

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 39 (1959-1960)
Heft: 5

Artikel: Magische Argonautenfahrt
Autor: Rinser, Luise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-160955>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.03.2025

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

eine winzige Wimpernbewegung, ein flüchtiges Lächeln zum Dank dem Erlöser, der den Ball geschlagen hatte; und er (Robert) lächelte zurück, ebenso flüchtig, wandte sich dem Blechspind zu, suchte seine Kleider heraus, wollte rasch verschwinden, ohne gebraust zu haben. In den Putz an der Wand über seinem Spind hatte jemand eingeritzt: Fähmels Ball, 14. Juli 1935.

Es roch nach ledrigen Turngeräten, nach trockener Erde, wie sie von Fußbällen, Handbällen, Schlagbällen abgetrocknet war und krümelig in den Ritzen des Betonbodens lag; schmutzige grün-weiße Fähnchen standen in den Ecken, Fußballnetze hingen zum Trocknen, ein zersplittertes Ruder, ein vergilbtes Diplom hinter rissigem Glas: Den Pionieren des Fußballsports, der Unterprima des Ludwigsgymnasiums 1903 — der Landesvorsitzende; von einem gedruckten Lorbeerkranz umrahmt das Gruppenfoto, und sie blickten ihn an, hartmuskelige Achtzehnjährige des Geburtsjahrgangs 1885, schnurrbärtig, mit tierischem Optimismus blickten sie in die Zukunft, die ihnen das Schicksal bereithielt: bei Verdun zu vermodern, in den Sommesümpfen zu verbluten, oder auf einem Heldenfriedhof bei Chateau Thierry fünfzig Jahre später Anlaß zu Veröhnungssentenzen zu werden, die anhaltende Autofahrer, auf dem Weg nach Paris, von der Stimmung des Orts überwältigt, in ein verregnetes Besucherbuch schreiben würden.

MAGISCHE ARGONAUTENFAHRT

VON LUISE RINSER

Als Elisabeth Langgässer 1950 starb, war ihr Platz in der modernen Literatur unsicher und heftig umstritten. Der Streit ist bis heute nicht ausgefochten. Dieser Umstand allein beweist ihren bedeutenden Rang; denn nur ein so reiches, so vielschichtiges Werk wie das ihre ist ergiebig genug, immer wieder neue Diskussionen zu erregen.

Manche Leser ihrer Bücher, meist katholisch-süddeutsch wie sie selbst, verehren sie mit Fanatismus als Kündlerin eines neuen, katholischen Weltbilds. Einige sehr gute Kritiker lehnen sie schlankweg und schroff ab; sie kreiden ihr das Fehlen einer Fabel an, den Mangel an sauberer Komposition, die Undeutlichkeit und Leere vor allem der Hauptpersonen, den manischen Hang zu ebenso willkürlichen wie oberflächlichen Assoziationen und zum effektvollen Trick (dies besonders im

Hinblick auf die Ausschaltung der Zeit im Roman) und vor allem die Überbürdung des Werks mit historischen, biblischen und antik-mythologischen Anspielungen, kurz: mit einem wirren Wust an nicht immer verdauter «Bildung». Moralisten entsetzen sich über die hemmungslose Lasterhaftigkeit gewisser — und nicht weniger — Szenen. Fromme Leute empört das unmittelbare, das betonte Beieinander von Heiligkeit und Satanismus, von Bordell und Kloster, von Brunst und Askese. («Sancta Pornographia» hat sie jemand boshaft-tiefsinnig genannt.) Ästheten finden die männerhafte, «unkeusche» Lust dieser Frau an nackter Derbheit abscheulich. Rationalisten finden überhaupt keinen Zugang zu dieser Welt, in der Magie und Intellektualität auf so unheimliche und ungewöhnliche Weise sich durchdringen, daß im Leser das unbehagliche Gefühl entsteht, «er habe es nicht mehr mit planender Kunst, sondern mit schrankenloser Triebenthemmung zu tun».

