

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 80 (2000)
Heft: 4

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: 15.01.2026

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

Rainer Moritz,
geboren 1958 in Heilbronn, Studium der Germanistik, Philosophie und Romanistik. 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); «Das FrauenMänner-UnterscheidungsBuch», C. H. Beck, München 1999 und «Schlager», dtv, München 2000.

LANGSAME MÄNNER

Bernhard Schlinks Geschichten von Flucht und Täuschung

Wie schafft es ein Autor, einen überraschenden Millionenerfolg zu verkraften? Und was, um alles in der Welt, soll er einem solchen «Megaseller» folgen lassen? Die Leidens- und Hybrisgeschichten derer, die mit plötzlichem Ruhm nicht fertig wurden, sind zahlreich; *Robert Schneider* etwa verstand sich nach «Schlafes Bruder» bald als vorarlbergischer Heilsvorkünder, was leider nicht dazu führte, dass seine Folgeromane «Die Luftgängerin» oder «Die Unberührten» ästhetischen Minimalanforderungen genügten. Anders *Bernhard Schlink*: Niemand ahnte, dass sein 1995 erschienener Roman «Der Vorleser» nicht nur den deutschsprachigen Raum erobern würde, sondern – dank massiver TV-Unterstützung – auch auf wundersame Weise den amerikanischen Buchmarkt. Jetzt, knapp fünf Jahre später, legt *Schlink* den Erzählband «Liebesfluchten»¹ vor, begleitet von zahllosen Rezensionen und Interviews. Keine Frage: Wer als deutscher Erzähler im Ausland reüssiert, wird mit anderen Augen gesehen; keiner möchte sich vorwerfen lassen, einen Autor von Weltrang übersehen zu haben. Beim Erscheinen des «Vorlesers» sah dies keineswegs so einmütig aus: Er erhielt mehrere positive, ja hymnische Besprechungen, denen freilich prominente nörgelnde Stimmen (darunter die des «Literarischen Quartetts») gegenüberstanden. Nun ist alles anders: Die Kritik überschlägt sich, setzt *Schlink* gar auf Platz 1 der SWR-Bestenliste, fühlt sich an die Novellistik des 19. Jahrhunderts erinnert und macht den sympathischen Juraprofessor aus Berlin zum Spezialisten für gesellschaftliche Verdrängungen aller Art – ein Fall von Wiedergutmachung.

Unerhörte Begebenheiten

Die Crux der Sache ist, dass *Schlinks* «zweites» Buch (die vor dem «Vorleser»

publizierten Kriminalromane zählen in diesem Zusammenhang nicht) kein Absturz ist, kein von vornherein zum Scheitern verurteilter Versuch, zwanghaft an einen erfolgreichen «Erstling» anzuknüpfen. Auch in «Liebesfluchten» treten die Qualitäten des Autors *Schlink* zutage. Wir sehen ihn als Beobachter menschlicher (Liebes-) Beziehungen, als grübelnden Moralisten, der seinen Figuren dennoch allen Freiraum lässt, ihre Irrtümer zu begehen, ihr Leben zu verfehlen. *Schlinks* sieben Fallgeschichten werden von unerhörten, gelegentlich nur nordürrftig motivierten Begebenheiten getragen, von Schicksalen, die an einen Wendepunkt gelangen. Da treffen wir auf einen Beamten, der erfährt, dass ihn seine Angetraute jahrelang betrog; da lässt sich ein angesehener Architekt gleich mit drei Frauen ein und führt nonchalant ein Trippelleben, und da trennt sich ein anderer Mann von seiner Ehefrau, als ihm, irgendwo auf dem amerikanischen Kontinent, eine magische Tankwartin begegnet, die er aus einem Traum zu kennen meint.

Schlink ist auf den ersten Blick ein altväterlich auftretender Erzähler. Seine Sätze reihen sich in spröder Schlichtheit aneinander; sie vertrauen den Inhalten und tun so, als sei jedes Ornament eine Verfälschung des Gesagten. Auch «Der Vorleser» ist (selbst im durch die Rezeptionsgeschichte verklärten Rückblick) kein brillantes Sprachkunstwerk. *Schlinks* Texte neigen zum überflüssigen Kommentar, und sie verfügen über ein beschränktes stilistisches Variationsvermögen. Sätze wie «So gingen wir zur Schule. Es gab keinen Verkehr. Nur die Bäcker hatten schon auf und bedienten die ersten Kunden» sind keine guten Sätze, und die entscheidende Frage (der Literaturkritik) an diesen Autor muss deshalb lauten: Was ist hier gewollt, was ungelinkt, was nur misslungen?

