelena), er spielt mit den Möglichkeiten. Lucie hat in Wirklichkeit auch nicht das Alter, das der Erzähler ihr gibt und auch nicht die Haarfarbe, die sie in der Geschichte hat: Nichts ist wie es ist, aber alles hat einen Bezug zu jemandem oder etwas, das es, wie wir annehmen sollen, *«in Wirklichkeit»* gibt: Daher der Eindruck, immer nur die Hälfte von dem zu verstehen, wovon eigentlich die Rede ist. Zum Teil mag das ja ein auf jedermann gemünzter erzählerischer Trick sein; unsicher sind Traum und Wirklichkeit, ungenau und tadelnswert oft die Alltagssprache; aber dennoch: Das Gefühl, der Meister richte sich an seine Gemeinde, bleibt. Erzählt wird aus der Kinder-Perspektive Lucies, die Geschichte gibt sich märchenhaft-naiv: «Eine Geschichte» steht übrigens auch als Gattungsbezeichnung unter dem Titel, nicht etwa Märchen oder Erzählung.

Lucies Familie, das sind die Mutter, die Kriminalkommissarin ist und den Zirkusnamen Lionella Strongfort trägt, und ein namenloser Vater, der, so behauptet Lucie in der Schule, Gärtner ist. Beide sprechen verschiedene Sprachen. Die schöne Mutter verschwendet ihre Zeit nicht mit Vieldeutigkeit, sie schliesst Türen nur, indem sie sie ins Schloss schlägt, in ihrer «Mutter-Sprache» ist vor allem die Wendung *«mit*

Sicherheit» geläufig, die Lucie gern übernimmt. Der Erzähler beschreibt sie zwar in enthusiastischen Wendungen, doch ihre soldatische, vorgeblich allwissende Zackigkeit liebt er deutlich weniger. Lucies Vater ist *«unfähig, in kurzen, einfachen, jedermann, auch einem Kind verständlichen Sätzen zu sprechen. Nichts von dem, was er äusserte, konnte in klare Kürzel übertragen oder in eine allgemeingültige Form gebracht werden»*. Er ist also gewissermassen ein Dichter. So genau wird es nicht gesagt, aber man kann es vermuten, wie man überhaupt oft auf Vermutungen in dem weitmaschigen Textgewebe, das hier vorliegt, angewiesen ist. Die Mutter weiss auf alles eine Antwort, der Vater nicht: Lucie sympathisiert mit der Mutter, ist aber fasziniert vom Vater, wenngleich sie vorgibt, ihn abzulehnen. Der Vater geht oft in den hinterm elterlichen Haus gelegenen Wald, der sich auf sein ohnehin schon bedauernswertes Aussehen *(«grund-, stock- und stinkhässlich»)* seltsam auswirkt: *«Nicht nur schmutzig von Kopf bis Fuss kehrte er dann heim, sondern auch entstellt; zum Nichtmehrwiedererkennen. Mit nicht allein vom Wind so zerzausten Haaren, mit den hervorgequollenen Augen und dem schiefverzogenen Mund stand der Vater mit einem Schlag auf Lucies Zimmerschwelle. Und er blickte nicht etwa auf seine Tochter, sondern stier vor sich zu Boden. Sein Kopf blieb gesenkt, und wenn er ihn endlich hob, wirkte der ganze Mann blind, jedenfalls blind für seine Tochter Lucie.»* Nicht nur den Blick für sein Kind, auch seine Stimme hat der Vater verloren, und *«eine leibhaftige, fette, haarige Raupe»* und *«ein Riesenkäfer, mit verzweigten Hörnern vorne am Schädel wie der Vater Bambis»* kriechen auf ihm herum. Das Abtauchen in den Wald fordert seinen Tribut.

Der Wald ist ein Mythen- und Märchenwald, überladen von Bedeutungen, ein finsterer Ort, an dem zu suchen es sich lohnt – glaubt der Vater. Was genau er im Wald eigentlich sucht, wird lange verschwiegen und meist mit vagen Begriffen wie Zeug, Kram, Krimskrams und Dingsbums umkreist: nicht dichterisch verklausuliert und sozusagen von innen her ausgelotet, sondern mit den Leerformeln der «Mutter-Sprache», der Sprache, die alles ganz genau beim Namen zu nennen vorgibt, gefüllt. Wonach der Wort-Gärtner