Ein großer Teil der Leser des *Unauslöschlichen Siegel* gibt unumwunden zu, das Buch nicht zu verstehen und nicht zu lieben. Fast alle aber, so negativ ihr Urteil auch sein mag, drücken Bewunderung aus, oft widerwillig, überrascht von einer Einsicht, die über ihre Ratio hinwegspringt und sich der Kontrolle entzieht.

Der Zugang zu diesem Werk ist in der Tat schwierig. Er ist erschwert schon dadurch, daß sich in ihm eine Fülle von Anspielungen und Gleichnissen findet, zu deren Verständnis man außer einer gründlichen humanistischen und womöglich philosophischen Bildung auch eine gute Kenntnis der Kirchengeschichte, der Evangelien, der Bibel und der Hagiographie besitzen müßte, und dazu noch einiges Wissen von moderner Physik, etwa der Quantentheorie, und einige jener Erfahrungen, wie sie die Tiefenpsychologie verschafft. Dies alles müßte man haben, nicht nur um jedes der vorkommenden Gleichnisse, jede der hundert Anspielungen zu verstehen, sondern auch um zu beweisen, wie willkürlich sie Fakten deutet, wie schief oft ihre Bilder sind und wie sie dennoch in der Mitte des Irrtums den eigentlichen Sinn mit Sicherheit trifft.

Elisabeth Langgässer verzichtet bewußt darauf, daß man sie «versteht»; jede rationale Annäherung an ihr Werk erklärt sie für zwecklos, «Lebensmäßige Erkenntnisse können nur mitgeteilt, aber nicht bewiesen werden», schreibt sie und folgert daraus, daß der Leser nichts anderes zu tun habe, als sich dem Kunstwerk hinzugeben in jener Weise, in der sie selbst sich der Arbeit hingab: blindlings und angstvoll vertrauend, ohne Plan und ohne Wissen vom Resultat — Abbild jener Weise, in der der Mensch sich Gott ausliefert und der Gnade hingibt. Das heißt also, daß sie nicht aus der Ratio und schon gar nicht aus dem Intellekt schuf, sondern aus dem Unbewußten. Dem scheint zu widersprechen, daß sie fähig war, in einem großen Aufsatz über die «Möglichkeiten christlicher Dichtung heute» sich sehr geschickt, sehr bewußt, sehr intellektuell gegen alle kritischen Vorwürfe zu verteidigen. Der Widerspruch ist nur schein-

bar: es ist möglich, ja durchaus in Ordnung, daß ein Dichter vor Beginn und nach Abschluß der Arbeit begreift, was er, während er das Diktat des Genius aufzeichnet, zu begreifen keine Zeit hatte. Daher ist auch ihre Art des Assoziierens zu erklären, die willkürlich oder konstruiert scheint, in Wirklichkeit aber die tiefe, unwiderlegbare Logik von Träumen hat. Stellen in ihren Briefen bestätigen diese Annahme; sie sprach davon, daß sie sich in die Arbeit stürze wie in einen dunklen Teich, nicht wissend, ob sie wertvolle Beute oder einen alten Stiefel fischen würde. Ein andermal freilich schreibt sie: «Ich experimentiere wie wild und bete zu Gott, daß ich nicht untergehe und mir die Wellen über den Kopf schlagen.»

«Ich experimentiere» könnte bedeuten: «Ich konstruiere.» In der Tat hat man bei der Lektüre da und dort den Eindruck des gewaltsam Zurechtgebogenen, Ausgedachten. Einige Kritiker sprechen geradezu von «kalter Fertigkeit statt echter Not». Danach wäre die als Mangel angekreidete Zerrissenheit der Handlung und die ganze, oft gerügte Wirrnis gewollt und systematisch und nichts weiter als ein höchst raffinierter Trick. Man kann diese Anschauung beweisen und auch widerlegen. Einerlei; man wird mit der Ratio nicht hinter das Geheimnis kommen. Doch wird jeder, der sich bemüht, die Erkenntnisse der Langgässer «nachzuvollziehen» (ein Ausdruck, den sie oft gebraucht), jenes «Ich experimentiere» gleichsetzen mit: «Ich wage es, mich treiben zu lassen vom Fluß der innern Bilder.»