Die Erzählungen der «Liebesfluchten» werden von den Schlinkschen Grundthe-

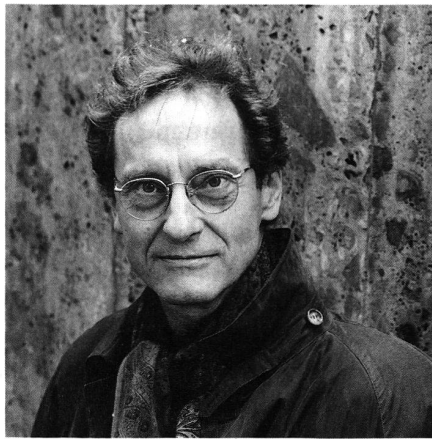
¹ Bernhard Schlink, *Liebesfluchten. Geschichten. Diogenes Verlag, Zürich 2000.*

men zusammengehalten. Die unvoreingenommene Auseinandersetzung mit deutscher Vergangenheit und Schuld bestimmte den «Vorleser», machte ihn zu einem verstörenden Buch, und sie prägt jetzt die Auftakterzählung «Das Mädchen mit der Eidechse» oder «Die Beschneidung». Die psychologische Darstellung des Geschehens zeigt indes, dass es nur vordergründig um politische Dimensionen geht. Den Täuschungsmanövern, den halbherzigen Bekenntnissen in *Schlinks* Geschichten liegt eine fast anthropologisch argumentierende Analyse der menschlichen Psyche zugrunde. Die Figuren – und vor allem die Männer – sind Meister der Verstellung; ihr Leben ist, verkürzt gesprochen, unauthentisch; sie haben sich mit ihren (Not-)Lügen eingerichtet, in einem Schutzwall, der Angst und Unsicherheit nur unzulänglich kaschiert.

«*Sein Charme war nur eine Weise des Sichentziehens und -verbergens. Er war nur ein Ritual, mit dem ihr Mann überspielte, dass er sich belästigt fühlte*», heisst es über den sehnsuchtsgeplagten Helden in der (vorzüglichen) Schlusserzählung «Die Frau an der Tankstelle», und die Ost-West-Geschichte «Der Seitensprung» spitzt sich zu, als die Unwahrhaftigkeit des Stasi-Zuträgers Sven ans Licht kommt. *Schlinks* Männer tragen zur Undurchsichtigkeit der Welt bei, und sie leiden gleichzeitig an ihren unzureichenden Kenntnissen. «*Woher sollte er wissen, ob sie ihm die Eine und dem Anderen eine Andere gewesen war?*» räsoniert der gehörnte Witwer und beginnt sofort, seinen Widersacher mit einer Lügenintriqe aufs Glatteis zu führen.

Mit dem Gestus des Aufrichtigen

Der Reiz, der von *Schlink* ausgeht, beruht nicht zuletzt auf dem lapidar vorgetragenen Wunsch, die «grossen» Lebensfragen noch einmal stellen zu dürfen. Was ist Liebe? Was ist Partnerschaft? Wie steht es um das «Unwiederbringliche und Unersetzbare» einer Biographie? Wie lässt sich mit schwieriger Vergangenheit weiterleben?



Bernhard Schlink.
Photo: Isolde Ohlbaum,
München

Nach und
nach entsteht
in diesen
Erzählungen
ein Ton, der
trotz aller
stilistischen
Defizite
markante
Eigenständig-
keit gewinnt.

Ein solches Insistieren führt bisweilen zu überzogenem Pathos («*Muss, wer die Fronten wechselt, durchs Niemandsland?*»), doch es scheint gerade dieser Gestus des Aufrichtigen und des (vermeintlich) Autobiographischen zu sein, der *Schlinks* Lesergemeinde anrührt und begeistert. Nach und nach entsteht in diesen Erzählungen ein Ton, der trotz aller stilistischen Defizite markante Eigenständigkeit gewinnt. *Schlinks* Männer sind bedächtige Täter; so

umtriebiger sie in der Welt agieren, so vorsichtig sind sie in ihrem Inneren, sogar wenn sie sich mit einem Mal entschliessen, ihr Leben umzustürzen: «*Er wusste, dass er langsam war, langsam im Wahrnehmen und im Verarbeiten, langsam im Sicheinlassen wie im Sichlösen.*»

