

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 79 (1999)
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: 27.01.2026

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

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.

TANZ AUF DEN RÄNDERN

Peter Utz' Ansatz zu einer neuen Robert Walser-Forschung

Trotz Jahrzehnten intensiver Beschäftigung mit Robert Walser schwiebt den meisten seiner Leser und Forscher immer noch das Bild des in der Abgeschiedenheit seiner Mansardenexistenz lebenden und dichtenden zeitfremden Künstlers vor. Dieser «liebgewordenen Legende» möchte die fundierte Monographie «Tanz auf den Rändern. Robert Walsers 'Jetztzeitstil'» von Peter Utz den Boden entziehen und damit die Walser-Forschung auf eine neue Grundlage stellen. Walser ziehe sich wohl in die Einsamkeit seiner Dachstube zurück, aber dieser Raum verfüge über offene Fenster, wodurch allerlei Zeitimpulse auf seinen Schreibtisch drängen. Diese Porösität erlaube es ihm, «allen Nervenzentren seiner Gesellschaft und seiner Zeit» nah zu sein und damit an wesentlichen literarhistorischen Diskursen seiner Epoche mitzuwirken.

Da Walsers persönliche Stellungnahme zu den Zeiterscheinungen oft von der bildenden Kunst angeregt wird, dient ein Bild als Illustration der im Titel des Buches ausgedrückten Hauptthese von Walsers Marginalität. Im 1926 publizierten Text «Belgische Kunstausstellung» nimmt Walser auf eine eigentümliche Weise auf Rogier van der Weydens «Pietà» Bezug; sein Aufsatz enthält keinen Hinweis auf den dort dargestellten Christus, wohl aber auf «ein gezacktes, entlaubtes Bäumchen (...), dessen Äste gebannt tanzen (...).» Walsers Aufmerksamkeit richte sich nicht auf das Ganze, sondern auf ein Detail, das emblematisch für sein eigenes Schreiben sei, das «sich am Rande der grossen, spektakulären Handlungsfelder (situiere)». Gerade diese Randhaftigkeit erlaube ihm, der Gravitation des Zentrums bar, eine Bewegungsfreiheit – den verborgenen Tanz des Baumes –, die sich darin ausdrücke, dass er «ein mimetisches, (...) nachtanzendes Spiel» aus Nähe zu und Distanz von den Zeiterscheinungen treibe. Es handle sich um eine ästhetische Marginalität, aus der keineswegs Rückschlüsse auf Walsers gesellschaftliche Marginalität gezogen werden müssen: «Wer auf die Ränder blickt, weiss sich selbst eigentlich im Zentrum, das er jedoch von den Rändern her begreifen will.»

Peter Utz, *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers Jetztzeitstil*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp 1998.

Das Gegensatzpaar Zentrum / Rand verweise als Oberbegriff auf mehrere Paradoxien, die Walsers Werk durchziehen. Das Paradox wird – nach dem Schema von M. Schmeling («Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell», Frankfurt a. Main 1985) – als Bestandteil jenes labyrinthischen Diskurses angesehen, den Walser auf exemplarische Weise im «Räuber»-Roman verwirkliche. Bezuglich der labyrinthischen Schreibweise denkt man an die bekannte Hocke-Darstellung zum Manierismus («Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst», Hamburg 1957), die aber unerwähnt bleibt.

Mode der Jahrhundertwende

Der Versuch, Walsers Werk aus seiner Zeithohen zu befreien, beginnt mit einem Kapitel zur «marginalen» Gattung des Dramoletts. Wurden Walsers Märchenkomödien lange Zeit als abseitige, naiv-rätselhafte Stücke angesehen, denen germanistisch kaum zu helfen war und worüber man nur hinwegschweigen konnte, so werden sie hier – zu Recht – als wesentliche Beiträge zur Diskussion um die Erneuerung der dramatischen Gattung betrachtet, als Stücke, die äußerlich

sogar der dramatischen Mode der Jahrhundertwende nachgebildet seien. Durch eine detaillierte Rekonstruktion des «Insel»-Kontextes gelingt *Utz* eine präzise literar-historische Einordnung der Dramolette – in dieser Richtung waren schon in den letzten Jahren manche Bemühungen festzustellen –, in erster Linie im Fall von «Aschenbrödel», das sich zwischen den für die Zeit typischen Formen des statischen Einakters und der Tanzpantomime bewegte.

Der scheinbar dreifachen Marginalität von «Aschenbrödel» (als Dramolett-Gattung, wie schon die Bezeichnung suggeriert; als germanistisch stiefmütterlich behandeltem Werk innerhalb von Walsers Œuvre; als Märchenkomödie mit einer *non starring star*) steht in *Utz*' Darstellung – der paradoxen Logik von *Walser* gemäss – die Zentralität dieses Stücks bei der Bestimmung der Zeitzugewandtheit des Autors entgegen. Am unterhaltsam-eindrucksvollsten wird diese überraschende, obwohl stets mittelbare Zeitgebundenheit im Kapitel über die «Nervosität» gezeigt. Dabei spielt die Veranschaulichung des Kontextes, in dem *Walsers* Text «Nervös» erschien, eine wesentliche Rolle; ohne solche minutiöse und detailfreudige Kontextualisierung wäre die Interpretation von *Walsers* Text – in der «Keimfreiheit» des Gesamtwerkes – kaum über die Feststellung einer ichbezogenen und womöglich zeitfremden Haltung hinausgegangen. Es seien hier in aller Kürze die Grundkomponenten dieser Konstellation wiedergegeben, dies auch exemplarisch für *Utz*' stets verwendetes Verfahren der Kontextualisierung. «Nervös» erscheint im April 1916 in der «*Neuen Zürcher Zeitung*», die u. a. Nachrichten von den verschiedenen Kriegsfronten enthält. Schlüsselausdrücke dieser Artikel sind Verben wie «durchhalten» und «standhalten». Als Gegenmittel zu dieser Kriegsstimmung gelten Pflegeanstalten und Sanatorien, aber auch besondere «Schweizerpillen» und «Ferromanganin», die es dem Leser erlauben sollten, auch der in der neutralen Schweiz kritischen Kriegszeit eben «standzuhalten». All dies wird in den Inseratenspalten der Zeitung als Hilfsmittel gegen Nervosität – schon damals ein



Karl Walser,
Tanzillustration
(1906)

Durch eine detaillierte Rekonstruktion des Insel-Kontextes gelingt eine präzise literarhistorische Einordnung der Dramolette.

Modewort – empfohlen. *Utz* gibt folgendes Zitat aus den damaligen Anzeigen wieder: «*Ich bin nervös* ist heutzutage die allgemeine Klage (...) Durch den Gebrauch von Ferromanganin fühlen sich Nervöse, Erschöpfte, (...) gekräftigt und frisch belebt». *Walsers* Text fängt ähnlich an: «*Ich bin schon ein wenig zermürbt, zerstochen, (...)*». Es scheint, als ob der Schriftsteller seine Lösung gegen diese Zeitkrankheit anzubieten hätte. Die Erwartungen des wohl vom Zeitungskontext beeinflussten Lesers werden aber enttäuscht, denn *Walser* gelangt zum Schluss, dass er doch gute Nerven hat, und zwar weil er sich über seine Nerven nicht ärgert. Die in der Monographie sachkundig referierten themenbezogenen und damals verbreiteten Theorien von *Mach*, *Mantegazza*, *Simmel*, *Freud* und *Adler* werden somit – wie *Utz* feststellt – von *Walser* ausser Kraft gesetzt. «Nervös» wird, als Wort der Jetzzeit, auf eine ironisch-kritische Weise übernommen und seines zeittypischen Gehalts entäussernt. Denn *Walser* möchte gerade nicht von seiner «Krankheit» geheilt werden. Für ihn

heisst nervös sein insofern gesund sein, als seine Nervosität – im Sinne von Reizempfänglichkeit – die Voraussetzung für seine Nervenkunst, für die «sprachliche Durchlässigkeit» seiner Texte ist. Nervosität wird zur Kreativität.

Weitere paradox-subversive Haltungen und ästhetische Verfahrensweisen, die auf *Walsers* Beziehung zu den von ihm feinsinnig wahrgenommenen Erscheinungen der Jetzzeit hinweisen, kommen besonders deutlich bei Beschreibungen von Bildern seines Maler-Bruders *Karl* vor.

Das vor und nach der Kriegszeit in der Heimatliteratur als regenerierend wirkend dargestellte Alpenmassiv, das als Geburtsstätte eines berüchtigten Urschweizer Kraftmenschen – *Homo Alpinus* genannt – galt, wird von *Walser* im Prosastück «Leben eines Malers», das sich auf *Karls* Bild «Aussicht auf die Alpen» bezieht, durch Ausdrücke und kompositorische Verfahrensweisen beschrieben, welche die damals herrschende Ideologie des therapeutischen Urgesteins unauffällig, aber radikal preisgeben. *Robert* betont die Zweiteiligkeit des Bildes – im Hintergrund die Alpen, im

Vordergrund die unter einer Tanne schlafende Figur – und erwähnt zunächst die «weichen Linien» der Alpengipfel, dann die vom Alpenraum abgetrennte Menschengestalt in der Waldlichtung. Der in der damaligen Literatur mythisch überhöhten Vertikalität des Massivs setzt er den Reiz der horizontalen Dimension entgegen; dem Kraftmenschen des Alpenromans entspricht bei *Walser* ein «träumender, faulenender Monsieur Faulpelz», der für die Dichtung selber und deren Souveränität vor den kollektiven, rassistisch instrumentalisierten Alpenträumen steht. Nicht nur literarische Anspielungen, wie dies mit der auf *Eichendorff* hinweisenden Figur des Faulpelzes der Fall ist, sondern auch formale Techniken wie die Synästhesie scheinen auf die Romantik hinzudeuten. So wird z. B. *Karls* Bild «Der Tanzsaal» nicht optisch, sondern akustisch beschrieben. *Walser* «horcht in das Bild hinein» und gibt das wieder, was der vom gesellschaftlichen Kontext abgetrennte und monologisch sprechende Mann am Fenster hört. Tanz wird durch Verzicht aufs Tanzen dargestellt; Sichtbares – das Bild – wird ins Hörbare transponiert und medial durch das Wort ausgedrückt. Hierhin gehört der von *Utz* geprägte Begriff der «*Ohralität*», die er als die Rückseite von *Benjamins* «*Geschwätzigkeit*» verstehen möchte.