Peter Handke
© Isolde Ohlbaum, München

mit dem Hang zu raunenden Langsätzen (*«Vorsicht, Langsatz!»* heisst es an einer Stelle) Ausschau hält, ist für ihn selbst zwar geheimnis- und bedeutungsvoll, für den Rest seiner Familie aber nicht. Der Vorgang des Suchens selbst ist die Sensation und auch fälschlich aufgelesene Objekte werden im Dienste der sogenannten «Irrtumsbetrachtung» genau unter die Lupe genommen. Lucie und die Mutter verabscheuen die Mitbringsel des Vaters aus dem Wald, die *«Waldbodenwichte»*. Zum Schluss gibt der Erzähler indirekt zu erkennen, dass die gesuchten Objekte – Pilze sind. Sie werden sogar einzeln beim Namen genannt. Der Schleier des Feierlichen, namenlos Heiligen ist damit aber nicht etwa in einem persiflagehaften Akt gelüftet worden. Das Gegenteil ist der Fall: Jeder weiss jetzt erst recht, dass Pilze nicht die Sache sind, um die es geht. So ist dann auch das resignierte Schlusswort des Vaters, das impliziert, sich künftig aufs Ausruhen und bestenfalls Finden zu beschränken, nicht besonders glaubwürdig: *«Nichts mehr suchen. Im Garten bleiben. In den Wald gehen nur noch mit nichts zu suchen im Sinn.»*

Der Vorgang des Suchens selbst ist die Sensation und auch fälschlich aufgelesene Objekte werden im Dienste der sogenannten «Irrtumsbetrachtung» genau unter die Lupe genommen.

Wie sehr es um das Schreiben, sogar um das Finden einzelner, passender Wörter geht, zeigt eine innerfamiliäre Wortschatzübung. Darin geht es um den Laut der Falken, der *«vom Waldrand her die ganze erste Morgenstunde»* zu vernehmen ist. Wie ist der Falkenschrei zu beschreiben? Ist es ein Gellen, ein Zirpen, ein Schnattern, ein Piepsen? Lucie findet *«Schmettern»* richtig, der gleichaltrige Nachbarssohn Wladimir aber kommt zu

einem überraschenden Schluss: *«Nein: die Falken, sie wiehern!»* Mit derselben dadaistischen Phantasie, die das Graben nach dem richtigen Wort ad absurdum führt, ist an einer anderen Stelle vom *«Tuten»* der Käuzchen die Rede: So als ob einer, der seine Jahre damit verbrachte, die treffenden Worte heranzuziehen, sich einen Spass daraus macht, einmal die falschen zu schreiben.

Doch *Handkes* Wald- und Kinder-Buch beschränkt sich nicht auf diese eine Tonlage: So häufig ein kurzer Abschnitt vom nächsten abgelöst wird, so häufig wechselt er Stimme und Stimmung; ein kurzatmiger, ungleichmässiger Rhythmus ist die Folge, der verbietet, sich in die Lektüre zu versenken, es sich bequem damit zu machen. Der Erzählung aus der kindlich-apodiktischen Lucie-Perspektive ist von Passagen, in denen der Vater zu Wort kommt, durchsetzt: von strömender, düsterer Feierlichkeit. Das Lesen wird zum Holpern vom Erhabenen zum Infantilen, von Stil-Fragment zu Stil-Fragment, Anspielung zu Anspielung; ein Mosaik, dessen Bild sich nie zeigt, weil mehr Teile fehlen, als vorhanden sind; ein manchmal abweisendes Buch, das doch immer wieder Seiteneingänge zu seinem Verständnis anbietet: Etwas bewusst und auf eine vorgeblich bescheidene Weise provozierend Unentschiedenes also. ✦

Peter Handke, Lucie im Wald mit den Dingsda. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1999.

eisgrund und spur
aber kirschton, land, als läge es leer,
also eisgesang, und du
schiebst den anfang voran, oder
was einen himmel öffnet
und verbraucht, mitten im winter.

Ingrid Fichtner

eisgeflecht,
und warum blütengeruch im
nordlicht das springen
der tropfen vom moos; vorm
unausweichlichen garten.
so ohne rand.

Ingrid Fichtner

eisgärtchen und echo
oder in der seele erraten,
solch ein gesicht oder
die zahl, klangfolge, nach
den augen, was eine farbe
verkündet; nur dichter.

Ingrid Fichtner

Wer übernimmt Patenschaftsabonnemente?

Immer wieder erreichen uns Anfragen von Lesern oder Einrichtungen (zum Beispiel Bibliotheken), welche die Schweizer Monatshefte aus finanziellen Gründen nicht regelmässig beziehen können. Es ist uns nicht möglich, alle Wünsche zu erfüllen. Deshalb sind wir auf Ihre Mithilfe angewiesen. Unser Vorschlag: Übernehmen Sie ein Patenschaftsabonnement der Schweizer Monatshefte für Fr. 100.– (Ausland Fr. 121.–). Rufen Sie uns bitte an. Wir nennen Ihnen gerne Interessenten. Sie können uns auch einfach die diesem Heft beigefügte Geschenk-Abo-Karte mit oder ohne Nennung eines Begünstigten zusenden. Vielen Dank!