Die Tugend der Langsamkeit ist die Tugend des Erzählers *Schlink*. Je intensiver man in diesem Buch liest, desto nachsichtiger geht man mit dessen Unzulänglichkeiten um. In einer poetologisch anmutenden Passage aus «Zuckererbsen» verrät sich das Prinzip, der Trick dieses Erzählens: «*Er kümmerte sich nicht um Moden und Trends, sondern malte, was er gerne als Bild gesehen hätte: Brücken, Wasser, Frauen und Blicke durch Fenster.*» So einfach kann das sein, und *Bernhard Schlink* gelingt es in einigen der «Liebesfluchten», kurzzeitig die Illusion entstehen zu lassen, die Welt liesse sich auch heute derart «unmodisch», derart simpel malen. Eine Prosa, die so einherkommt, ist unverwechselbar. Ein Schleier liegt über ihren Satzfolgen; die Welt scheint stillzustehen, ungeachtet dessen, was sie an Szenen- und Ortswechsel für ihre Protagonisten bereithält. Und wenn *Bernhard Schlink* diese Atmosphäre in Worte fasst, dann sind, Augenblicke lang, alle Zweifel an seiner Kunst aufgehoben: «*Er sah in die erleuchteten Fenster im Haus gegenüber, sah Menschen hin und her gehen, reden, trinken, fernsehen. Er stellte sich den Blick aus dem Haus gegenüber vor: Ein Paar, das sich gestritten hat und versöhnt hat. Ein Liebespaar.*» So unspektakulär kann Literatur sein. Und so vollkommen. ♦

Nicola Hille,

geboren 1967 in Aachen. Studium der Kunstgeschichte, Medienwissenschaft und Neueren deutschen Literatur in Marburg und London. Magister Artium 1995. Auslandsaufenthalte, u.a. als DAAD-Stipendiatin an der Hoover Institution der Stanford University, Kalifornien (USA). Zur Zeit Doktorandin im Fachgebiet Kunstgeschichte und DAAD-Koordinatorin an der Universität Karlsruhe. Die Promotion widmet sich dem Thema der politischen Plakatkunst und der Entwicklung der Bildpropaganda in dem Zeitraum der zwanziger bis fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts. Veröffentlichungen zur Geschichte der Plakatkunst, dem Themengebiet Kunst und Propaganda sowie zur politischen Ikonographie.

AUGENBLICKE DES JAHRHUNDERTS IM BILD

150 Jahre Pressephotographie: Eine Ausstellung im Van der Heydt-Museum in Wuppertal lädt zum Rückblick ein

Wie kein anderes Medium hat uns die Pressephotographie im 20. Jahrhundert begleitet. Beinahe jeder einzelne Tag der letzten 100 Jahre wurde von allen Orten der Erde aus durch Bilder und Nachrichten kommentiert. Dramatische Bilder aus den Krisen- und Katastrophengebieten der Welt standen dabei immer neben Bildern aus der schillernden Welt der Stars und Prominenten. Dokumentationen von Jahrhundertereignissen, wie den ersten Schritten eines Menschen auf dem Mond, reihten sich neben Impressionen aus dem täglichen Leben.

Der Photojournalismus ist ein Produkt des 20. Jahrhunderts. Unter den Voraussetzungen einer immer schnelleren Verbreitung der Printmedien und der technischen Verbesserung der photographischen Wiedergabeverfahren nahm die Bedeutung der Bildreportage zu. Als die kleinen, tragbaren und lichtstarken Photoapparate wie die «Leica» und «Ermanox» neu entwickelt wurden, war der Durchbruch zum schnellen Photo und zum Schnappschuss geschafft. Es wurde den Photographen nun möglich, direkt am Geschehen teilzunehmen und aus unmittelbarer Nähe zu photographieren. Die ersten grossen Illustrierten Ende der zwanziger Jahre wurden die Auftraggeber der Photojournalisten. Die «Berliner Illustrierte» und die «Münchener Illustrierte Presse» waren zu Anfang die wichtigsten Abnehmer der Pressephotographie, und ihre Blätter erreichten schnell eine breite Popularität. Ihre Photos öffneten, wie *Gisèle Freund* es einmal formulierte, ein «Fenster zur Welt».