Dies scheint der archimedische Punkt zu sein, von dem aus ihr Werk auch rational verstanden werden kann. Das Unbewußte negiert die Zeit, die Psychologie, die rationale Logik, die äußere Geschlossenheit der Fabel, die Kausalität überhaupt; es ersetzt eine Person plötzlich durch eine andere, denn es nimmt Personen nicht als Individuen, sondern als Typen; es benutzt nicht ihre zufällige, fertige Erscheinung, sondern den Archetypus (bisweilen spielt ihrem Intellekt das Unbewußte einen Streich — oder umgekehrt; sie, die strikte erklärt, das Zeitalter der Psychologie sei unwiederbringlich abgelaufen, bedient sich der Erkenntnisse und der termini technici der Tiefenpsychologie); es beleuchtet Banalitäten und läßt das Wichtigscheinende im Dunkeln; es bricht sensationell begonnene Handlungen plötzlich ganz ab oder führt sie auf einer andern — höheren oder tieferen — Ebene weiter. Oder es spielt wie alte Mysterienspiele auf mehreren Ebenen zugleich, auf Erden, im Himmel und in der Hölle; es kennt keine Hemmungen, es macht den Menschen schamlos ehrlich und verrät das sonst ängstlich Versteckte. Mit dieser Charakterisierung des Unbewußten ist zugleich die der beiden großen Romane der Langgässer gegeben.

Der 1946 erschienene, während der neun Jahre des über sie verhängten Schreibverbots im Dritten Reich entstandene Roman *Das unauslöschliche Siegel* beginnt realistisch und zeigt sofort ihre Gabe der faszinierenden sinnlichen Naturschilderung, der exakten Beobachtung und der plasti-

schen, sehr farbigen Gestaltung von Nebenfiguren; dann aber setzt die Symbolik ein: die kleine Tochter Herrn Belfontaines, der Hauptperson des Buches, will nicht mehr weiter stricken lernen. «Ich habe keine Lust mehr», ruft sie, und damit ist die Ausgangssituation auch Herrn Belfontaines gegeben: er hat keine Lust mehr zu leben. Er denkt es, und dabei läßt er einen Gummiball fallen, und eine Hummel umschwirrt ihn, als «achte sie einen verborgenen Kreis, der rings um seinen Kopf ging». (Hier schon vorgebildet das in diesem und anderen Büchern immer wieder auftauchende Symbol der Kugel.) Dann stürzt die Handlung brennend ungeduldig ins Geheimnisvolle, ins Religiöse, das allein von Interesse für die Autorin ist: Herr Belfontaine erwartet einen Blinden, der für ihn allergrößte mystische Bedeutung hat und den er genau sieben Jahre früher, nämlich am Tag seiner Taufe (er ist Jude und trat zum Katholizismus über), zum erstenmal sah. Aber der Blinde kommt nicht; er läßt Herrn Belfontaine im Stich; er kommt erst später, in mancherlei Verkleidung: als Pfarrer Mathias, als Monsieur Casculade in Paris, als der arme blinde Hirtenjunge aus den Pyrenäen mit dem Spitznamen «der blinde Glaube», als Missionar Lucien Benoît, als der Heilige Benedikt Labre und zuletzt als Herr Belfontaine selbst, der nach einem wirren, sündigen Leben zu jenem heiligen Bettler wird, den er damals vergeblich erwartet hatte und den er ein Leben lang suchte: den blinden Glauben, welcher allein erlöst von den Anfechtungen des Satans, das heißt vom Nihilismus. Der Satan, gleich dem «blinden Glauben», tritt in vielerlei Masken auf; als Weinhändler Tricheur, als verführerischer Lehrer Grandpierre, als lasterhafter Matrose. . . Auf der Suche nach der Erlösung durch den «blinden Glauben» gerät Belfontaine zwischen Gott und Satan; dort steht er. Er kann nirgendwo anders stehen, denn es gibt keinen andern Standpunkt, weder für ihn noch für irgendeinen Menschen. Die Weltgeschichte ist nichts anderes als Heilsgeschichte: Kampf zwischen Gott und Satan. Der Mensch kann sich seinen Standort wählen, er kann auf der Seite Gottes oder auf der des Satans spielen. Das heißt nicht einfach, daß er sich für das Gute gegen das Böse entscheiden müsse. Das wäre platte Moral. Auf seiten Gottes stehen bedeutet nicht: tugendhaft sein; es bedeutet: blind glauben, das heißt: sich Gott ausliefern, sich der Gnade hinwerfen, das Risiko der absoluten Abhängigkeit von Gott auf sich nehmen.