Unsere Adresse: Schweizer Monatshefte, Administration, Vogelsangstrasse 52, 8006 Zürich
Telefon 01/361 26 06, Telefax 01/363 70 05

«Der merkwürdigste Berner, den's jemals gab»

Robert Mächler über Robert Walser

Anna Fattori,
geb. 1959 in Terni (Italien), studierte Germanistik und Anglistik in Perugia, wo sie 1983 mit einer abschliessenden Diplomarbeit über Robert Walser die «laurea» erwarb. Daraufhin längerer Aufenthalt in Zürich als Bundesstipendiatin an der Universität. Doktorat («dottorato di ricerca») an der Universität Pavia mit Dissertation («tesi di dottorato») über Jean Pauls «Hesperus». Drei Jahre tätig als Englischlehrerin an einer Fachschule in Umbrien; 1993–1994 Forschungsaufenthalt in Zürich; 1994–1996 Lehrbeauftragte für Deutsche Sprache und Literatur an der Universität Turin. Seit 1996 Assistentin («ricercatrice») für Germanistik an der Universität Roma «Tor Vergata». Publikation verschiedener Beiträge, vor allem zu Robert Walser und zur Schweizer Literatur der Gegenwart.

Den *Robert Walser*-Forschern und -Lesern ist *Robert Mächler* als Biograph des Schriftstellers bekannt, und zwar als Verfasser jener «dokumentarischen Biographie», die jede Interpretation vermeidet und *Walsers* Leben durch Selbstzeugnisse und Mitteilungen von Zeitgenossen rekonstruiert.

Der 1996 verstorbene *Mächler* hat nicht nur dieses Standardwerk, sondern auch eine Reihe von weniger bekannten, zum Teil an entlegenen Orten erschienenen Beiträgen über den Bieler Dichter verfasst, denen nun die von *Werner Morlang* herausgegebene Auswahlsammlung Rechnung tragen möchte[1]. Bei den in fünf Gruppen eingeteilten Texten handelt es sich um Beiträge zur Biographie, zu religiösen Fragen, zur Lyrik, um vergleichende Untersuchungen, um Rezensionen und um vermischte Betrachtungen.

Werner Morlang, der zusammen mit *Bernhard Echte Walsers* Mikrogramme entzifferte, deren abschliessende Bände 5 und 6 im Verlauf des Jahres 2000 publiziert werden sollen, betont in seiner sachkundigen Einleitung die psychologischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen *Walser* und *Mächler* und beleuchtet durch zahlreiche, häufig bisher unbekannte biographische Details den Hintergrund von *Mächlers* Beschäftigung mit seinem Namensvetter. Hier erfährt man u. a., dass seine intensive literaturkritische Tätigkeit in Sachen *Walser* auch einen sehr persönlichen Grund hatte: Er hoffte, sich als *Walser*-Forscher ein solches Ansehen zu erwerben, dass dadurch das Interesse des Publikums auch auf die eigenen utopischen Aufsätze gelenkt würde – eine Hoffnung, die enttäuscht wurde. *Mächler* selbst hat eine Reihe von Schriften verfasst, in denen ihm eine durch Vernunft beherrschte, ideale Welt vorschwebt, die er den konkreten Lebensverhältnissen entgegensetzt. Dabei kommt ein Motiv zum Vorschein, das ihn – wie vielleicht heute noch viele Forscher – dazu führte, sich mit diesem Autor zu beschäftigen: Es geht ihm um den kultur- und gesellschaftskritischen Aspekt in *Walsers* Werk, um seine Auflehnung gegen das Establishment. In literarischer Hinsicht habe *Walser «quer zu den von George, Hofmannsthal, Rilke und anderen gesetzten lyrischen Massstäben»* gedichtet.