Als erstes Nachrichtenphoto gilt eine Daguerrotypie von *Carl Ferdinand Stelzner*, das Ruinen nahe der Alster nach dem grossen Hamburger Brand von 1842 zeigt. Vom Aufbau der Bavaria in München 1850 gibt es schon eine ganze Photoreportage und weitere fünf Jahre später zogen die ersten britischen Photoreporter, in den Krim-Krieg. Während des amerikanischen Sezessionskriegs der Jahre 1861–1865 und dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 schien der Photojournalismus sich bereits

fest etabliert zu haben. Durch die beschränkten Möglichkeiten ihrer Verbreitung konnten die Photos jedoch kaum von einer breiteren Bevölkerungsschicht wahrgenommen werden. Nach der Erfindung des Telegraphen durch *Samuel Finley Breese Morse* (1835) konnten Texte zwar schon bald um die Welt telegraphiert werden, das Bild blieb jedoch zurück. Erst seit 1883 war es dank einer Erfindung von *Georg Meisenbach* möglich, mit Hilfe der Autotypie Photos als Rasterbilder in Zeitschriften zu drucken. Im Oktober 1883 veröffentlichte die «Leipziger Illustrierte Zeitung» die erste gerasterte Photographie; ihr folgten die «Berliner Illustrierte Zeitung» und «Die Woche».

Die amerikanische Nachrichtenagentur «Associated Press» (AP) nahm vor 150 Jahren ihre Arbeit auf. 1848 gründeten die Vertreter von sechs Zeitungen in New York die «Harbour News Association», die schon bald darauf nur noch «Associated Press» genannt wurde. Ein Jahr später eröffnete in Halifax das erste Auslandsbüro, das seine Nachrichten vor allem von den dort eintreffenden Schiffen aus Europa sammelte. Zehn Jahre nach seiner Gründung erhielt AP die ersten Nachrichten aus Europa über ein neu verlegtes Transatlantik-Kabel.

Noch im 19. Jahrhundert (1898) wurde der erste deutsche Korrespondent in Berlin akkreditiert, doch bis zur Gründung der deutschen Tochtergesellschaft AP GmbH in Berlin (1931) mussten noch einige Jahre vergehen. 1900 wurden die regionalen

Vereinigungen zunächst zu einer einheitlichen Genossenschaft mit Sitz in New York zusammengeschlossen. Eine Zusammenarbeit mit dem europäischen Nachrichtenkartell von Reuters in London, der «Agence Havas» in Paris und dem «Wolffschen Telegraphenbüro» (WTB) in Berlin wurde 1919 vereinbart. Ende der zwanziger Jahre wurden die ersten Photos in Amerika auf dem Postweg verbreitet. Diese Form der Übermittlung von Bildnachrichten dauerte sehr lang und war recht umständlich: die Photos reisten von der Atlantikküste bis zur pazifischen Küste 85 Stunden im Zug und 24 Stunden auf dem Luftweg. Man suchte nach neuen Möglichkeiten der Bildübermittlung. Mit AP Wirephoto wurden 1935 Pressebilder telegraphisch übertragen. Die Technik der Bildübertragung ging zurück auf eine Erfindung des Physikers *Arthur Korn*, dem es 1906 gelang, ein Photo über eine Entfernung von mehr als eintausend Kilometern zu übertragen. Für diese Erfindung wurde er genauso gefeiert wie *Graham Bell* für das Telephon, *Edison* für den Phonographen und *Marconi* für die Entdeckung der drahtlosen Übertragung von elektrischen Schwingungen. Mit der Kornschen Technik der Bildübertragung begann das Zeitalter des internationalen Photojournalismus. Der wachsende Bedarf

vor allem deutscher und britischer Zeitungen an aktuellen Nachrichtenphotos veranlasste in den zwanziger Jahren amerikanische Pressebild-Agenturen in London und Berlin präsent zu sein. Zu Beginn der dreissiger Jahre kam «Associated Press Photos» nach Berlin und wurde Nachfolger der «Pacific und Atlantic»-Photoagentur, die seit 1922 in der deutschen Metropole aktiv war. «Associated Press» war die erste Agentur, der es gelang, regelmässig Bilder über die Telephonleitungen zu versenden. Dadurch konnten Bild und Nachricht gleichzeitig bei den Empfängern eintreffen.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nahm AP den Nachrichtendienst in deutscher Sprache auf. Zuerst wurde der «*Wiesbadener Kurier*» an das Netz angeschlossen. Die heutige deutsche Tochtergesellschaft AP GmbH mit Sitz in Frankfurt am Main wurde 1950 gegründet. Anfang der siebziger Jahre liessen sich Computer zur Übertragung von Nachrichten einsetzen und kurz darauf wurde eine «elektronische Dunkelkammer» entwickelt, die sowohl die Bildbearbeitung als auch die Bildübertragung ermöglichte. Bis Mitte der achtziger Jahre mussten Photographen auf ihre Reisen eine tragbare Dunkelkammer mitnehmen: ein komplettes Photolabor, das

in mehrere Koffer verpackt wurde und im Hotelbadezimmer aufgebaut wurde. Zusätzlich mussten Bildsender und Reiseschreibmaschine für die Bildtexte transportiert werden. Mitte der achtziger Jahre begann die Satellitenübertragung von Bildern in grossem Massstab. Die neunziger Jahre veränderten die Medienlandschaft erneut: 1996 startete unter dem Namen «The Wire» ein Multimedia-Nachrichtenangebot für die Internet-Ausgabe von Zeitungen.