Walsers Reizempfänglichkeit

1909 erregt der Auftritt des «Russischen Balletts» in Berlin grosses Aufsehen. Während der Tanzkritiker *Oscar Bie* die russische Tänzerin *Anna Pawlowa* mit einer Reihe von Vergleichen festzuhalten versucht, die nur von der Unzulänglichkeit der Sprache bezüglich der Tanzbewegung zeugen, vermag *Walser* durch die auf einem Balkon regungslos sitzende und durch paradox Adjektive charakterisierte *Pawlowa* eine sehr einprägsame Idee des utopischen Glücksversprechens des Tanzes zu vermitteln. Für die bei *Walser* in der Unbeweglichkeit der sitzenden *Pawlowa* latente Bewegungsmöglichkeit sei in der Ästhetik der Jahrhundertwende (u. a. auch bei *George* und *Rilke*) das Bild des Baumes zu finden, womit der Tänzer häufig wegen der Natürlichkeit seiner Bewegungsweise assoziiert werde.

Tanz wird durch
Verzicht aufs
Tanzen darge-
stellt; Sichtbares
– das Bild –
wird ins Hörbare
transponiert
und medial
durch das Wort
ausgedrückt.
Hierhin gehört
der Begriff der
«*Ohralität*», die er
als die Rückseite
von *Benjamins*
«*Geschwätzigkeit*»
verstehen
möchte.

Wie ist nun *Walsers* Reizempfänglichkeit mit dem einleitend angedeuteten, von vielen Interpretationen vermittelten Bild des sich gegen die äussere Welt abschirmenden Schriftstellers zu verbinden? Wenn man liest, dass *Walsers* Werk «sich nicht abdichtet gegen die Sprache der Zeit, sondern sie geradezu in sich aufsaugt», denkt man als *Walser*-Forscher an Begriffe wie Einzelgängertum, Aussenseitertum und monologische Tendenz, die aus den Titeln von verschiedenen *Walser*-Aufsätzen herausragen. Obwohl *Utz* *Walsers* Porösität ins Zentrum der Monographie rückt, behauptet er keineswegs, *Walsers* Beziehung zu seiner Zeit sei eine direkte und direkt nachweisbare. Seine Aktualität ist anhand einer langwierige Recherchen implizierenden und im Benjaminschen Sinne als experimentierend aufzufassenden Kontextualisierung zu «entdecken». In diesen Kontexten eingebettet, erschliessen *Walsers* Gebilde in ihrer Form einen neuen Zeitgehalt. Denn ein Verdienst des Beitrages liegt darin, dass der Verfasser *in der Form* die Gesellschaftlichkeit des Werkes – wie *Adorno* in seiner «Ästhetischen Theorie» lehrt und wie es selbstverständlich sein sollte – sucht.

J. C. Middleton, *Walsers* Übersetzer ins Englische, nimmt *T. S. Eliots* Charakterisierung der Intelligenz von *Henry James* – nämlich dass ihre Maschen «zu fein gesponnen waren, um einer Idee Zutritt zu gestatten» – für *Walser* in Anspruch. *Utz* setzt eine etwas empfänglichere Haltung bei *Walser* voraus und zeigt, wie der Autor in seiner Werkstatt die Impulse aus dem Zeitgewirr künstlerisch verarbeitet, bevor er ihnen Zutritt gestattet. So extrem kann eine solche formal-stilistische Behandlung sein, dass die ursprünglichen «Ideen» nur mühsam als zeitgenössische Erscheinungen erkennbar werden. Deswegen braucht *Utz* eine so breit angelegte Monographie, um *Walsers* Jetzzeitstil darzustellen. Zu diesem Zweck zieht er alle bis jetzt bekannten und einige dem Leser noch nicht zugänglichen Texte heran. Manche Einzelinterpretationen sind nämlich noch nicht veröffentlichten Mikrogrammen aus dem Bleistiftgebiet, deren Publikation bevorsteht, oder Feuilletons, die in dem von *Bernhard Echte* herausgegebenen Nachtragsband «Feuer» erscheinen werden, verpflichtet. ♦

Robert Nef

«PRINZENERZIEHER DER NATION»

Gesammelte Aufsätze zum 90. Geburtstag von Georg Thürer

«Jeder Leser muss auf der Hut vor sich selber sein, hat er doch seine Lieblingsgebiete, die er sofort aufspürt und nur allzu leicht zu Kriterien der Gesamtleistung erhebt.»

Vor ziemlich genau 60 Jahren hat *Georg Thürer* in den «Schweizer Monatsheften» die Illustrierte Schweizergeschichte von *E. Fischer* besprochen. Die gesammelten Aufsätze¹ enthalten diesen kleinen Text nicht, dafür den gerade heute besonders aktuellen Aufsatz: Vom Sinn der Zuwanderten Orte. Gedanken zum Vergleich zwischen der Alten Eidgenossenschaft und dem Zusammenschluss Europas («Schweizer Monatshefte», 42, 1962, S. 217 ff.).

Die eingangs erwähnte kurze Rezension bestätigt eine These, welche *Georg Thürer* nicht allzu fern liegen dürfte, eine These, welche auch sein Lebenswerk als Historiker und Schriftsteller prägt: Im Mikrokosmos der erwähnten Besprechung, in dieser unscheinbaren Knospe, ist schon der ganze Makrokosmos seines Lebenswerks angelegt, in welchem den grösseren Zusammenhängen von Heimat- und Weltgeschichte nachgespürt wird.

Der Sammelband, in welchem *Peter Wegelin* (zusammen mit *Alois Riklin*, *Ernst Rüesch* und *Helen Thurnheer*) 37 Beiträge aus über 60 Jahren zusammengetragen hat, bringt nur eine Auswahl aus dem umfangreichen wissenschaftlichen, publizistischen und poetischen Gesamtwerk, zu welchem auch noch eine grosse Zahl von Vorträgen und Vorlesungen zu zählen wären, die zwar weder auf dem Papier noch in elektronischen Speichern figurieren, dafür in der lebendigen Erinnerung der Zuhörer zum Bestandteil eigener Reflexion geworden sind. Wer kann denn die Langzeitwirkung eines begnadeten Lehrers und eines den freien Vortrag beherrschenden Redners messen, in einer Zeit, wo sich viele durch ein seichtes Infotainment «zappen», das dann nach quantitativen Einschaltquoten von Apparaten (nicht etwa von Gehirnen) beurteilt wird?

In der erwähnten Rezension aus dem Jahre 1938 ist auf drei Seiten schon vieles von dem angelegt, was im späteren Lebenswerk *Georg Thürers* so schön zur Blüte kam und so reiche Frucht getragen hat. Die drei charakteristischen Stichworte im Untertitel des Sammelbandes, «Grundrisse, Betrachtungen, Mahnungen» finden sich

implizit bereits in dem kleinen Text. In einem Nebensatz lesen wir «ist doch unsere Politik zu drei Vierteln Wirtschaftsgeschichte der Gegenwart», und im selben Abschnitt: «Jede Zeit muss ja ihre Geschichte neu schreiben, jedes Schweizergeschlecht die Kunde seiner Herkunft und seines Lebensraumes erforschen und neu formen», ein Satz, der ins Stammbuch all jener gehört, welche der Illusion anhängen, man könne nun mit einer staatlich beauftragten und mit einigen Millionen dotierten «Historikerkommission» die «definitive Wahrheit» über die Schweiz im Zweiten Weltkrieg erforschen, publizieren und ad acta legen. «Oh, es braucht Mut, eine Schweizergeschichte zu schreiben, und es braucht einige Nachsicht, sie zu besprechen! Jeder Leser muss auf der Hut vor sich selber sein, hat er doch seine Lieblingsgebiete, die er sofort aufspürt und nur allzu leicht zu Kriterien der Gesamtleistung erhebt». Dies liest sich wie ein «Grundriss des Rezensierens» und wie ein Mahnwort an jene, welche sich der anspruchsvollen Aufgabe der Geschichtsschreibung widmen und immer gleichzeitig Mut, Nachsicht und Selbstkritik mobilisieren sollten. Der kleine Text endet mit einer Betrachtung, die im Jahre 1938 einen ganz besondern Stellenwert hatte, und die im selbstbewussten «Excathedra Stil» eines Jungakademikers (und in der zeitgenössischen Diktion) von jenem Lebensmut zeugt, den der heute Neunzigjährige mit dem ihm eigenen weisen und bescheidenen Lächeln auf andere zu übertragen vermag: «In einer Demokratie aber ist jeder Vater, jeder Lehrer, jedermann, der mit Jugend zu tun hat, Prinzenzenerzieher der Nation. Denn jeder Staat, gleichviel ob Einmann- oder Volksherrschaft, taugt so viel als sein Souverän. Unser Souverän ist unser Volk, einer seiner Hauptbildungswege die Selbsterkenntnis in seiner Geschichte. Welch heikle, Welch herrliche Aufgabe!» Wir danken *Georg Thürer*, dass er diese Aufgabe so hingebungsvoll wahrgenommen hat und immer noch wahrnimmt, und wir danken dem Herausgeber und dem Verlag, dass er uns und allen künftigen «Prinzen der Nation» den Zugang zu diesen reichen Quellen aufs Schönste ermöglicht. ♦

1 *Georg Thürer, Gemeinschaft im Staatsleben der Schweiz, Grundrisse, Betrachtungen, Mahnworte aus sieben Jahrzehnten, gesammelt zum 90. Geburtstag des Autors, Verlag Paul Haupt, Bern, Stuttgart, Wien, 1998.*

Philippe Wellnitz,
maître de conférences
für deutschsprachige
Literatur an der Universität Strassburg, lehrt
an der ENA (Ecole Nationale d'Administration), hat u.a. veröffentlicht «Max Frisch, La quête d'indentité dans le roman moderne» (1996), «Max Frisch – La Suisse en question?» (1997), «Le théâtre de Friedrich Dürrenmatt: de la satire au grotesque» (1997) sowie
Sammelbände zu Kafka «Der Verschollene» (1997) und Thomas Manns «Lotte in Weimar» (1998).