Zwei weitere Gründe, die *Mächler* nach reiflicher Überlegung dazu bewogen haben, den ihm von seinem Jugendfreund *Elio Fröhlich* angebotenen Auftrag zu akzeptieren, den Torso von *Carl Seeligs Walser*-Lebensbeschreibung fertigzustellen, waren der von ihm selbst empfundene *«Hang zur Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung»* und das eigene Krankheitserlebnis (psychiatrische Begebenheiten haben auch in *Mächlers* Leben eine Rolle gespielt). Auf diese Themenkreise geht der Biograph in seinen feuilletonistischen Arbeiten häufig ein. So versucht er, Kongruenzen zwischen der Kunstanschauung des *«ehrlichen Selbstbeobachters» Walser* und der Philosophie des Egoismus von *Max Stirner* herauszuarbeiten («‹Das Leben ist ein Speisesaal, worin ich alles tafle, schmause›»), oder er ist darauf bedacht, aufgrund der *«hochgradig reflektierten Selbstbezogenheit»,* die im Lebenswerk von *Walser* und von *Henri-Frédéric Amiel* festzustellen sei, Berührungspunkte und Differenzen zwischen den beiden *«Erforschern ihrer Eigenart»* hervorzuheben («Zwei ungleiche Brüder im Geiste»). Seine Narzissmus-These verteidigt er mit wissenschaftlichem Elan und mit persönlichem Engagement («Robert Walsers Narzissmus»). Was die Krankheitsgeschichte anbelangt, so widersetzt er sich der Behauptung, *Walsers* späte *«blödelnde Dichtweise [sei] (...) aus einem Erlahmen der geistigen Spannkraft zu erklären»,* und er versucht, hinter die Gründe für *Walsers* Verstummen zu kommen («Die versiegende Kunstgläubigkeit»).

«Das hat keine Wirklichkeit»

Es sind aber die ihn *«wahlverwandtschaftlich anmutenden»* kulturkritischen Gedanken *Walsers,* die ihn am meisten faszinie-

1 Robert Mächler, Robert Walser, Der Unenträtselte, Aufsätze aus vier Jahrzehnten, hrsg. von Werner Morlang, Pendo Verlag, Zürich/München 1999.

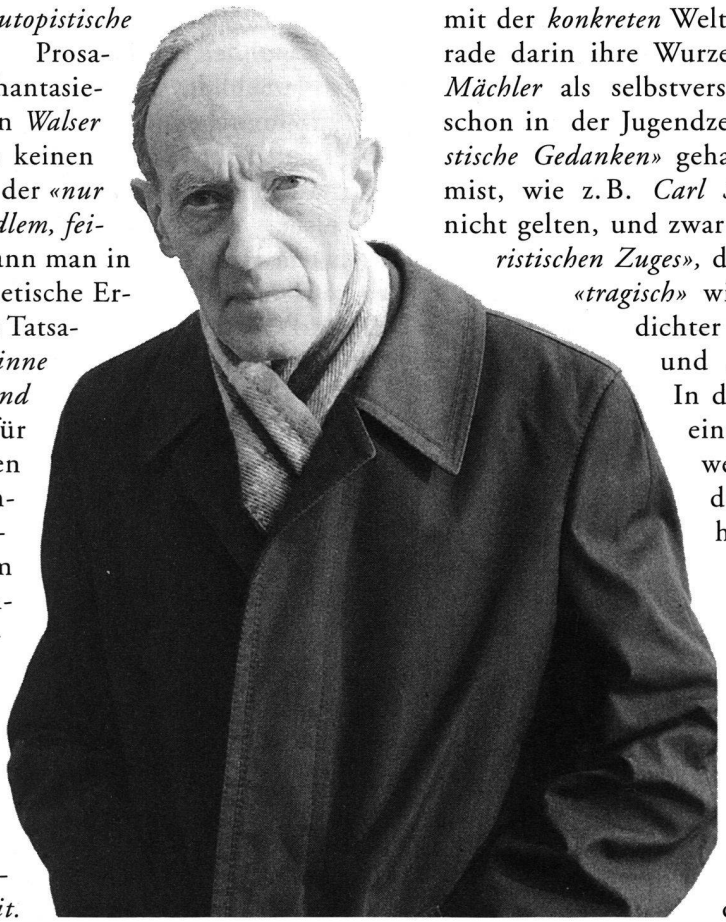
In Wahrhaftigkeit leben

Zwei, deren Kongenialität lange verborgen blieb: Karlheinz Deschner und Robert Mächler. Deschners Auftritte gegen die christliche Lehre waren jeweils von ganzen Fanfarenzügen demonstrativer Tabu-Transgressionen begleitet. Robert Mächler trat als zurückhaltender Moralist auf, wobei er in seinen Formulierungen nicht selten jene Schonungslosigkeit erreicht, die auch Deschner eigen war. Nun legt Deschner eine Auswahl aus Robert Mächlers religionskritischen Schriften vor und – wie sollte es anders sein – fokussiert diese auf den gemeinsamen Gegner: die Priester, deren Mittler-Dasein zwischen Gott und Mensch, Mächler einmal als «gotteslästerliche Anmassung» apostrophierte. Wie kein Zweiter, darauf weist Deschner allerdings auch hin, hat Mächler immer wieder zum Ursprung der Verführbarkeit des Menschen durch die geistliche Macht zurückgefunden: Es ist das Bedürfnis nach Wahrheit, das befriedigt werden will. Dabei – so Mächler – soll der Mensch doch lernen, «ohne sogenannte Wahrheit zu leben, damit er in Wahrhaftigkeit leben kann».