Mit einer Auswahl von 168 Photos aus den New Yorker und Frankfurter Archiven von «Associated Press» haben die Mitarbeiter/innen des Historischen Museums der Pfalz/Speyer



Der Kniefall von Brandt in Warschau. Warschau, 7. Dezember 1970. Bundeskanzler Willy Brandt unterzeichnet in Warschau einen Vertrag über die Normalisierung der Beziehungen zwischen Deutschland und Polen. Für Aufsehen sorgt sein Kniefall am Mahnmal für die Opfer des Nationalsozialismus bei dem Besuch des Warschauer Ghettos. (Aus dem Katalog, © ap)

eine Wanderausstellung konzipiert, die «Meisterwerke der Reportagephotographie von Associated Press» zeigt und nun bis zum 28. Mai 2000 im Van der Heydt-Museum in Wuppertal zu sehen ist. Die Ausstellung wird noch in Leipzig, Wien, Iserlohn und Erlangen zu sehen sein. Die Bild-Auswahl konzentriert sich auf die bekanntesten Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Zu sehen sind Photos, die um die Welt gingen. Zeitdokumente, nicht nur von tagespolitischer Aktualität, sondern von einer weit über das abgebildete Geschehen hinausweisenden Brisanz. Eine aufgebaute Empfangsstation in der Ausstellung vermittelt einen Eindruck von der Geschwindigkeit der Bild- und Nachrichtenübertragung. Sie gibt den Besuchern einen Einblick in die aktuelle Arbeitsweise einer Nachrichtenagentur.

Der Zahl der Bilder, die heute geliefert werden kann, ist kein Limit mehr gesetzt. Die Ausstellung lädt daher auch zum Nachdenken darüber ein, wie die Zukunft eines Bildjournalismus aussehen kann, der sich mit einer permanent zunehmenden Flut von Bildern konfrontiert sieht und bei dem die Manipulation von Bildmaterialien immer leichter zu werden scheint. Der Kosovo-Krieg hat uns erneut gezeigt, wie umstritten Bilder sein können, welche Macht sie haben und von welcher zentralen Bedeutung ihre Authentizität ist. Da die kommende Zeit stärker als zuvor geprägt sein wird von digitalen Bildern und der Tendenz, Ton und Text zu verzahnen, gehört die Pressephotographie geradezu in doppelter Weise ins Museum: einerseits als ein bereits veraltetes Medium der chemiegebundenen Entwicklung, andererseits als eigentliches Erbe der Kunstgeschichte. Jedes photographische Bild steht brenn-



Eine neue Sportart? Los Angeles, Juni 1931. Georgia Coleman, amerikanische Meisterin im Turmspringen, bereitet sich auf die Verteidigung ihres Titels vor. Durch einen Bogenschuss während des Sprunges versuche sie, ihre Balance und ihre Körperhaltung zu verbessern, teilt sie den Fotografen mit. (Aus dem Katalog, © ap)

punktartig für ein gesellschaftliches, politisches oder kulturelles Ereignis. Das Pressephoto fasst wie kein anderes Medium die Zeit im Bild zusammen. Es ist das photographische Tagebuch des 20. Jahrhunderts, mit dem immer wieder versucht wurde, Zeitgeschichte ins Bild zu transformieren. ♦

Augenblicke des Jahrhunderts. «Meisterwerke der Reportagephotographie von Associated Press». Eine Ausstellungskonzeption des Historischen Museums der Pfalz/Speyer. Bis zum 28. Mai 2000 ist die Ausstellung im Van der Heydt-Museum in Wuppertal zu sehen. Danach in Leipzig, Wien, Iserlohn und Erlangen.

In der Ausstellung ist eine Bilddatenbank von «Associated Press» zugänglich, deren über 700 000 Bilder für die Besucher abrufbar sind. Der Katalog mit dem gleichen Titel wurde von Meinrad Maria Grewenig herausgegeben und ist bei Hatje Cantz, Ostfildern, erschienen.

Michael Andermatt

ist Privatdozent für
Neuere deutsche Lite-
raturwissenschaft am
Deutschen Seminar der
Universität Zürich.