VOM LANGSAMEN WACHSEN EINES ZORNS

Max Frisch 1911–1955. Der erste Teil einer Biographie

Urs Birchers Max-Frisch-Biographie ist kein genuin literaturwissenschaftliches Buch, eher eines mit zeit- und kulturgeschichtlichem Anspruch, das im Gegensatz zu anderen Biographien (Hage, Tantow, Stephan) den Akzent stärker auf das Leben des Autors in seiner Zeit denn auf das Werk an sich legt. Es ist als erster Teil eines dreibändigen Projekts konzipiert, das Max Frischs Leben von 1951 bis 1955, von 1955 bis 1991, und schliesslich in übergreifenden Betrachtungen neu zu beleuchten trachtet.

*U*rs Birchers Buch beginnt mit zwei frühen Zitaten Max Frischs, der einerseits schreibt, man könne «nur von uns selbst aussagen», und andererseits seine Romanfigur Stiller notieren lässt: «Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben.»

Man weiss um das komplexe Verhältnis von Leben und Literatur im Werke Frischs, dessen «Tagebücher» wenig Privates enthüllen, wohingegen seine fiktionalen Werke mehr Aufschlüsse über den Autor zulassen (*Bircher* spricht sogar von «Literatur als Probehandeln»). Das Max-Frisch-Archiv an der ETH wird erst im Jahre 2011 alle privaten Dokumente Frischs (u.a. ein *journal intime*, wie behauptet wird) freigeben, so dass es *Bircher* angezeigt erschien, noch lebende Zeitgenossen und Weggefährten Frischs ihre Sicht der Dinge festhalten zu lassen. Neben Gesprächen mit der ersten Frau Max Frischs, *Trudy von Meyenburg*, und *Hannes Trösch*, Frischs Mitarbeiter im Architekturbüro, sind es vor allem Briefe Max Frischs an seine erste grosse Liebe, *Käte Rubensohn*, sowie deren Erinnerungen, die *Bircher* als neue Quellen benutzt hat.

Dass *Urs Birchers* Ansatz grundlegend neu ist, mag folgende, einleitende Bemerkung über die Periode 1911–1955 belegen: «Es ist die Zeit, in der Max Frisch sich vom konservativen Schweizerdichter zum linkskritischen, europäischen Intellektuellen entwickelt.»

Hier scheint das wesentliche Interesse dieser Biographie zu liegen, denn Max Frisch galt bislang eindeutig als aufgeklärter Geist, dessen moralische Integrität unbestritten war.

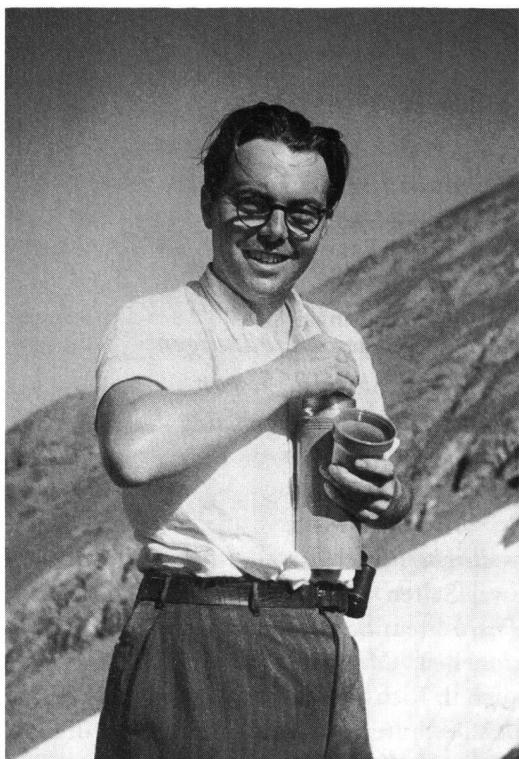
Birchers Buch ist eine Provokation nach zwei Seiten hin: an die Adresse der Max-Frisch-Freunde, weil es mit einem konventionellen Max-Frisch-Bild bricht – aber auch in Richtung der Max Frisch stets feindlich gesinnten konservativen Kreise, die ihn in diesem Buch als einen der ihren erkennen und an den Pranger gestellt sehen.

Wie gesagt verbindet *Bircher* neue biographische Elemente mit einer bewusst engagierten Darstellung der Zeitumstände: Individuelle Biographie wird zum Spiegelbild einer Epoche. So betont *Bircher* Frischs kleinbürgerliche Verhältnisse, die in den damaligen Krisenzeiten Angst vor Abstieg und entsprechenden Konformismus bedeuteten. Der Einfluss seines reichen Jugendfreundes Werner Coninx, der Frisch eher mit Spengler und Nietzsche bekannt machte als mit der Avantgarde, und das «antidemokratische Elitedenken» seiner akademischen Lehrer Carl Gustav Jung, Emil Ermatinger und besonders das Verhältnis zu Robert Faesi, Professor und Literat, werden von *Bircher* hervorgehoben.

Max Frisch und die Blut-und-Boden-Literatur

Interessant ist *Birchers* Kommentar zu Max Frischs frühen Texten, da er diese nicht als ästhetisch unbefriedigende Vorstufen eines literarischen Werks von Rang deutet, sondern als Möglichkeit, die «Entwicklung seines Bewusstseins» zu verfolgen. Von 1932 bis 1936 verfasste Max Frisch über hundert Zeitungsbeiträge, von denen nur zwanzig in die «Gesammelten Werke» von 1976 übernommen wurden, was bereits auf mögliche Verdrängungen eines

Urs Bircher, Max Frisch, 1911–1955, Limmat Verlag, Zürich 1997.



Max Frisch, 1937,
am Dent du Midi.
© Max Frisch-Archiv

Autors hinweisen könnte, «der sich inhaltlich und stilistisch noch kaum von der damals gängigen Blut- und Boden-Literatur abgrenzte». Bircher will zeigen, «wie erd- und heimatverbunden, konservativ und anti-intellektuell der junge Dichter und Journalist in seinen Anfängen war».

Frischs erster Roman, «Jürg Reinhart, eine sommerliche Schicksalsfahrt», lässt «dunkle», «verschlagene», «faule», «animalische» Slawen und einen «helläugigen Arzt nordischer Rasse» auftreten. Doch weist Bircher nach, dass «Sympathie für autoritäre Führerprinzipien und die Betonung nostalgischer, mythisch und völkisch verklärter Tugenden der alten Eidgenossen» durchaus als schweizerisch und nicht als pronazistisch galten. Trotz hochpeinlicher Äusserungen Frischs im März 1935 über die Juden in Nazideutschland sei Frisch als Individualist ein Gegner der Gleichschaltung der Massen gewesen, die Rassendiskriminierung sei ihm über das «notwendige Zurückdämmen» der Juden (so Frisch wörtlich) zu weit gegangen, auch habe die Inbeschlagnahme der Kunst durch die Nazi-Ideologie seinem eigenen, unpolitischen Kunstverständnis widersprochen. Doch sprach Frisch in einem Brief an Käte Rubensohn vom 26. August 1934 von einer «grossen Gefahr», «wenn sich ein hiesiges Theater, indem es unsere schweizerische Weltoffenheit übertreibt oder einseitig miss-

Frischs erster Roman lässt «dunkle», «verschlagene», «faule», «animalische» Slawen und einen «helläugigen Arzt nordischer Rasse» auftreten.

braucht, zum Ableger verbotener Autoren macht, zum Emigrantentheater». Frisch spricht weiter von «leichtfertiger Deutschfeindlichkeit» der Schweizer, die als «Steigbügel» dienen und die «sich zu einer Provinz des weimarischen Deutschlands machen lassen». Bedenkt man Frischs spätere Bindungen zum Zürcher Schauspielhaus und sein Verhältnis zu Bertolt Brecht während der Nachkriegsjahre, so klingt dies erstaunlich. Solche pro schweizerische Gesinnungsneutralität (weder für noch gegen Deutschland) spielte indirekt den Nazis in die Hände. Max Frisch war in diesen Jahren ein überzeugter Repräsentant der «Geistigen Landesverteidigung». In Birchers Augen entsteht in diesen Jahren ein klassisches Paradox: «Um die freiheitliche Demokratie vor dem faschistischen Totalitarismus zu schützen, deformierte sich die Schweiz zu einem Regime mit totalitären Zügen.» So überzogen diese Entwicklung von Bircher auch gesehen wird, scheint seine Bemerkung von Interesse, die Schweiz sei vom Kulturföderalismus zu «einer gesamtschweizerischen Volks- und Bodenideologie» übergegangen. Besonders hart urteilt Bircher über Max Frisch, der «nicht einfach ein unpolitischer Mitschwimmer im nationalistischen Mainstream der Zeit» gewesen sei, sondern «ein engagierter Mitdenker». Als Beleg zitiert Bircher einen Brief Max Frischs vom 4. August 1938 an Gregor Rabenovitch, der seit dem Ersten Weltkrieg in der Schweiz lebte und ein bekannter Karikaturist des «Nebelpalters» war. Frisch schreibt hierin: «Ich glaube, Sie sind schon lange hier, trotzdem ist Ihnen das Schweizerische sekundär», denn – so Frisch – «schweizerisch ist nicht das Anti-Deutsche, womit wir uns ausliefern, sondern das Ausser-Deutsche». (...)