Michael Wirth

Karlheinz Deschner, Zwischen Kniefall und Verdammung. Robert Mächler – ein gläubiger Antichrist. Eine Auswahl aus dem religions- und kirchenkritischen Werk. Merlin Verlag, Gifkendorf 1999.

ren. Einen Beweis dafür liefern die mit verblüffender Häufigkeit wiederkehrenden Zitate aus drei von ihm als *«utopistische Wunschbilder»* bezeichneten Prosastücken: «Seltsame Stadt», «Phantasieren» und «Träumen». In der von *Walser* beschriebenen Stadt, in der es keinen *«sogenannten Pöbel»* gibt und in der *«nur schöne, elegante Menschen mit edlem, feinem Betragen»* zu sehen sind, kann man in mancher Hinsicht *Schillers* ästhetische Erziehung verwirklicht sehen. Die Tatsache, dass die Leute dort *«die Sinne als etwas Köstliches zu hüten und zu benützen»* wissen, spricht für einen kaum mit der christlichen Moral in Einklang zu bringenden Sensualismus, der es *Mächler* nicht leicht macht, den ihm am Herzen liegenden christlich-religiösen Gehalt herauszuarbeiten. Diese aufklärerisch gefärbte, mit manchen Science Fiction-Zügen ausgestattete Utopie einer klassenlosen, gebildeten, stilbewussten und ihrem Wesen nach gutmütigen Gesellschaft wird jäh abgebrochen: *«Das hat keine Wirklichkeit. Das ist aus der Luft gegriffen.»* Nicht anders in «Phantasieren»: Nachdem ein nicht präzisiertes *«Dort»* dargestellt wird, wo Liebe, Verstand und Vernunft herrschen, wird dieses Idealbild durch die Feststellung *«Ich sehe wohl ein, dass ich phantasiere»*, aufgehoben.



Robert Mächler, 1909–1996
© Merlin Verlag, Gifkendorf

Solche Wunschbilder sind in der gesamten Walserschen Produktion zu finden, auch in jenen Märchenkomödien, denen *Mächler* nur wenig Aufmerksamkeit widmet, obwohl er der Herausgeber des Gesamtwerk-Bandes «Gedichte und Damolette» ist. Wie das *«Dort»* in «Phantasieren» weist auch das *«Dort»* der Zwergenwelt im «Schneewittchen»-Dramolett auf die utopische Dimension hin: *«Still wie der Schnee lag Ruhe dort. / (...) / Unedelmütiges Wesen war / dort unterm Volke unbekannt. / Ein jeder liebte milde Sitt', / artig Benehmen.»*

Es sind diese Bilder von einem *«edleren Menschentum»*, die *Mächler* dazu führen, die Auffassung von *Walser* als Vertreter eines *«isolierenden Negativismus»* abzulehnen; er spricht stattdessen von einer *«stillen Abstinenz»*. Dass *Walsers* feingezeichnete, seifenblasenartige Utopien die Rückseite seiner Schwierigkeit sind, sich mit der *konkreten* Welt abzufinden, ja gerade darin ihre Wurzeln haben, gilt für *Mächler* als selbstverständlich. Er habe schon in der Jugendzeit *«grausam nihilistische Gedanken»* gehabt, aber als Pessimist, wie z.B. *Carl Spitteler*, könne er nicht gelten, und zwar wegen des *«humoristischen Zuges»*, der es ihm ersparte, *«tragisch»* wie seine Lieblingsdichter *Hölderlin, Kleist* und *Lenau* zu werden. In den Beschwörungen einer idealen Lebensweise sieht *Mächler* den utopischen Gehalt von *Walsers* Schaffen, der ihn vor dem Nihilismus retten konnte. In dieser Hinsicht stelle die Utopie – paradoxerweise – die *«lebensfreundlichen Aspekte»* von *Walsers* Dichtung dar.

In einem seiner letzten Beiträge («‹Ist die Welt nun besser?›») versucht *Mächler,* auf die von *Jochen Greven* gestellte Frage zu antworten, ob dank *Walsers* Dichtung die Welt besser geworden sei. Indem er sich nochmal auf «Seltsame Stadt» und auf «Phantasieren» beruft, behauptet er, der Schriftsteller habe zwar nicht unmittelbar eine Veredelung des Menschentums hervorgerufen, er habe dennoch *«mit seiner Dichtersehnsucht (...) darauf hingewirkt».* Die Hoffnung, mit den eigenen utopischen Aufsätzen eine gesellschaftsverändernde Wirkung zu erzielen, hat er auf *Walsers* Werk projiziert.