DEUTSCHE LITERATUR, NATIONALE IDENTITÄT UND KULTURKAMPF

Mit dem Kulturkampf und der Bedeutung des Kulturkampfdenkens für die deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts befasst sich ein neues Buch des Berliner Germanisten Peter Sprengel¹. Neben Theodor Fontane und Gerhart Hauptmann liegt sein Schwerpunkt bei den Gedichten Conrad Ferdinand Meyers.

Seit dem *cultural turn* in den Geisteswissenschaften erfährt der Kulturbegriff eine zunehmende Funktionalisierung. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich wohl auch die neuerdings in den Medien reichlich inflationäre Verwendung des Begriffs «Kulturkampf». War es vorerst die Differenz zwischen Erster und Dritter Welt, die mit ihm erfasst werden sollte, das konflikthafte Aufeinandertreffen zwischen den Normen der westlichen Industriegesellschaft und den zumeist religiös fundierten Wertsystemen anderer Länder, dient er mittlerweile der Evokation weltanschaulicher Differenz beinahe jeglicher Art.

Peter Sprengels Buch «Von Luther zu Bismarck. Kulturkampf und nationale Identität» hat mit dieser Entwicklung nur am Rande zu tun, nämlich insofern es sich mit dem historischen Phänomen befasst, für das der Begriff Kulturkampf ursprünglich reserviert war: mit der Auseinandersetzung zwischen staatlichen Behörden und katholischer Kirche in den europäischen Ländern etwa zwischen 1830 und 1890. Die deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts trägt vielfach Spuren dieses Konflikts, der die Liberalisierung und Säkularisierung Europas prägend begleitete. Sprengels Aufsätze zu Fontane, Meyer und Hauptmann – der Spezialforschung sind sie durch frühere Veröffentlichung weitgehend bekannt – geben in ihrer Gesamtheit einen informativen Überblick über die unterschiedlichen Haltungen, die damalige Autoren mit ihrem Werk dem Kulturkampf gegenüber einnahmen.

Wie der Titel des Buches «Von Luther zu Bismarck» verrät, kreisen Sprengels Untersuchungen mit dem Reformator und dem eisernen Kanzler um zwei Hauptfigu-

ren der deutschen Nationalmythologie. Sprengels Buch ist deshalb im wesentlichen ein Buch über Deutschland, genauer: über die Rolle der Literatur im Prozess der Herausbildung des deutschen Nationalstaates im 19. Jahrhundert. Die Wahl der drei Autoren Fontane, Meyer und Hauptmann sorgt dabei erfolgreich dafür, dass das Unternehmen sich von der ermüdenden Eintönigkeit der gründerzeitlichen Nationalrhetorik weitgehend freihalten kann.

Hauptmann: Denunziation des Fremden

Gerhart Hauptmann steht ohnehin nicht für das 19. Jahrhundert. Sein Schauspiel «Magnus Garbe», entstanden 1914/15, gedruckt 1942 und uraufgeführt erst 1956, galt mit seiner Darstellung der Inquisition lange als Schlüsseltext für die kritische Analyse politischer Gewalt in der Moderne. Sprengel, im übrigen ein ausgewiesener Hauptmann-Forscher, setzt den Akzent anders und arbeitet an «Magnus Garbe» die Tradition liberaler Rhetorik heraus. Hauptmann gerät damit zusehends ins Abseits. In seinem Drama bedient er sich etablierter Stereotype des Kulturkampfdenkens, wie deutsche Freiheit vs. römische Knechtschaft oder national vs. ultramontan, und partizipiert dabei über die Denunziation des Fremden und in der Beschwörung «eherner» deutscher Mannhaftigkeit gegenüber «welscher» Weiblichkeit ungebrochen an der deutschen Kriegs-ideologie der Jahre 1914/15.

Hauptmann steht in Sprengels Studie für die Kontinuität kulturkämpferischen Denkens im 20. Jahrhundert. Politisch-rhetorische Stereotype des 19. Jahrhunderts prägen den nationalen Diskurs offensichtlich weit über ihren ursprünglichen Gel-

¹ Peter Sprengel, Von Luther zu Bismarck. Kulturkampf und nationale Identität bei Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer und Gerhart Hauptmann. Aisthesis, Bielefeld 1999. Peter Sprengel, geb. 1949, ist ordentlicher Professor für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Er veröffentlichte zahlreiche Bücher zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts; zuletzt: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900 (1998).