Erst als Max Frisch sich selbst bewusst mit dem Krieg auseinandersetzt, ändern sich seine Ansichten: In den «Blättern aus dem Brotsack» kommt es «zu einem Perspektivwechsel in Frischs Weltanschauung», denn er sieht den Krieg kritisch, bemerkt soziale Ungleichheiten usw. Doch betont Bircher, dass Frischs erste Frau, die er 1942 heiratete, «eine erstklassige Partie für den sozialen Aufsteiger» gewesen sei: «Man hatte Geld und Kultur.» Bircher resümiert folgendermassen: «Frisch hatte den richtigen Beruf, die richtige Adresse, die richtige Frau, den richtigen Verleger und die richtige, nämlich eine bürgerlich-konservative Gesinnung.»

Fragen an Bircher

Dieses harsche Urteil mag man teilen oder nicht, *Urs Birchers* Buch verlässt jedoch den Boden objektiver Argumentation vollends, wenn er *Frisch* vorwirft, in «J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen» (1943) «das politische Zeitgeschehen» «ausgespart» zu haben und hinzufügt: «Zur Erinnerung: 1942 hatten die Deutschen mit der industriell betriebenen Menschenvernichtung in den KZs begonnen.» Solcherlei fliest 1997 nur so aus der Feder, aber trifft diese Erkenntnis auch für alle Schweizer des Jahres 1942 zu? Sicher nicht. So bedeutend *Birchers* Erörterungen sind, so sehr kann man das Apriorische solcher Argumente bedauern. («Wer wissen wollte, welche Ungeheuerlichkeiten jenseits der Grenzen geschahen, konnte es wissen.») Auch der exakte Grund für *Frischs* späten Gesinnungswandel bleibt unbestimmt: Kurz vor Kriegsende wurde *Max Frisch* von *Kurt Hirschfeld* ans Schauspielhaus eingeladen, um Proben von *Brecht*, *Sartre*, *Claudel*, *Giraudoux*, *Garcia-Lorca* beizuwöhnen. Dies gab *Frisch* Anlass, selbst Stücke zu schreiben, eigene Konzeptionen an denen der bedeutendsten europäischen dramatischen Autoren zu schulen. Gänzlich erklärt es *Frischs* Umschwung nicht. *Bircher* sieht diesen Wandel ab dem Prosa-Text «Bin oder Die Reise nach Peking» (1945) gegeben, der zum ersten Mal «die Abhängigkeit des Ichs von der Gesellschaft» ins Zentrum rücke. Doch erst 1947/48 lernte *Max Frisch* *Bertolt Brecht* persönlich kennen, mied aber nach anfänglichen Versuchen politische Diskussionen mit ihm («man ist geschlagen, aber nicht überzeugt»).

Bircher schreibt hierüber: «Kunst trägt für ihn ihre Berechtigung in sich selbst. Allerdings nicht im Sinne eines *L'art pour l'art*, sondern im Sinne einer humanen Gegenwelt zur inhumanen Lebenswelt.» Also doch kein grundlegender Wandel? Diese Position *Frischs* scheint der *Friedrich Dürrenmatt* sehr ähnlich, der in seinen Stücken der vierziger und der fünfziger Jahre den «mutigen Menschen» inszenierte.

Ein Paradoxon scheint unaufgelöst: Einerseits unterstreicht *Bircher*, dass sich *Max Frischs* Kulturkonzeption nach dem Krieg im Sinne einer Politisierung gewandelt hat: «Kunst sollte in Zukunft für Po-

Birchers Buch ist eine Provokation nach zwei Seiten hin: an die Adresse der Max-Frisch-Freunde, weil es mit einem konventionellen Max-Frisch-Bild bricht – aber auch in Richtung der Max Frisch stets feindlich gesinnten konservativen Kreise, die ihn in diesem Buch als einen der ihren erkennen und an den Pranger gestellt sehen.

litik ebenso verantwortlich sein, wie Politik sich gegenüber kulturellen Werten zu verantworten hatte» (erwähnt wird auch der «Congrès Mondial des Intellectuels pour la Paix» 1948 in Wroclaw / Breslau, wo normiertes Denken *Frisch* abschreckte), andererseits stellt *Bircher* fest, *Max Frisch* habe den neuen Kulturbegriff auch auf die Schweiz bezogen und daraus den Schluss gezogen, der Faschismus habe hier «deswegen nicht Fuss fassen können, weil Kultur in der Schweiz nicht als eine von der Politik abgetrennte Kunst, sondern stets als das Ensemble aller Lebensverhältnisse, eben als Lebenskultur verstanden worden sei». *Bircher* betont zudem, dass *Frisch* «an diesem integralen Kulturbegriff bis an sein Lebensende festgehalten» habe. Ebenso zweischneidig ist *Birchers* positive Einschätzung der Nachkriegsdramen *Frischs*, die im Gegensatz zu den «Schicksalsschlägen» der Figuren in den frühen Texten stehen: «Kein Problem wird gelöst, aber (...) die Probleme haben an Bedeutungsschwere verloren.»

Frisch als Architekt

Das letzte grosse Kapitel dieses ersten Bandes der *Max Frisch*-Biographie schliesst dankenswerterweise mit einem gemeinhin vernachlässigten Aspekt von *Frischs* Vita: der Rolle der Architektur im Leben des Autors. So erfährt man von den in der Literaturwissenschaft nicht beachteten Konstruktionen des Architekten *Frisch*, von *Frischs* politischen Positionen in bezug auf den Städtebau usw. Literarisch ergiebig sind *Birchers* Bemerkungen, zumal die sehr elaborierte Konstruktion z. B. des Romans «*Stiller*» kein Zufall ist.

Man muss *Bircher* zugute halten, dass er bemüht ist, jeweils den zeitgeschichtlichen und personalen Kontext zu klären. Dies macht das Buch auch für ein jüngeres Publikum lesbar, das die impliziten Kontexte der Zeitgenossen *Frischs* nicht teilt. Auch bemerkt man, wie bewusst *Bircher*, insbesondere in seinen Anmerkungen, auf ein deutschsprachiges Publikum zielt, das die schweizerischen Verhältnisse nicht immer kennt (siehe z. B. Anm. 9, S. 256: «Ammann bezeichnet in der Schweiz den Gemeindevorsteher»).

Ein provokatives Buch also, und ein sehr lesenswertes. ♦

Michael Wirth

«JETZT IST SEHENSZEIT»

Max Frisch in den fünfziger Jahren – das Buch zur Zürcher Ausstellung und ein Kolloquium in Frankreich

Photographien sind für das Gelingen eines Schriftstellerportraits ebenso wichtig wie Manuskripte oder Briefe – eine banale Erkenntnis, und dennoch ist sie immer wieder gewöhnungsbedürftig. Erst recht im Falle des Buches «Jetzt ist Sehenszeit» über Max Frischs Leben und Schreiben zwischen 1943 und 1963. Denn von der Skepsis, die Max Frisch gegenüber jeglicher Form der Bildwerdung von Wirklichkeit pflegte, hat der Zürcher Literaturwissenschaftler Julian Schütt, der für die Schau und das Buch mit gleichem Titel verantwortlich zeichnet, nicht viel retten können.

Der Verführer *Frisch* zwischen zwei Schönen beim Empfang des Karamu-Theaters in Cleveland / USA, lässig in der Hängematte auf der Terrasse eines mexikanischen Hotels, selbstzufrieden bei den Proben zu «Don Juan» und «Biedermann und die Brandstifter». Freilich, nie hat *Frisch* ein Hehl aus seinem Hang zum Narzissmus gemacht. Im Buch zur Ausstellung aber wirken diese Bilder wenig überzeugend. Die geistige und emotionale Tiefenschärfe erhält das gesammelte Material erst in den klug und sensibel ausgewählten Schriftstücken, von denen die meisten unveröffentlicht sind und aus dem *Max Frisch*-Archiv stammen. Ergriffen etwa *Frischs* tiefe Dankbarkeit gegenüber seinem Verleger *Peter Suhrkamp*, der sich anfangs persönlich um seine Manuskripte kümmerte und an der Pforte zu diesem Schriftstellerleben stand. Heikel dagegen *Frischs* Begegnung mit *Paul Celan*. Von bemerkenswerter intellektueller Redlichkeit erscheinen seine Versuche, *Paul Celan* zu schreiben, weshalb er nicht für *Celan* gegen den von diesem des Antisemitismus' verdächtigten Berliner Literaturkritikers *Günter Blöcker* Partei ergreifen kann. Erst den fünften Briefentwurf schickte *Frisch* ab, und *Celan* hat ihm die Freundschaft dann auch nie aufgekündigt.

Auch bei *Frischs* Stellungnahmen zu den Verhältnissen in der Schweiz in den fünfziger Jahren zeigt sich ein unvoreingenommener, unbestechlicher Beobachter eines Jahrzehnts, dem der Autor einen weitaus geringeren moralischen Kredit einzuräu-

men bereit war, als Politiker in der Schweiz und in Deutschland es taten. Der parabelhaften –, das unterschied ihn von der direkten Anklage deutscher Autoren wie *Nossak* und *Böll* –, gleichsam ins Allgemeingültige transponierten literarischen Umsetzung dieser Zeit, in seinem «Tagebuch 1946–1949», in den Romanen «*Stiller*» und «*Homo Faber*» und in Theaterstücken wie «*Andorra*» oder «*Biedermann und die Brandstifter*» verdankt *Frisch* seine Bedeutung in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. – Vor dem Hintergrund seiner literaturkritischen Bedeutung wollen auch die überaus lesenswerten Beiträge des Bandes «*Max Frisch. La Suisse en Question*» wahrgenommen werden. Er wurde von *Philippe Wellnitz* herausgegeben aus Anlass eines Kolloquiums, das in Paris am «Centre culturel suisse» stattfand. Im Mittelpunkt stehen «*Stiller*» und «*Andorra*» als Metapher einer kollektiven Identitätsschüttung in der Schweiz, die in dem günstigen Verlauf, den der Zweite Weltkrieg für sie nahm, eine Bestätigung ihrer Politik sah. In den fünfziger Jahren, angesichts der Stärke des Kommunismus, führte das Land seine Abschottungspolitik fort und geriet in eine grösere Orientierungskrise angesichts der beginnenden europäischen Einigungsbewegung. Weitere Themen sind die eigentümliche Schwäche der Frauenfiguren in *Frischs* Werk sowie die Einflüsse von *Robert Walser*, *Franz Kafka* und *Sören Kierkegaard* auf den Büchnerpreisträger des Jahres 1958. ♦

Die Ausstellung «Jetzt ist Sehenszeit» ist vom 9. Dezember 1998 bis 28. Februar 1999 im Strauhof, Augustinerstrasse, Zürich, zu sehen.