Hier ist der Punkt, an dem die Langgässer von Rationalisten nicht verstanden werden kann und an dem man ihr von dieser Seite her mit dem schweren Vorwurf begegnet, sie falle ins finstere Mittelalter zurück, das durch die Aufklärung Gott sei Dank überwunden sei. Nun — der Vorwurf ist unwiderlegbar. An diesem Punkt scheiden sich die Geister in jene, die das Erlebnis der Gnade haben oder doch ahnen, und jene, die es nicht kennen.

• Jeder schöpferische Mensch kennt die Gnade in einer analogen Form:

niemand kann in Zeiten der inneren Dürre ein Werk erzwingen, es sei denn aus dem Verstand und aus der Kunstfertigkeit. Erst wenn der Quell der Imagination fließt, wird man «schöpferisch». So ist der schöpferische Mensch absolut abhängig von der Gnade. Das heißt nicht, daß er ganz und gar nichts tun könne; er kann bereit sein. Vom Hitzegrad seiner innern Bereitschaft hängt das Maß der Gnade ab, und von seiner Redlichkeit und seinem Fleiß die Vollendung des Werks.

Man wirft der Langgässer vor, daß sie den Menschen zum «Korkpüppchen» erniedrige, das «zwischen den kumulierten Energien von Verdammnis und Gnade hänge und ruckhafte Ausschläge bald nach dieser, bald nach jener Seite tue». Diese Püppchen, sagt man, haben keine Eigendynamik, sondern nur «eine Triebmechanik, die eine Übertragung göttlicher oder satanischer Dynamik ist».

Herr Belfontaine im Roman scheint wirklich ein Nur-Getriebener zu sein. Er scheint es. Er ist es nicht; er hat sich im Augenblick der Taufe für Gott entschieden. Freilich vermag er, Typ des verfeinerten intellektuellen Juden, nicht sofort «blind zu glauben». Allein er müht sich heiß um jenen Bettler, der «blinder Glaube» heißt. Belfontaine hat sich einmal entschieden, im Allerinnersten. In diesem Augenblick war alles für immer entschieden: er empfing das «unauslöschliche Siegel», das Brandmal Gottes. Wer es trägt, ist Gottes Eigentum. Der Entschluß war freiwillig. Alles andere ist Folge dieser freien Tat. Gegen die Folgen der Entscheidung gibt es kein Mittel. Ein wunderbares Bild dafür ist das Haus des Drogisten Mösinger im *Unauslöschlichen Siegel*, das mit tausend Sicherheitsvorrichtungen verschlossen ist — während an einer einzigen Stelle die Gartenmauer niedergebrochen ist und damit alle Sicherung zunichte wird: das Einfallstor der Gnade.

Herr Belfontaine als Individuum ist (für seine Schöpferin) so wenig interessant wie jedes andere; er gewinnt Bedeutung nur als Mitspieler im Welttheater. Darum gibt sie es bewußt auf, ihn mit mehr als nur wenigen Strichen zu zeichnen. Sie kann plastische Gestalten schaffen, sie zeigt es an einer Fülle farbiger, lebendiger Randfiguren wie etwa der «heißen Else», dem süchtigen Drogisten, der pseudoheiligen Pfarrersköchin, der schönen und verzweifelten Lesbierin Hortense, den wüsten Mitgliedern des «Fresserklubs», dem giftigen Sadisten Bonmarché, der prächtigen, vitalen Oberin des Klosters; an unvergeßlichen Gestalten auch des letzten, posthum erschienenen Romans *Märkische Argonautenfabrt*: der zarten, liebenden Hendrikje, dem saufenden, von der Heilsarmee bekehrten Kapitän, dem alten Grafen, der — rührend, lächerlich und imponierend — einem alten Kitschroman entsprungen zu sein scheint. . . Es ist unsinnig, zu behaupten, sie könne nicht plastisch gestalten; sie kann es, mühelos. Aber sie verzichtet darauf, es zu tun, wenn es um die Hauptpersonen geht, um jene nämlich, die als Individuen schon nicht mehr interessieren, sondern nur mehr als Mit- oder Gegenspieler Gottes. In der