tungsbereich hinaus. Dies unterstreicht nachdrücklich auch *Sprengels* zweite Studie zu *Hauptmann*, die in chronologischer Folge *Hauptmanns* Lutherbild rekonstruiert. *Hauptmann* folgte anfangs deutlich der kulturkämpferisch-nationalistischen *Luther*-Verehrung des 19. Jahrhunderts, und selbst als er später im Reformator eher die tragische Figur des scheiternden Helden sah, blieb er dem Anti-Ultramontanismus verhaftet. Gleichermassen aufschlussreich wie bedenklich ist in dieser Hinsicht ein Notizbucheintrag von 1937. *Hauptmann* bedauerte dort, dass der Hitlergruss nicht genuin deutsch sei, sondern ein altrömischer Brauch: «*So sind wir [?] National = Sozialisten wieder einmal ein Kind von Rom – Der Teufel kommt von hinten: und das Vo[e]lkchen merkt ihn nie, [...] wenn er es am Kragen ha[e]tte.*»



Conrad Ferdinand Meyer, 1871

Fontane: Geschlechterkonflikt

Fontane dagegen ist alles andere als ein bornierter Kulturkämpfer, ja er nimmt in der Kulturkampf-Frage nachgerade eine Sonderstellung ein. In Romanen wie «*L'Adultera*», «*Cécile*», «*Irrungen Wirrungen*», «*Frau Jenny Treibel*» oder «*Der Stechlin*» scheint zwar durchaus Kulturkampfpolemik auf, aber sie lässt sich – für *Fontane* bezeichnend – nie auf eine eindeutige Tendenz festlegen. Eher geht es darum, dass *Fontane* die zeitgenössischen Klischees einer humoristischen Relativierung aussetzt. So wird im «*Stechlin*» wohl auf den «*Papst in Rom*» geschimpft, «*der ein Obergott sein will und unfehlbar*», aber es ist die von Altersstarrsinn gezeichnete Adelheid, die Domina von Kloster Wutz, die sich so äussert. Graf Barby hält dagegen im selben Roman die «*Papst- und Rom-Frage*» bzw. die Alternative «*Quirinal oder Vatikan*» für definitiv «*überlebt*» und stellt fest: «*Das moderne Leben räumt erbarmungslos mit all dem Überkommenen auf.*» *Fontanes* Konkurrenz der Meinungen, die Dialogizität seiner Romane, bricht der ansonsten per se monologischen Kulturkampf-Rhetorik erfolgreich die Spitze.

Die Kulturkampfflogik bleibt bei *Fontane* dabei keineswegs auf anspielungsrei-

che Gespräche seiner Romanfiguren beschränkt. Im Roman «*Cécile*» etwa bildet sie ein integrales Element der Figurenkonzeption. So folgt die rätselumwobene Hauptfigur *Cécile* weitgehend dem Prototyp der sündigen Katholikin, während ihr Verehrer Gordon mit seiner Berufstätigkeit als Ingenieur einer internationalen Kabelbaugesellschaft eine Personifikation des technisch-wirtschaftlichen Fortschritts bildet. *Fontanes* Roman «*Cécile*» übersetzt somit das dualistische Weltbild, das der kulturkämpferische Liberalismus im 19. Jahrhundert entwickelte, in einen zeit- und kulturkritisch zu lesenden Geschlechterkonflikt. Von plumper Polemik oder Rhetorik ist *Fontane* damit denkbar weit entfernt.

C. F. Meyer: Von den Katholiken gehasst

Anders sieht es beim Schweizer *Conrad Ferdinand Meyer* aus. Sein Werk ist voll von Kulturkampf-Rhetorik und war deshalb bei den zeitgenössischen Katholiken gleichermassen gefürchtet und gehasst². *Sprengel* wendet sich in zwei Kapiteln seines Buches *Meyers* Lyrik zu. Das eine liefert eine sorgfältige Analyse von *Meyers* Natur- und Berglyrik, das andere eine etwas lang geratene entstehungsgeschichtliche Analyse von *Meyers* «*Lutherlied*». Da *Meyer* sein Schaffen ganz auf Deutschland ausgerichtet hatte und aus seiner Begeisterung für *Bismarck* und das Deutsche Reich keinen Hehl gemacht hatte, braucht *Sprengel* nicht weiter darauf einzugehen, dass der Kulturkampf in der Schweiz historisch etwas anders verlief als in Deutschland und nicht genau dieselben Voraussetzungen hatte³.