Max Frisch, *Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943–1963*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Julian Schütt. Im Auftrag der Max Frisch-Stiftung, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1998.

Philippe Wellnitz (Ed.), *Max Frisch. La Suisse en Question*, Presses universitaires de Strasbourg 1997.

Hans Bänziger,
geboren 1917 in Romanshorn. Dissertation bei Emil Ermatinger.
1953–1966 Dozent an der Hochschule St. Gallen. 1965 Habilitation. 1967–1982 Professor für moderne deutsche Literatur am Bryn Mawr College bei Philadelphia, 1970–1972 Chairman des Dept. of German. 1982 Rückkehr in die Schweiz.

«LE LIT C'EST L'HOMME»

Lotterbett oder Verkörperung des Menschlichen?

Eines der unterhaltsamen Gedichte Werner Fincks mit dem Titel «Das Bett» wirkt im ersten Moment wie ein Gegenstück zu Maupassants Formulierung «Le lit c'est l'homme». Finck bezeichnet «Freundschaft, Liebe und Verkehr» verglichen mit dem «A–Z» seines Daseins, dem Divan und dem Bett, als völlig sekundäre Nebenerscheinungen des Lebens. Doch die Reime der letzten zwei Zeilen «Skelett» und «Bett» verraten, dass Fincks souveränes Lächeln über die Dinge der Welt auch dem Thema des Gedichts gelten.

Ich werde mich im folgenden weder mit derart amüsanten Behandlungen des Motivs befassen, noch mit Autoren wie Kafka oder Sartre, in deren Werk Betten wie ein Nest für Tiere oder als Metapher des Lebensüberdrusses und der existenziellen sexuellen Bedrängnis dargestellt werden. Sartres Skepsis gegenüber den üblichen erotischen Verhaltensmustern wird eindrücklich in der Erzählung «Intimité» dargestellt. Berichtet wird darin vor allem von Lulus Abneigung gegen männliche Zärtlichkeiten; ihr Bett eignet sich im Grunde nur für «selbständige Liebe»: für Selbstbefriedigung. Solche Enthüllungen sind mit Kafkas ähnlich unangenehmen Bettszenen im Prozess- und Schlossroman kaum zu vergleichen. Für die intimen Beziehungen Kafkas mit Leni, Frieda und ihresgleichen ist die Zeit stets knapp, genau wie für die anderen Beziehungen¹.

Dichtungen, in denen Liebes-, Kranken- und Sterbelager als ausgesprochen menschenwürdig gezeigt werden, sind andersgeartet.

Maupassants Novelle «Le lit» (1882) handelt von einer ausserehelichen Liebesaffäre in der Epoche Ludwigs. Der Erzähler entdeckt beim Einkaufen Briefe, die in ein Messegewand eingenäht sind. Es stellt sich heraus, dass eine Frau die Briefe von ihrem Krankenlager aus einem Abbé geschrieben hat. Die Kranke denkt in ihrer bedrückenden Lage an die früheren Liebesnächte mit dem Freund und damit an ihr «gemeinsames» Bett zurück: «Le lit, mon ami, (schreibt sie dem Freund) c'est toute notre vie. C'est là qu'on naît, c'est là qu'on aime, c'est là qu'on meurt. Si j'avais la plume de

M. Crébillon, j'écrirais l'histoire d'un lit. Et que d'aventures émouvantes, terribles, aussi que d'aventures gracieuses, aussi que d'autres attendrissantes!

Die Kranke schreibt kurz danach, sie könne sich nicht vorstellen, wie man «des lits sans mémoires» kaufen könne. Mit ihrem gut entwickelten Sinn für Vergangenes blickt sie zurück auf die Wonnen der Liebe und auf dieses Symbol irdischen Glücks. Ihre Gedanken und Empfindungen wirken wie eine Variation von Balzacs Behauptung in «La physiologie du mariage» (1829), Betten seien für das Fortbestehen einer Ehe, der Familie, ja ganzer Generationen von elementarer Bedeutung.

Von dieser Überzeugung gehen viele alte Bräuche aus. De Gruyters «Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens» notiert in der langen Reihe von Belegen alten Brauchtums unter anderem, bei der Erwerbung eines neuen Hauses werde im Erzgebirge, wie vielfach auch anderwärts, zuerst das Bett in das neue Heim getragen. Kein Zweifel, das Bett ist für das Leben von Hinz und Kunz – weniger für Genies und solche, die sich genial dünken – ein in vielen Lebensphasen unentbehrlicher Gegenstand.

Anfang der achtziger Jahre habe ich in einem Zeitschriftenartikel versucht, Dürrenmatts Theaterstück «Der Meteor» auch im Hinblick auf das wichtigste Bühnenrequisit zu interpretieren und stellte fest, dass in all den gescheiten und hilfreichen Erklärungen der Komödie das Bett, das in den besten Inszenierungen stets in der Mitte des Raumes stand und steht, höchstens am Rande erwähnt wird. Bezeichnend ebenfalls, dass in den verbreitetsten

deutschen Motivlexika nicht einmal das Stichwort vorkommt. Die Franzosen, die zwar in früheren Epochen ebenfalls hie und da Hemmungen hatten, den Ausdruck «lit» in den Mund zu nehmen, sind da aufgeschlossener². Heute kann man kaum mehr verstehen, warum bei den ersten Aufführungen des «Rosenkavaliers» eine Zensurbehörde gegen die Alkovenszene im ersten Akt einschreiten wollte. Sind Betten Teufelswerke, oder aber Wunderwerke wie für Gawan in Wolframs «Parzival»?

Maupassant hat das Bett nicht nur poetisiert, sondern – vielleicht gerade als Agnostiker – gleich noch in Verbindung mit dem Christentum gebracht. Darum wohl seine sachlich anfechtbare, aber doch bemerkenswerte Anmerkung «Le lit, c'est l'homme. Notre Seigneur Jésus, pour prouver qu'il n'avait rien d'humain, ne semble pas avoir jamais eu besoin d'un lit.» Unwichtig scheint augenscheinlich Maupassant, dass Christus einige Male Betten als Krankenlager erwähnt (z. B. Luk 5,7), und dass schon das Alte Testament reich an Bettmotiven ist. Hiob klagt, er habe gehofft, die Ruhestätte könne seinen Jammer erleichtern, und doch erschrecke ihn Gott immer wieder mit Angstträumen (7,13). David lobt seinen Herrn mit den Worten «Wenn ich mich zu Bette lege, so denke ich an dich; wenn ich erwache, so rede ich von dir» (63,7), und die Freundin Salomos preist im Hohelied ihr «grünendes Bett» (1,16).

Von all den Autoren, die sich philosophisch – 1961 wurde in London zum Beispiel «The Philosophy of the Bed» veröffentlicht – psychologisch, historisch oder poetisch mit diesem Thema befasst haben oder noch weiter befassen werden, greife ich – bevor ich auf eine Szene des ersten Teils von Goethes Faust eintrete – nur einen Text heraus, in dem das Motiv an zentraler Stelle, und einen, in dem es am Rande des Gesamtwerks erscheint: auf den märchenhaften Episodenzyklus «Le sophia. Conte moral» von Claude-Prosper de Crèveillon (1707–77) und einige Aussagen Rilkes. Crèveillons Werk wirkt vordergründig frivol, hintergründig moralistisch, wie es für den Stil der französischen Aufklärung typisch ist. Amanzéi, ein Brahmane, erzählt einem Sultan, dem er die Langeweile vertreiben soll, wie seine Seele einst kraft der Allmacht Gottes in ein Sofa gebannt

.....

Heute kann
man kaum
mehr verstehen,
warum bei den
ersten Auf-
führungen des
«Rosenkavaliers»
eine Zensur-
behörde gegen
die Alkovenszene
im ersten Akt
einschreiten
wollte.

.....

Pierre Bonnard
(1867–1947), *Femme assoupie sur un lit*,
1899. Öl auf Leinwand.
Musée d'Orsay, Paris.

worden sei – nicht in ein Bett, das hätte vielleicht den frivolen Vordergrund des Romans zu offensichtlich gemacht. Schon in den ersten Episoden werden die überaus freien Sitten des Ancien Régime veranschaulicht, ebenfalls die von mir bereits in der deutschen Fassung des erwähnten Sprichworts enthaltene Wahrheit «If the bed could tell all it knows, it would pull many to the blush.»

Nach ein paar schlimmen Erfahrungen berichtet der Erzähler dem Sultan von einem wirklichen Liebespaar. Aus reiner Neugier bleibt das Sofa fast ein Jahr bei ihnen. Es kann jedoch erst ins gewöhnliche Leben zurückverwandelt werden, wenn zwei Liebende ihm die «Erstlingsversuche» ihrer Liebe schenken («quand deux personnes se donneraient mutuellement, et sur moi, leurs prémisses»). Das tête-à-tête der beiden Liebenden beginnt umständlich-geziert, zurückhaltend und gehemmt. Selbst in seinen Armen liegend, fürchtet die Frau die Begierde des Mannes. Bald aber werden beide von Liebe überwältigt.

Sterben im eigenen Bett

Für den Erzähler in Rilkes Roman «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» (1926) besitzt das Bett eine ganz andere Bedeutung, nämlich Kranksein, Angst und unangenehme Fürsorge der Er-



wachsenen. Sobald es sich um das Sterben handelt, treten für den Erzähler Erinnerungen an Beobachtungen anonymer Sterbeszenen in der Salpêtrière von Paris in den Vordergrund. Er röhmt die Gnade des «eigenen Todes», das heißt die Möglichkeit, in den letzten Augenblicken zu Hause bei den Seinen zu sein. «Und wenn ich an die andern denke, die ich gesehen oder von denen ich gehört habe: es ist immer dasselbe. Sie alle haben einen eigenen Tod gehabt. Diese Männer (...) und Frauen, die sehr alt und klein wurden und dann auf einem ungeheueren Bett, wie auf einer Schaubühne, vor der ganzen Familie (...) hinübergingen», so die Erinnerung an den Tod des Kammerherrn Christoph Detlev Brigge.