Märkischen Argonautenfahrt wird der Verzicht auf lebensvolle Einmaligkeit der Hauptakteure weitergeführt bis in die abstrakte Ungreifbarkeit einer Gestalt wie der des Friedrich Am Ende. Diese Behandlung der Figuren ist tief verwandt jener im antiken Theater, bei dem das Individuelle der Spieler ganz und gar verschwand hinter der Maske. Die Maske blieb, ihr Träger war auswechselbar. Was er sprach, war nicht eine nur ihm eigene Sprache. Er war Überbringer einer unpersönlichen Botschaft. Was er sprach, konnte ebensogut ein anderer sagen.

Die Hauptpersonen der Langgässer sprechen alle, ob Mönch oder Stallknecht, die gleiche bilderreiche sybillinische Sprache von Leuten, die viel in den Psalmen gelesen haben; und sie sprechen — besonders in der *Märkischen Argonautenfahrt* — stets streng zum Thema. Auch sind sie meist «außer sich», hektisch und von ihrer *idée fixe* besessen. Das ist ermüdend für den Leser, doch folgerichtig im Werk der Langgässer; wer die individuelle Charakterisierung aufgibt, der verzichtet auch auf eine individuelle Sprache. Man wird diese Behandlung als Gewinn buchen, wenn man Spürsinn für notwendige Experimente hat. Man mag es als Verlust bedauern und als Fehler ankreiden, wenn man an den Maßstäben des traditionellen Romans festhalten will. Und man muß zugeben, daß auf solche Weise der Roman an Lebensbreite verliert; er ist keine echte *Comédie Humaine* mehr, auch wenn die Autorin das «Haus», in dem dieses Spiel aufgeführt wird, «mundus» nennt. Statt Breite wird magische Tiefe erzeugt, allerdings auch intolerante Enge. Elisabeth Langgässers Hang zur Abstraktion steht in stark gespanntem Verhältnis zu ihrer Sinnlichkeit. Diese Sinnlichkeit, dem heißen, von Geschichte und Mythen überreich genährten Boden Rheinhessens entstiegen, ist bunt, überquellend und von Qual und Perversität vergiftet; bald trocken heiß, bald vegetabilisch feucht; wo die Autorin ihr die Zügel auch nur ein wenig schießen läßt, bricht sie vulkanisch aus, überschwemmt alle geistige, leicht auch die künstlerische Ordnung und bringt sie der Zerstörung nahe. Der Trieb zum Zerstören ist der Langgässer wesentlich, und es wird erst in der *Märkischen Argonautenfahrt* wirklich entschieden, welcher Art diese «Zerstörung» sein wird und wem das Recht eingeräumt wird, zu vernichten: der bloßen, alles Geschaffene wieder in sich verschlingenden Natur oder der Gnade, dem Geist. Der Weg der Langgässer führt langsam von der Dunkelheit magischer Naturverkettung in das Licht geistiger Ordnung. Zunächst — in *Proserpina* und im *Triptychon des Teufels* — ist sie mehr bei den Naturdämonen, den Lemuren, den «dämmerfarbenen Tieren der Erdmütter» zu Hause als irgend anderswo; auch im *Unauslöschlichen Siegel* bietet sich ihr alles zuerst dämonisch an, und selbst ein Schirmständer zeigt sich verwandelt in das Maul eines Affen «mit tückischen Glimmeraugen». Weil sie die Natur kennt, intim, in allen ihren Stimmungen, ihren starken und ihren kaum wahrnehmbaren Gerüchen, mit ihren unbekanntesten Kräutern und Gräsern, in ihrem pani-

schen Wesen, und weil sie außer der Gabe der scharfen und intensiven Beobachtung auch die einer starken, biegsamen, eigenartigen, suggestiven Sprache besitzt, darum gelingen ihr außerordentliche, wenn auch bedenkliche Naturschilderungen.