Ohne Vorkenntnisse

Die Annahme, *Mächlers* stark ideologisch-philosophisch geprägte Perspektive könne den Blick auf *Walser* als Dichter verzerren, erweist sich als ungerechtfertigt. Wohl geht es ihm in erster Linie darum, wie *Morlang* schreibt, *«Walser als weltanschauliches Unikum zu erfassen»,* aber er kann sich doch, wie die Kommentare zu den Gedichten zeigen, auch auf Subtilitäten des Textes einlassen.

Der sich auch für formalästhetische Fragen interessierende *Mächler* kommt im Aufsatz «Individualstil und Normalstil» zum Vorschein, in dem der Biograph, aller *auctoritas* auf dem Gebiet der Stiltheorie ledig (*Bally, Voss, Spitzer* usw. werden nicht erwähnt; nur der Name von *Joseph Nadler* kommt vor), einen eigenen, bestimmt nicht ganz neuen stiltypologischen Versuch unternimmt: Der Normalstil (objektive Ausdrucksweise) wird als die Sprache der Philosophie, der Individualstil (subjektive Ausdrucksweise) als diejenige der Dichtung angesehen, wobei *Walser* zu den *«extravaganten Eigenwilligen»* des Individualstils gezählt wird.

Die formale Absonderlichkeit ist eine Komponente der Walserschen Merkwürdigkeit, die *Mächler* nicht einfach als Schrulligkeit, sondern *«im hohen Sinne»* auffassen möchte: Der Dichter sei unserer Aufmerksamkeit würdig. Auf diese Weise ist die Behauptung zu verstehen, *Walser* sei *«der merkwürdigste Berner, den's jemals gab».*

Obwohl der Herausgeber den vorliegenden Band als Dokument zur *Walser*-Rezeption, als «Lesebuch» verstehen möchte, ist die Publikation noch in anderer Hinsicht von Belang. *Mächlers* einfache, kaum Vorkenntnisse voraussetzende Darstellungsweise eignet sich einerseits sehr gut als Einführung in die Welt des Dichters; andererseits bieten die besonnen ausgewählten Beiträge sowohl in den rekurrierenden Ideen als auch in den vielen Einzelheiten etliche *pigmenta cogitationis,* die selbst *Walser*-Kenner dazu veranlassen dürften, manche vertrauten Aspekte des Dichterbildes einer erneuten Prüfung zu unterziehen. ✦

Robert Mächler-Stiftung

Die Robert Mächler-Stiftung vergibt am 28. November 1999 zum ersten Mal ihre beiden Preise an jene, die im Sinne Robert Mächlers wirken, glaubens- und kirchenkritisch oder ethisch-humanistisch.

Die beiden ersten Preisträger sind:

– die von Jürg Jegge gegründete Stiftung «Märtplatz» in Rorbas ZH, welche junge Menschen «mit Startschwierigkeiten», mit psychischen und sozialen Problemen auf ihrem Weg ins Erwerbsleben begleitet, sowie

– der Uräus-Verlag, Andrej Olszewski, Danzig, der bei der Herausgabe religions- und kirchenkritischer Bücher im katholischen Polen grossen Widerständen und Anfeindungen begegnet.

Die zwei Preise von je Fr. 20 000.– werden am 28. November im Puppentheater, Stadelhoferstrasse 11 in Zürich um 10.30 Uhr übergeben.

arktische helligkeit und das segel
tuch, auf das einer das
roseneis malen könnte
überm hauchdünnen schlaf
oder aus richtigem weissen
leinen die geschenkte decke.

Ingrid Fichtner

Bei den in dieser Ausgabe der «Schweizer Monatshefte» abgedruckten Gedichten von Ingrid Fichtner handelt es sich um bislang unveröffentlichte Lyrik. In diesem Herbst erschien von Ingrid Fichtner: Farbtreiben. Gedichte, Rospo Verlag, Hamburg 1999.

Das Sinnen der Wanderer

Henriette Herwigs Studie über «Wilhelm Meisters Wanderjahre»[1]

Rüdiger Görner, geboren 1957 in Rottweil am Neckar, lebt seit 1981 in London. Professor für Neuere Deutsche Literatur und Kulturgeschichte an der Aston University, Birmingham (bis 1991 an der University of Surrey), sowie Direktor des Institute of Germanic Studies der University of London. Schriftsteller und Kritiker. Jüngste Buchveröffentlichungen: «Hölderlins Mitte» (1993). «Goethe. Wissen und Entsagen aus Kunst» (1995). «Grenzgänger. Dichter und Denker im Dazwischen» (1996). «Die Kunst des Absurden» (1996). «Einheit aus Vielfalt. Föderalismus als politische Lebensform» 1997). «Wortwege. Zugänge zur spätmodernen Literatur» (1997). «Streifzüge durch die englische Literatur» (1998). «Mauer, Schatten, Gerüst. Kulturkritische Versuche» (1999).