Ein Krankenlager und Fieber erschrecken dagegen den jungen Malte: «Und da schrie ich, halb offen wie ich war, schrie ich und schrie. Und wenn ich anfing hinauszusehen aus mir, so standen sie seit lange um mein Bett und hielten mir die Hände, und eine Kerze war da, und ihre grossen Schatten rührten sich hinter ihnen.» Bilder der Angst, der Angst der Abwehr auch angesichts hilfreicher Mitmenschen.

So ist auch in Rilkes Lyrik kein Gefühl jener Wohligkeit zu erwarten, die den Durchschnittsmenschen seit jeher im Zusammenhang mit einem Bett erfüllt hat. Es gibt in Rilkes Werk sogar einen Beleg für die Irritation, die den Dichter angesichts des trivialen Gegenstandes befiehl: die vier Strophen des Gedichts «Das Bett» von 1908. «Nirgend sonst als da ist ein Theater», heißt es im dritten Vers, wohl als Abwehr gegen die übliche Bettelpoesie und als Einwand zur Überzeugung, ein Bett-Motiv könne wie bei Balzac und Maupassant Beginn, Höhe- und Tiefpunkt und auch das Ende des Lebens symbolisieren.

Rilke mystifiziert und symbolisiert im allgemeinen Dinge der vortechnischen Welt, keine für das alltägliche Leben wichtigen Einrichtungen. Brunnen, alte Tore, Schlösser, Balkone, Kandelaber, Spiegel, Reliquienschreine schildert er voller Ehrfurcht, der Hausrat bürgerlicher Wohnungseinrichtungen dagegen scheint für ihn nicht zu existieren. Dem Autor des Verses «Ich bin Niemand und werde auch Niemand sein» war Lob des Gewöhnlichen verwehrt. Seine Andacht vor dem Grossen hängt mit seinen Gefühlen der Devotion zusammen – die Verwendung des Wortes

drängt sich auf, weil lateinisch *devotio* nicht nur «Gelübde», sondern unter Umständen auch «Zauberei» bedeutet. Manche Dinge wandeln sich in seiner Lyrik zu Devotionalien.

Das einzige für unsere Thematik relevante, wenn auch «ästhetisch nicht unanfechtbare» Gedicht ist das «Östliche Taglied» aus dem Jahre 1906. Ich zitiere nur die erste und dritte von den vier Strophen.

«Ist dieses Bett nicht wie eine Küste, ein Küstenstreifen nur, darauf wir liegen? Nichts ist gewiss als deine hohen Brüste, die mein Gefühl in Schwindeln überstiegen. (...)

Man müsste so sich ineinanderlegen wie Blütenblätter um die Staubgefässe: so sehr ist überall das Ungemäss und häuft sich an und stürzt sich uns entgegen.»

Ein Lobgesang auf die transitorische, «besitzlose» Liebe, die Rilke auch in anderen Texten gerühmt hat.

Fausts «Wonnegraus»

Als Faust
den Bettvorhang
lüftet, fühlt
er sowohl
Entzücken
als auch
Entsetzen.

Goethe verwendet, wie im neuen Goethe-Wörterbuch nachzulesen ist, das Wort «Bett» (ähnlich wie «Begattung», «Atmen» oder «Augenblick») sowohl in der konkret-banalen, metaphorischen als auch sinnbildlichen Bedeutung. Der erstaunlich weite Bedeutungshorizont nun speziell im Hinblick auf das hier besprochene Motiv lässt sich am anschaulichsten durch die Abendszene des ersten Teils von Goethes Faustdichtung illustrieren. Die Szene spielt in einem kleinen, reinlichen Zimmer. Margarete flieht ihre Zöpfe und bindet sie um den Kopf. Nach der ersten Begegnung mit dem vornehmen Herrn ist sie verständlicherweise unruhig-neugierig, doch der häusliche Frieden scheint vorerst intakt. Faust begehrte das Mädchen mit Leib und Seele, weiß aber, dass er im Grunde nicht so, wie er es wünscht, zum Ziele kommt. Wenn er sich dann, verführt von Mephisto, ins Zimmer schleicht und alles, auch die intimsten Dinge, begierig betrachtet, muss man ihn (und sich, den Theaterbesucher) des Voyeurismus verdächtigen. Als er den Bettvorhang lüftet, fühlt er sowohl Entzücken als auch Entsetzen: einen «Wonnegraus». Albrecht Schöne

kommentiert die Stelle im Zusammenhang mit dem in den meisten postumen Drucken ungenau gesetzten Ausruf «*Und hier!*» detailliert³ und geht dabei auch auf die Wörter «*rein*» und «*reinlich*» ein, zum Beispiel durch den Hinweis auf Fausts zwei Verse im zweiten Teil der Tragödie «*Denn wo Natur im reinen Kreise waltet / Ergreifen alle Welten sich*» («*Arkadien*», Vers 9559 f.). Die Ausdrücke für Reinheit reichen in der Tat bei *Goethe* von der konkreten Bedeutung Sauberkeit bis in den Bereich des Religiösen.

Man wird auf Fausts zwiespältige Wünsche und Begierden durch die zweite Stu- dierzimmerszene vorbereitet. Dort schliesst Faust mit Mephisto eine Wette, die weniger mit irdischen Gütern – und damit Rechtsproblemen – zu tun hat als mit der Frage, was Zeit und «*Zeitlosigkeit*» sei. Was will ein «*armer Teufel*», wie Mephisto von Faust apostrophiert wird, schon bieten können? Faust nennt zur Probe sehr widersprüchsvolle Wünsche: «*Speise, die nicht sättigt, ein Spiel, bei dem man nie gewinnt*», ein treuloses Mädchen – alles Dinge, deren Werte im Normalfall von der Gunst des Augenblicks, von Zufall oder Spontaneität abhängen, Kontinuität und Entwicklung dagegen nichts bedeuten. Bald wird die Wette von Faust deutlicher qualifiziert. Falls er sich «*selbst gefallen*» würde, hätte er die Wette verloren. Darauf folgt die bekannte Wendung, wenn er zum Augenblick sagen könnte, er solle verweilen, dürfe ihn der Teufel in Fesseln schlagen. Selbstverständlich schliessen sich, nimmt man logische Prämissen ernst, die Begriffe Augenblick und Verweilen so klar aus, dass der arme Teufel die Wette verlieren muss. Die Schnürstiefel der Logik zählen hier indessen wenig. Gefühlsmässig gesehen geht es um nichts anderes als um den Gegensatz zwischen «*diabolischen*» Augen- blicksfreuden und jener «*ewigen Ruh in Gott dem Herrn*», die *Goethe* in seiner «*Zahmen Xenie*» aus dem Jahre 1827 röhmt:

«*Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fliesst,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinander schliesst,
Strömt Lebenslust aus allen Dingen
Dem kleinsten wie dem grössten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.*»

Betten
scheinen für
Büsser und
Helden
irrelevant.

Für diese wunderbare Ruhe besass Gretchen vor ihrer Begegnung mit Faust zum mindesten die Anlage. Nachdem er sie verführt hat, ist die Ruhe zerstört. In der Szene im «*Zwinger*» fleht sie zu Maria, der schmerzensreichen, um Linderung ihrer Qual, und zwar sehr allgemein, außerdem im besondern darum, nicht tagtäglich hellwach den Morgen erleben zu müssen («*Sass ich in allem Jammer / In meinem Bett schon auf*»).

Unruhe und Geborgenheit

Betten sind für Verzweifelnde und Glückliche, für Kranke und Gesunde, für Sünder und Gerechte unentbehrlich; als Wohnungseinrichtungen, die Wohligkeit versprechen, sind und scheinen sie hingegen für Büsser und Helden irrelevant – eine Behauptung, die wohl nicht so spekulativ ist, wie sie im ersten Moment klingt.

Otto F. Bollnow, dessen literarische Studie «*Unruhe und Geborgenheit*» in den fünfziger Jahren viel Aufsehen erregte, stellt das Bett in der wenig beachteten philosophischen Untersuchung «*Mensch und Raum*» (1963) auf den Hintergrund der Begriffe schlafen / wachen, waagrecht / aufrecht. Die Überschriften «*Elementare Gliederung des Raumes*», «*Die weite Welt*», «*Die Geborgenheit des Hauses*» (mit den Teilaufgaben «*Das Haus als Mitte der Welt*», «*Der sakrale Raum*», «*Wohnlichkeit*», «*Das Bett*», «*Aufwachen und einschlafen*», «*Territorium der Tiere*» usw.) zeigen sein Konzept; es wird durch Gedanken an den Gegensatz zwischen dem gelebten und dem geometrischen Raum bestimmt. Wir dürfen uns dabei an eine Überlegung in der Einleitung des erwähnten Artikels des «*Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*» erinnern, das Bett sei von zentraler Bedeutung im Leben sowohl des Individuums wie der Gattung Mensch («*cet élément de mobilier est, quoique humble, à la jonction des deux fonctions de l'intimité les plus essentielles pour l'individu comme pour l'espèce, son repos, sa reproduction*»).

Bei *Bollnow* gewinnen Betten (und damit Schlafzimmer) fast ungewollt den Nimbus des nicht gerade Sakralen, aber doch sehr aussergewöhnlich Profanen. Im Abschnitt «*Das Bett als Mitte*» fragt er sich, ob es jetzt, da «*Herd und Tisch*» infolge moderner Aufsplitterungserschei-

nungen nicht mehr Symbole für «*die gemeinsame Mitte der Familie*» sein könnten, die Mitte am ehesten noch im Bett zu sehen sei⁴. Ein seltsamer Gedanke. Anderswo äussert er sich einmal in Anlehnung an den französischen Psychiater *Eugène Minkowski* über die Stimmung der Intimität, die gewissen Orten oder Räumlichkeiten zu eigen sein können; *Minkowski* hat ja im Aufsatz «*Espace, Intimité, Habitat*» diese erwähnt («*Dans un „petit coin“ de la vie, l'intimité se réfugie et se réalise*»).