«... Das furchtlose Heer der Gladiolen ertrug mit klirrenden Blättern die Mittagshitze; in der trockenen Kalkerde wurzelten voll wilder Entschlossenheit die leidenschaftlichen Nelken und nahmen um des nackten Daseins willen ihre gefiederte Fülle zurück... und wie Salbengefäße der Toten, welche die Zeit zu schließen vergessen hatte, hauchten sich mit quälendem Wohlgeruch die Lilien aus.» (Aus «Proserpina»)

«... Von dem Graben herauf schlug ihnen der Dunst des stehenden Wassers entgegen; die schwere süßliche Luft der Fäulnis, die das Wasser bebrütete und seine Fruchtbarkeit von dem Maß der Verwesung abhängig machte. Im Hochsommer würden die armen Gärten, zwischen denen der Weg sich hinzog... diesen Dunst mit dem reinen, starken Geruch der frisch begossenen Kräuter besiegen: der Pimpinelle, des Boretsch, des Dill und der würzigen Petersilie, mit dem Atem der Goldraute... und der wuchernden Fülle der Flatterrosen, in deren unveredeltem Grundriß sich das Geheimnis der mystischen Rose am deutlichsten widerspiegelt. Sie alle würden die Wasserlilien, den Tang, das Mädesüß und die fetten, schlaffen Sumpfdotterblumen wie alte Sünden vergessen machen und das unbeständige menschliche Herz den Frieden der Fleißfrüchte lehren...» (Aus «Das unauslöschliche Siegel»)

Eine Beschreibung der Mittagshitze, «die wie eine Fasanenhenne, golden gesprenkelt, auf ihrem Nest sitzt mit sich selbst genügsamer Lust», zeigt die äußerste Verdichtung, die schon «Gedicht» ist und die große Lyrikerin verrät, der in ihrem letzten Versband *Der Laubmann und die Rose* magische Verse gelingen:

«... Wo Natur in dunklem Drang,
Sich zu übersingen,
Mit der Hornungsschelle Klang
Bettelt bei den Dingen...
Öl und Nektar sind erkrankt,
Honig dort am Grunde,
Aber Giersch und Günsel rankt
Hekate zum Munde,
Wegerich und Beifuß knüpft
Hermes die Sandale,
Zwischen Fingerkräutern schlüpft
Kore aus dem Saale.
Ihre Unke labt mit Milch
Kühler Märzenbecher,
Klettenkugel stopft wie Zwilch
Plutons Steingemächer...»

Wer sich der Natur ausliefert, erntet die Fülle ihrer Früchte, aber er begibt sich in dämonische Gefahr. Entfesselte Sinnlichkeit verführt zur Lust am Exzessiven, zur künstlerischen Orgie an der Grenze des Erträglichen; so in der Geschichte *Mars* mit der perversen Sauforgie französischer Offiziere und einer wüsten, tödlich endenden Ausschweifung des Wirtes und seiner hochschwangeren Frau; oder in jener abscheulich guten, sadistischen Blutegelszene im *Unauslöschlichen Siegel*, oder in der schauerlich schönen Beschreibung der nächtlichen Begattung zweier großer weißer Schwäne. Wer so wie die Langgässer der Natur gehört hat, hat es schwer, zur reinen geistigen Ordnung zu kommen. Daher ihre schneidende Sehnsucht nach Erlösung von dieser mörderischen Spannung, nach Frieden — nach einem Frieden, den sie zuerst noch, vergeblich, bei den «Müttern» sucht und spät erst «im Glauben», das heißt im Geist — ahnungsweise — findet. Kein Wunder, daß sie von dieser Spannung rasch und gewaltsam aufgezehrt wurde — viel zu früh, wenn man die Zahl ihrer Jahre und ihrer Bücher betrachtet. Den geistigen Weg Elisabeth Langgässers kann man, wie den Verlauf einer Krankheit an der Fieberkurve, ablesen an dem Wandel in ihrem Gebrauch des Symbols der Kugel, das in jedem Werk wiederkehrt. In *Proserpina* ist die Kugel noch magisches Spielzeug, mit dem man versucherisch die geheimen schlummernden Kräfte der Natur wecken kann; mit Hilfe der Kugel soll die erlösende Beziehung zu den «Müttern» gefunden werden. Im *Unauslöschlichen Siegel* ist die Kugel Sinnbild für das Leben ohne Ausweg, das Leben einer bösen, unfruchtbaren Geschlossenheit, das, wenn es erlöst werden soll, erst von der Gnade zerschlagen werden muß. In der *Märkischen Argonautenfabrt* wird der Kugel Doppeldeutigkeit zugeschrieben: der Nihilist Friedrich Am Ende trägt eine Kugel aus Bergkristall bei sich; sie ist ihm Sinnbild des Nichts, Anlaß zum Meditieren, das hinführt zum süßen Auslöschen im Nicht-Sein. Aber diese Kugel — das weiß ihr Träger nicht — ist eine Perle aus einem russischen Rosenkranz und damit Symbol jener Leere, die das Gegenteil des Nichts ist, der Leere, in welche die Unendlichkeit stürzt: der Gnade Gottes. Und so wird Friedrich Am Ende erlöst, nicht durch das Nichts, sondern durch den Glauben.