Nietzsche hätte diese Studie missfallen; erfrecht sie sich doch gerade das zu tun, was dieser bei Lesern von *David Friedrich Strauss* als Sakrileg vermutete: Dass sie nämlich aus den «Wanderjahren» die *«Novellen herausklauben, wie ungezogene Kinder die Rosinen und Mandeln aus einem zähen Kuchenteig»*. Nun halte ich die Verfasserin dieser bemerkenswerten Untersuchung über Geschlechterdifferenz, sozialen Wandel und historische Anthropologie in *Goethes* novellistischem Meisterwerk für keine Jüngerin der Strausschen Bibel «Der alte und der neue Glaube» (1872), sondern für eine glänzende Philologin und erstrangige *Goethe*-Exegetin. Sie hat ihre Analyse der «Wanderjahre» eben deswegen entlang einer genauen Interpretation der dem Roman einverwobenen Novellen gegliedert, weil sie prüfen will, was hier *«Rosinen», «Mandeln»*, Webmuster oder Einlegearbeiten sind. Denn in der Tat haben die «Wanderjahre» etwas von einem Teppich oder einer kostbaren Intarsien-Struktur: Sie sind «Gewebe» im organischen und anorganischen Sinne des Wortes. Die «Wanderjahre» gemahnen an novellistisches Kunsthandwerk höchster Ordnung und gleichzeitig an eine üppige Vegetation.

Dem heutigen Bewusstsein scheinen die «Wanderjahre» entrückt und das, obgleich (post-)moderne Leser mit *Proust, Joyce, Musil* und *Johnson* umzugehen gelernt haben. *Goethes* letzter Roman ist mit «Tristram Shandy» und «Godwi» der grosse Ahne der «Recherches», des «Ulysses», vom «Mann ohne Eigenschaften» und der «Jahrestage». Dennnoch gelten die «Wanderjahre» gemeinhin als schwierig, rätselhaft, unzugänglich und mithin umgehbar. Auf die «Wanderjahre» trifft zu, was *Goethe* über die Natur sagte: ein Buch, *«unverstanden doch nicht unverständlich»*.

Herwig geht von zwei schlichten, aber schlüssigen Prämissen aus. Erstens sieht sie den Roman und dessen «Rahmenhandlung» vom *«Standpunkt der Erzähleinlagen aus»*, da diese entstehungsgeschichtlich auch zuerst vorhanden waren. Zweitens versteht sie Wilhelms «Wanderung» nicht als einen gradlinigen Entwicklungs- und Lernprozess; sie vergleicht den Protagonisten mit einem *«Lackmuspapier, dessen Farbe von der Flüssigkeit abhängt, in die es getaucht wird»*. *Goethes* naturwissenschaftlich orientiertes Denken und Dichten kann man auch durch interpretierende Analogien dieser Art Genüge tun.

Die Fülle der die Romankonzeption erhellenden Einsichten, mit denen *Herwig* aufwartet, verwirrt nicht, sondern regt an, auch weil sie ihre Befunde in theorieballastfreier Sprache vorträgt (auf dreihundertneunundneunzig engbedruckten Seiten unterlief ihr nur *ein* verstelzter Satz, ausgerechnet der letzte, in dem von der Hoffnung als einem *«empirieüberschreitendem Desiderat»* die Rede ist, *«das im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nur noch im Bereich der Ästhetik plausibilisiert werden»* könne – ich erwarte an diesen [von mir unterstrichenen] Stellen einen *deus ex intellectu*, der leider noch auf sich warten lässt!). Ein gutes Beispiel für *Herwigs* Interpretieren ist neben vielen anderen ihre Deutung des *«lebenden Standbilds, der Familie Sankt Josephs des Zweiten»* zu Beginn des Romans: *«Der Dichter stellt die Josephsnovelle nicht als Vorbild, sondern als Gegenbild an den Anfang des Romans, als Beispiel für eine Normorientierung, die den Figuren der Rahmenhandlung aus inneren und äusseren Gründen nicht mehr möglich und angesichts des Zerfalls der traditionsgeleiteten Gesellschaft auch nicht mehr wünschenswert ist. An der Schwelle zur modernen Industriegesellschaft ist sie für die Leser kein Modell, sondern ein Anti-Modell von Individuation.»* Überhaupt spricht einiges dafür, die einzelnen Phasen dieses Entwicklungsromans als Schwellen zum Offenen zu deuten, sofern man vom klar umrissenen pädagogischen Kanon der «pädagogischen Provinz» einmal absieht.