Beachtenswert scheinen mir jene Gedankengänge *Bollnows*, die sich mit der Verhaltensforschung berühren. Im Kapitel «*Die aufrechte Haltung*» schreibt er, den Gegensatz zwischen Stehen und Liegen kenne zwar schon das Tier, aber erst in der aufrechten Haltung des zweibeinigen Menschen trete der Gegensatz in voller Schärfe hervor. Im Liegen besitze der Mensch ein anderes Verhältnis zum Raum und damit zu sich selbst; die Dinge seien dann gleichsam fortgerückt, und im Gefühl des Einklangs mit einer warmen und wohligen Umgebung falle der Übergang vom Bewusstsein zu den unbewussten Traumlandschaften leichter als sonst. Leider werden allerdings als Beleg für die wenigen Dichter, die das Bett «*in würdiger Weise*» gerühmt hätten, einmal auch die zwei Verse *Weinhebers* «*Heiliger Hausrat Bett!/ Still wird, wer dich bedenkt*» zitiert.

Überlegungen über die in der Sittengeschichte nicht zu übersehende Tatsache, dass in bestimmten Epochen Asketen und Büsser zur Kasteierung ihre Nagelbetten und ähnliches konstruierten, um nicht der Sinnenlust oder (wie *Oblomow*) der Trägheit zu verfallen, fehlen in der Untersuchung *Bollnows* aus naheliegenden Gründen.

Womit hängt
die Zuversicht
zusammen, im
Bett zur Ruhe
zu kommen,
womit die
Gelassenheit,
die sich für
die meisten
mit dem Liegen
einstellt?

Ebenfalls Ausführungen über die Literatur der Lotterbetten und des Sündenpfuhls.

Womit hängt die Zuversicht zusammen, nach der angestrengten Geschäftigkeit des Tages – dem «*Aufgerichtetsein*» – im Bett zur Ruhe zu kommen, womit die Gelassenheit, die sich für die meisten mit dem Liegen einstellt? Mit einer angeborenen Verhaltensmoral? Als Ursache für das Unglück deroutierter Menschen wird von Therapeuten häufig fehlende Nestwärme in der Kindheit angegeben, als Grund für den verbreiteten Lebensüberdruss junger und alter Zeitgenossen die Unfähigkeit, frei und unbelastet zu geniessen. Davon handeln ernsthafte Bettgeschichten selten, noch weniger natürlich die belustigenden. ♦

¹ Sartres Novelle «*Intimité*» (in: J. P. S., «*Le mur*» Gallimard Paris, 1939) beginnt mit dem Satz: «*Lulu couchait nue parce qu'elle aimait se caresser aux draps [...]*», der zweite Abschnitt mit der Bemerkung «*Lulu était couchée sur le dos, elle avait introduit le gros orteil de son pied gauche dans une fente du drap [...]*». (93, 94). In Kafkas Werk entspricht die Unrast und Gehetztheit des Daseins der Bedrängnis durch den Raum. Zum Zeitproblem speziell des Prozessromans siehe u. a. Klaus Kleinschmidts Studie «*Augenblick und Irritation*» (...), Münster 1994.

² Der «*Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*» ed. Cl. Aziza et al., Paris 1978 ist eine Fundgrube für dieses Thema; in den verbreitetsten Motivlexika Daemmerichs, Frenzels usw. kommt nicht einmal das Stichwort vor.

³ A. Schöne setzt «*Und hier!* anders als die auf der Weimarer Ausgabe füssenden Neudrucke, wie in den Drucken zu Lebzeiten des Dichters separat, und behandelt in seinem Kommentar des Klassiker-Verlages auch das Thema Reinheit im Zusammenhang mit dieser Stelle.

⁴ O. F. Bollnow, «*Mensch und Raum*» 1980, S. 165. Einige Teile des Buches besitzen eine entfernte Ähnlichkeit mit Ernst Jüngers Essay «*Sprache und Körperbau*» (1947). Bollnow wird in heutigen philosophischen Handbüchern kaum mehr erwähnt.

sinnfalke – im sturzflug

jagt er sein beutetier doch
am ufer des wortstroms versteckt unter farn
ein nichttier ein
giftpilz

von seiner seele geheimnis will
der jäger nicht kosten

aus: antonio cho, schwarze harfe, gedichte, skepsis verlag, Zürich 1998

Richard E. Schneider,
geboren in Neustadt (D),
absolvierte ein Über-
setzerstudium an der
Universität Erlangen;
Zweitstudium an der
Sorbonne, Paris, in den
USA sowie Basel und
Berlin. Abschluss als
M. A. Redaktorausbil-
dung in Frankfurt/Main.
Stipendiat der Max-
Planck-Gesellschaft für
Biochemie, seither frei-
beruflicher Wissen-
schaftsjournalist
(Medizin und Geistes-
wissenschaften).

VERKLÄRUNG DES ALEMANNISCHEN HEIMATGEFÜHLS DURCH DIE GRIECHISCHE MYTHOLOGIE

Griechentum und oberrheinische Dichtkunst bei Johann Peter Hebel

Der spätere evangelische Oberkirchenrat und Präses der Vereinten Badischen Protestantischen Landeskirche Johann Peter Hebel (10. Mai 1760 – 22. September 1826) war in seiner Kindheit und Jugend ein lebhafter, aufgeweckter Bursche und stets zu lustigen Streichen aufgelegt. Sein lebenszugewandtes Wesen begleitete ihn durch all die jungen Jahre, die er als Halb-, dann als Vollwaise, danach als Pflegekind, Internatsschüler und schliesslich als Student der reformierten Theologie in Erlangen zubrachte. Weitere zehn Jahre als Pfarrverweser und Lehrkraft am Lörracher Pädagogium liessen ihm genügend Freizeit, in der er mit liebgewonnenen Freunden, nun intellektuell viel anspruchsvoller, sein umfangreiches Schulwissen auf seine vertraute, heimatliche Umgebung adaptierte und integrierte: Altgriechische Philosophie wurde in der alemannischen Alltagswelt zu neuem Leben geboren.

Die Hebelschen Freunde waren in diese Gedankenspiele einbezogen. Miteinander nannten sie sich der «Proteuserbund», nach dem griechischen Gott der Verwandlung *Proteus*, der der Sage nach vor der Nilmündung sass. Mit kunstvollen, selbsterdichteten Dialogen und Rhapsodien, im Sommer auf langen Wanderungen im Südschwarzwald, im Winter am warmen Ofen im Weiler Pfarrhaus, dominierte der nun knapp 30jährige *Johann Peter Hebel* die freundschaftlichen Gespräche. Ernst und gleichzeitig amüsant reflektierend, das gemeinsam Erlebte und Gesehene mythologisierend, schuf man sich eine Art Privatreligion, das «Proteuseratum». *Hebel* selbst verwandelte sich in die Person des eleatischen Philosophen und Rhapsoden *Parmenides*, der zwar ein philosophisches, doch durchaus amüsantes Regiment führte. Sein Herzensfreund *Friedrich Wilhelm Hitzig* wurde nach dem Stoiker zum «*Zenoïdes*» gräzisiert, Mädchen kurzweg als «*Schnauziae*» latinisiert. Das geographisch-rhetorische Zentrum ihrer griechischen-oberrheinisch Wort- und Sinnesverwandlungen nannten die Freunde «*Belchismus*». Dies meinte ursprünglich eine freie wie vergebundene Anbetung des höchsten Bergs ihrer Heimat. – Hierbei handelt es sich übrigens um eine uralte heidnische Sitte, nämlich die Verehrung von Bergen als nächste Wege

zum Himmel und grösste Nähe zu den Göttern. – Lange, selbstverfasste Poesie im alemannischen Dialekt, und Sagen, die heute noch als Schrifturkunden der drei Freunde von den *Hebel*-Museen in Lörrach und Karlsruhe gesammelt werden, schrieb man fast beiläufig auf. Der «Dritte» dieses Bundes war übrigens, neben dem Gemeindeschreiber, dem sogenannten «*Bammert*», ebenfalls ein junger Pfarrer, *Tobias Güssert* aus Weil. Auf dessen Schwägerin *Gustave Fecht* hatte der Pfarrverweser *Hebel* ein Auge geworfen.

Es war um 1790. Nach fast zehn Jahren in Lörrach in sehr bescheidenen Verhältnissen erhielt *Hebel* endlich eine finanziell lohnenswerte Stellung als Gymnasialprofessor. Doch musste er umziehen nach Karlsruhe, wo er nun am gleichen «Gymnasium illustre» lehrte, an dem er früher Schüler gewesen war. Es wurde ein innerlich nie bewältigter Abschied von der Markgräfler Heimat und seinen «*Proteusern*», vom «*Belchismus*» wie von der «Jungfer Gustave». Wiederum vergingen zehn Jahre. Dann nahm *Hebel*, Junggeselle bleibend, im nordbadischen Residenzstädtchen den Faden wieder auf, den er im «Oberland», in der Umgebung von Lörrach, zu spinnen begonnen hatte. *Hebel*, der Professor für Griechisch, Hebräisch und Latein, verfasste in kürzester Zeitspanne eine Reihe von Gedichten im ale-

mannischen Dialekt, die er den «Freunden ländlicher Natur und Sitten» widmete, in Wahrheit seinen daheim im Oberland gebliebenen «Proteusern».