Bei *Meyer* ist vor allem wichtig, dass er politische Polemik und die Darstellung von Historie mit persönlich-intimer Problematik zu verschränken verstand. *Meyer* schrieb als Erzähler im historischen Gewand immer auch von sich selber. Als Lyriker überlagerte er die Gestaltung seiner seelischen Konflikte mit scheinbar fremden Bildfeldern, die bei oberflächlichem Lesen nicht preisgeben, wovon sie neben ihrer expliziten Aussage auch noch han-

2 Vgl. dazu meinen Beitrag zum Leipziger Symposium *Helvetia in Europa: Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898)* (29.–31. 10. 1998): *Kulturkampf im Medium historischen Erzählens – Conrad Ferdinand Meyer* (im Druck).

3 Vgl. Peter Stadler, *Der Kulturkampf in der Schweiz. Eidgenossenschaft und katholische Kirche im europäischen Umkreis 1848–1888*. Frauenfeld 1984, erw. Neuauflage, Chronos Verlag, Zürich 1996.

deln. *Sprengel* weist dies exemplarisch am Bildfeld der Schlacht in der Natur nach. Ausgehend vom Gedicht «Die Schlacht der Bäume» (1882) vermag *Sprengel* eindrücklich zu zeigen, wie *Meyer* über festgeschriebene nationale Stereotype in seiner Berglyrik ein bipolares Kräftefeld kultureller Werte entwickelt, das in erstaunlichem Masse durch das Klima des geschichtlichen Kulturkampfes bestimmt ist, durch die Auseinandersetzung um den modernen Nationalstaat und seine Souveränität gegenüber kirchlichen Ansprüchen. Die Alpen werden bei *Meyer* zum Schlachtfeld, auf dem ein geistiger Krieg ausgetragen wird:

DIE SCHLACHT DER BÄUME

Hier am Sarazenturme,
Der die Strasse hielt geschlossen,
Ist in manchem wilden Sturme
Deutsch und welsches Blut geflossen.

Nun sich in des Tales Räumen
Länger nicht die Völker morden,
Ringern noch mit ihren Bäumen
Hier der Süden und der Norden.

Arvbaum ist der deutschen Bande
Bannerherr, der düsterkühne,
Üppig Volk der Sonnenlande,
Rebe führt's, die sonnigrüne.
Ohne Schild und Schwertgeklirre,

Ohne der Drommete Schmettern
Kämpfen in der Felsenirre
Hier die Nadeln mit den Blättern.

Meyer schrieb
als Erzähler
im historischen
Gewand immer
auch von
sich selber.

Süden und Norden treffen in den Alpen aufeinander und kämpfen einen Kampf, der sich im Gewand der kulturkämpferischen Stereotype als Schlacht um mentale Werte zu erkennen gibt. Der reale Kulturkampf jener Jahre diente *Meyer* auf diese Weise zur Darstellung von weltanschaulichen Konflikten, die wesentlich im Schriftsteller selber wurzelten und deshalb gleichsam als Schlachtfeld der Seele zu lesen sind.

Auch *Meyers* «Lutherlied», im Lutherjahr 1883 für *Julius Rodenbergs* «*Deutsche Rundschau*» verfasst, könnte gewinnbringend unter diesem Aspekt der verkappten Selbstaussage gelesen werden. *Sprengel* untersucht es indes als Exempel für den Preis, den ein Lyriker des späten 19. Jahrhunderts zu zahlen hatte, wenn er sich «mit dem Volk verbünden und zum Sprachrohr eines nationalen Anliegens machen wollte». Der Briefwechsel zwischen *Meyer* und *Rodenberg* setzte für das Gedicht einen Prozess des wechselseitigen Herumverbesserns in Gang, der unfreiwilliger Komik nicht ganz entbehrt. *Sprengel* verfolgt diesen Prozess über verschiedene Fassungen des Textes hinweg und legt dabei schonungslos offen, wie ein vermeintlich kulturkämpferisches Engagement in peinliches Bemühen um Monumentalität und Volkstümlichkeit ausmündet. ♦

Er hatte sich einen Kaiser-Wilhelm-Schnauz aufgeklebt. Er stand breitbeinig da, die eine Hand zur Faust geballt und in die Seite gestemmt, die andere hinter dem Rücken, und blickte in die Runde.

Keiner lachte oder prustete los. Zu unwirklich schien allen dieser Mensch in seiner Aufmachung. Wie in Trance schauten wir zu, wie Onkel Alfred hinter seinem Rücken ein Steckenpferd hervorzauberte, ihm über die Mähne strich und es bestieg.

Er begann mit einigen zögernden Hopsern, aber mit immer noch demselben herrischen Blick auf dem Steckenpferd Runden zu reiten.

Aus: ROLAND LIMBACHER, *Meines Vaters Haus. Erzählung*, Diogenes, Zürich 2000, S. 112.