Herwigs Stärke ist die kulturgeschichtliche Kontextualisierung einzelner Erzählmotive, was ihr mustergültig im zweiten Kapitel gelingt, das der *«pilgernden Törin»* gewidmet ist, der *«Nymphe am Brunnen»*,

1 Henriette Herwig, Das ewig Männliche zieht uns hinab: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Francke Verlag, Tübingen 1997.

deren *aventiure* zum Seitenthema des Wanderer-Projekts wird. Dass dabei interkulturelle Bezüge eine gewichtige Rolle spielen, ein gleichsam geistiges Wandern, zeigt *Herwig* an der Episode «Das nussbraune Mädchen», das sie auf die von *Herder* übersetzte frühneuenglische Ballade «The Nut-Browne Mayd» bezieht, wobei sie *Goethes* Adaption nachweisen kann.

Als eigentliche Klammer des Romans identifiziert die Autorin die Bewegung vom Nicht-Wissen Wilhelms am Anfang (auf die Frage seines Sohnes Felix: *«Wie nennt man diesen Stein?»*) zu Wilhelms richtigem praktischem Verhalten am Ende des Romans, als er sich bei Felix' Unfall als Wundarzt bewähren kann. *Herwig* deutet dieses schlussendliche Einverständnis zwischen Vater und Sohn als eine Utopie der Brüderlichkeit. Nur: Es ist etwas sehr Eigenes mit Wilhelms anfänglichem Nicht-Wissen. Es lässt sich nämlich durchaus als ein pädagogisches Instrument deuten, das Wilhelm geschickt einsetzt. Gerade weil Wilhelm nicht vorgibt, der allwissende Vater zu sein, sondern gemeinsam mit Felix lernt, gewinnt er an Glaubwürdigkeit. Er verweist Felix auf zwei Wissensquellen: die quasi mythische Volksweisheit, die allegorisch erklärt (einen gold glänzenden Stein, den Felix gefunden hat, *«Katzengold»* nennt, *«weil* [das Gold] *falsch ist und man die Katzen für falsch hält»*) und das Fachwissen Naturkundiger.

Henriette Herwigs Deutungskunst besteht auch darin, dass sie dieses Oszillieren nicht zerstört und bei aller Einsicht ins kompositorische Verfahren Goethes dessen Zauber bewahrt, schon allein dadurch, dass sie den Reichtum seiner Bezüge aufzeigt.

Die Ausdifferenzierung des Wissens wird so zum paradigmatischen Fall «modernen» Bewusstseins, auf welches das Wanderer-Projekt zusteuert und dem es zu entsagen weiss, wenn es um die Ehrfurcht geht. Die «Wanderjahre» faszinieren als novellistische Komposition dadurch, dass sich die Episoden des Romans nie eindeutig fixieren lassen. Der Erzählrahmen ist immer auch ein Wechselrahmen für die Novellen und *Goethes* Erzählen ein Oszillieren von Gedanken, Motiven und Bildern. *Henriette Herwigs* Deutungskunst besteht auch darin, dass sie dieses Oszillieren nicht zerstört und bei aller Einsicht ins kompositorische Verfahren *Goethes* dessen Zauber bewahrt, schon allein dadurch, dass sie den Reichtum seiner Bezüge aufzeigt.

Zieht uns nun aber das *«ewig Männliche hinab»*, wie der Titel impliziert? Doch wohl nicht. Ich halte es da nun doch mit *Nietzsche*, der in seiner «Zweiten unzeitgemässen Betrachtung» bemerkt hatte, dass nur diejenigen, die vom Ewig-Weiblichen nie hinangezogen werden, alles daran setzten, es zu sich hinabzuziehen. Dass wir aber vom tief schimmernden Abglanz des Ewig-Weiblichen nachhaltig berückt werden, dafür wissen schon Makarie zu sorgen, Hersilie und die Erinnerung an gewisse nussbraune Mädchen ... ✦

Empfindsame Kinder, Freunde, Verwandte und sogar ein Ehemann erhoffen sich heute den ganzen Tag über fortwährendes Lächeln, seelisches Betanktwerden von Melinda. Die Kinder sind nicht einfach, und ständig bleiben wir ihnen etwas schuldig.
Ich begleite meine Frau zum Auto, schön und geheimnisvoll ist sie, wie mein einstiger Traum von einer unerreichbaren Dame, verführerisch duftend und mit einigen grauen Strähnen des ansonsten dunklen Haars steigt sie in den Wagen. Im Hintergrund geordnete Familienverhältnisse, jeder hat seinen Platz, jeder wird gefüttert und versorgt, ist verurteilt zur friedlichen Kooperation.

aus: György Konrád, Der Nachlass, Roman, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1999, S. 168.