Er selbst suchte Subskribenten und steuerte eigene beträchtliche Geldsummen bei, um dieser damals sehr gewagten Dichtung im Dialekt, die es in Deutschland zu jener Zeit noch nicht gab, zu Druck und Durchbruch zu verhelfen. Es wurde ein überzeugender Erfolg. Sogar Dichterfürst Goethe im hessischen Frankfurt rezensierte die «Allemannischen Gedichte» des Karlsruher Neophyten und befand, dass hier ein junger Dichter «auf anmutigendste Weise das Universum verbauere». Und Hebel war nach eigenem Eingeständnis glücklich, den heimischen Dialekt «hoffähig und als Dichtersprache brauchbar» gemacht zu haben. Dies ist tatsächlich sein grosses Verdienst; denn auf eine in der bisherigen deutschen Literaturgeschichte geradezu revolutionäre Weise stellte er heimisches Bauerntum und klassische Schulbildung neben- und ineinander. Der moderne, ebenfalls am Rhein geborene Philosoph Ernst Bloch erkannte hier gar auf «fernöstlich-bäuerisches Tao». Dieses Urteil mag berechtigt sein, wenn man weiss um «die Bedeutung des Wegs» für den Dichter. Doch stand der griechische Philosoph Parmenides und dessen «Sinngedicht» dem ehemaligen «Proteuser» sicher bedeutend näher, ebenso wie die griechische Bukolik, in der er sich gerne übte.

Exemplarisch für Hebels Dichtkunst in alemannischem Dialekt sei das lange Gedicht von der «Wiese», dem Fluss der Markgräfler Heimat, genannt. Aus der weiten Ferne der Residenzstadt Karlsruhe besingt der alemannische Professor am klassischen Gymnasium den heimatlichen Bach im Wiesental, er beschreibt allegorisch gekonnt die «Wiese» als eine weibliche Person, die an der Quelle im Südschwarzwald «geboren» wird, heranwächst, immer grösser und breiter wird, bis sie zuletzt, als dichterisch verklärte Person, als ein einer griechischen Göttin ähnliches Wesen, schliesslich ihrem vorherbestimmten Bräutigam, dem Rhein, entgegeneilt, um sich mit dem grossen Strom zu vermählen und zu vereinigen. Und Hebel besingt diese «Wiese» als ein Liebender, als einer, der alles weiss von der Geliebten,



Johann Peter Hebel
1760–1826

Hebel
steuerte eigene
beträchtliche
Geldsummen bei,
um dieser
damals sehr
gewagten
Dichtung im
Dialekt, die es
in Deutschland
zu jener Zeit
noch nicht gab,
zu Druck und
Durchbruch
zu verhelfen.

ihre Herkunft, Vergangenheit, Umgebung und frühes Tun, aber der auch ein tragisch «Wissender» ist, der bekennen muss, dass die Geliebte nicht ihm, sondern einem Grösseren, Bedeutenderen als ihm bestimmt ist. Man mutmasst, dass sich hinter der «Wiese» neben griechischer Seinsphilosophie Hebels enge Freundin Gustave Fecht verbirgt, mit der er zeitlebens in brieflicher Verbindung bleibt, die er liebte in seiner Jugend in der Oberländer Heimat und die nun allmählich eine alte «Jungfer» wird.

Was dem homerischen Sänger vor Troja der Skamandros, wurde dem Hebel die «Wiese»: Ein gottähnliches Wesen. Zu Recht kann man also über den alemannischen Dichter als einen «Homer aus dem Wiesental» befinden, wie dies der Frankfurter Feuilletonjournalist Benno Reifenberg vor einigen Jahren antönte. Doch «verpanthareit» Hebel keineswegs im heraklitischen Sinne und steigt in keinen Fluss. Für ihn ist die «Wiese» das Sinnbild für die Parmenideische Unabänderlichkeit des Seins, für die Gerechtigkeit, die in seinem «Sinngedicht» beschworen wird: Vor der Göttin «Dike» steht Parmenides ebenso wie der Dichter und frühere Rhapsode Hebel – und staunt.

Parmenides im Krieg

Hebel als Parmenides. Auch die Jugend kehrt als Sinnbild dem reifen Hebel zurück. Was zwanzig Jahre zuvor nur reines, frohes Spiel jugendlichen Denkens mit der griechischen Philosophie war, floss dem nun fünfzigjährigen Schriftsteller, der in Karlsruhe den Jahreskalender des «Rheinländischen Hausfreunds» redigierte, zwar immer noch mit grosser künstlerischer Anmut, doch nun auch mit tiefempfundenem Ernst des Lebens in seinen Rede- und Schreibfluss ein. Selbst jetzt löst sich Hebel, der erste Meister der deutschen Kurzgeschichte, nicht von Parmenides, dem griechischen Denker des Seinsgedankens. Die Dinge des Lebens, lehrt Parmenides, sind unabänderlich. Und der Gedanke an das Leben ist der Gedanke an den Zwang der Dinge, an das Unaufhörliche, an das ewig-gleichbleibende hohe Gesetz vom Sein.

Bei Hebels Diskursen über die Gestirne im Kalender stehen, unschwer zu erken-

nen, die Fragmente 10 und 11 des «Parmenideischen Lehrgedichts» Pate, gleichberechtigt neben dem Gedankengut der Französischen Aufklärung. Ebenso unverrückbar wie oben im Himmel die Sterne, steigt im wohlhabend gewordenen Professor in Karlsruhe die Gewissheit auf, ist auch das Los, das Schicksal und das Sein des Menschen. *Parmenides* hatte recht: Immer wieder kehrt der Mensch im Laufe seines Lebens zu seinem Ausgangspunkt zurück, er beschreibt einen Kreis, ja, sein eigenes Leben ist in diesen Kreis eingebunden: Als Lehrer kehrt *Hebel* an den Ort seiner früheren Schulzeit zurück, als Kirchenrat, ja Oberkirchenrat, sieht er das Markgräfler Land wieder, in dem er als Pflegesohn eines Pfarrers und später als junger Vikar wohnte.

Die Pferde, die mich fahren so weit...

Diesen Seinsgedanken als «ehernes Gesetz», als geistiges Abschreiten seines Lebenskreises vollendet der «Kalendermacher» *Hebel* in der im besten Sinne sentimentalischen Erzählung vom treuen Knecht *Jobbi* und dessen Lieblingspferd *Jockli*. Unter Tränen las *Hebel* die Geschichte von der «Langen Kriegsfuhr» einer literarischen Abendgesellschaft vor. Zwar erscheint diese Erzählung auf den ersten Blick nur brav und bieder, doch interessante Perspektiven tun sich dem «geneigten Leser» auf, wenn er hinter der Gestalt des Gespannknechts, der viele Jahre zu Kriegsdiensten in feindlichen Armeen fern der Heimat gezwungen wird, nicht allein *Hebels* Vater *Johann Jacob Hebel* aus dem pfälzischen Simmern erblickt, der mit seinem Basler Major *Iselin* 1767/68 auf Korsika focht. Nein, man darf im über alle Massen treuen *Jobbi* auch den Erzähler *Johann Peter Hebel* selbst vermuten, der nach vielen Jahren am fernen, grossherzoglichen Hof in Karlsruhe als wohlhabender Fremder in seine alte, geliebte Heimat im «Oberland» zurückkehrt und bei den Seinen verweilen möchte, bei seiner alten Mutter, an deren Gespräche er sich erinnert, und bei seinen «Proteuser» Freunden, die allesamt eine Pfarrei besitzen. Er träume davon, schreibt er in einem seiner vielen Briefe an die Freunde in Weil, eines Tages in einer vierspännigen Karrosse heimzukommen ...

Der vom
Parmenideischen
Sein wissende
und ergriffene
Dichter drängt
nicht mehr
nach der
äusserlichen
Vollendung
seines Lebens,
er sucht diese
Vollendung in
der Dichtung
selbst.

Doch in Wirklichkeit verlangt ihr «Hausfreund» gar nicht mehr nach der Realisierung solcherträumerischer Selbsterhöhung. Wohl auch deshalb unterbleibt die früher sehr gewünschte Heirat mit der Freundin *Gustave Fecht*, der Schwägerin seines Freundes *Günttert*, der jetzt keine materiellen Hindernisse mehr entgegenstehen. *Hebel* hat sich für seine dichterische Berufung entschieden, die seit seiner Abreise aus dem Oberland im Vordergrund seines Trachtens steht. Im Poeten *Hebel* wird jetzt – mit den Worten des Romantikers *Ludwig Tieck* – noch einmal «des Lebens Überfluss» gesprächig, ja künstlerisch, doch nicht etwa ein Mangel oder Beengtheit der Seele. Der vom Parmenideischen Sein wissende und ergriffene Dichter drängt nicht mehr nach der äusserlichen Vollendung seines Daseins, er sucht diese Vollendung in der Dichtung selbst, in einer von aussen nicht mehr wahrnehmbaren Welt, der Welt des Seins.

Im vorlesenden, von der Rührung überwältigten und weinenden *Hebel* mögen damals die prophetischen Worte des griechischen Philosophen Parmenides, seines «alter ego», aus dem «Lehrgedicht» hochgestiegen sein. Diese Worte suchen an Tiefsinn wohl ihresgleichen: «*Die Pferde, die mich fahren so weit nur der Wille dringt...*» (Fragment 1). Und kein Zweifel, in der Gestalt des *Jobbi* mit seinem Pferd *Jockli* kehrt *Hebel* heim. Auf diesem Heimweg hält er sich in seiner Erzählung von der «Langen Kriegsfuhr» streng an die Maxime des Parmenides (Fragmente 7 und 8), «... nicht nach rechts und links zu schauen, sondern allein den Weg zu beschreiben». Es ist der Weg eines Lebens, das, reich geworden, als Überfluss in vollendeter Kreisform zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt. Diesen seinen Lebensweg, die frühen Verluste durch den Tod des Vaters und der kleinen Schwester, das tragische Hinscheiden der von ihm verehrten Mutter, die schwere gefallene Trennung von den liebgewonnenen Freunden in der Oberländer Heimat und der uneingestandene Verzicht auf eine eigene Familiengründung, diesen seinen Weg in der Person eines fremden, anderen Ich hat *Hebel* oft, ja immer wieder beschrieben. Auf einer Dienstreise in Schwetzingen bei Mannheim starb er, nicht ganz unvorbereitet, aber unerwartet, am 22. September 1826 und liegt auch dort begraben. ♦