Auch das Gewitter — in jedem ihrer Werke wiederkehrend, im *Unauslöschlichen Siegel* sogar fünfmal — hat große Bedeutung als Symbol. Nie ist Gewitter für sie nur elementares Naturereignis, sondern Bild und Gleichnis für den Einbruch göttlicher oder satanischer Kräfte: mit dem ersten schrecklichen Gewitter des Buches kündigt sich das Nahen Monsieur Tricheurs — das ist: des Teufels — an; im letzten Gewitter aber stürzt mit dem rauschenden Regen unwiderstehlich endlich die Gnade in den armen, gequälten Belfontaine — und in diesem Augenblick «fällt die ungeheure Magie seines Daseins ringsum von ihm ab».

Diese Bilder sind schön und tief und richtig. Aber der Hang zum Symbol bemächtigt sich der Dichterin so gewaltsam, daß ihr ein jedes

Ding, ein jedes Geschöpf zum Gleichnis wird: der Kahn, in dem die «Argonauten» über den See fahren, ist Charons Nachen, das mäkischer Gewässer Lethe; das Kloster Anastasiendorf ist zugleich Kolchis, Orplid und ewiges Jerusalem; das Mädchen Irene wird zu Persephone, die Fliegen, die in der Hostienbäckerei gefüttert werden, sind jene Seelen, die, vom göttlichen Erbarmen gespeist, die Gabe unbegriffen verschlingen und unerlöst bleiben. . . Man mag dies als Manie empfinden, als Zuchtlosigkeit, als Mangel an Kunstverstand, besonders im Falle der *Märkischen Argonautenfabrt*, die viele Flüchtigkeiten aufweist: hier geschieht es häufig, daß die Langgässer im Andrängen unkontrollierter Gesichte bloße intellektuell erzeugte Allegorien für echte Symbole nimmt. So kann man das Goldene Vlies, nach dem die echten Argonauten auszogen, nur als Allegorie, nicht aber als echtes Symbol für die Gnade setzen, welche die modernen, aus Berlin aufbrechenden Argonauten suchen. Auch wirkt es künstlich-spielerisch, wenn abrupt eine Assoziation hergestellt wird zwischen einer kleinen Buckligen, die man um ihrer Körpergestalt willen «das Sichelchen» nennt, und der Mondsichel, auf der Maria steht, und endlich mit Maria selbst. Doch gehört dieses Symbolisieren wesentlich zu ihrem Weltbild, in dem «die Natur der Natur von Ewigkeit her als Übernatur» begriffen wird, in dem alles Außen zugleich Innen ist und das Außen «nur in Gestalt innerer Formen wahrgenommen wird».

Da sie das «Außen» gering achtet, so gering wie das individuelle Schicksal der Menschen, legt Elisabeth Langgässer — folgerichtig — auch keinen Wert auf eine Fabel. Im *Unauslöschlichen Siegel* reist ein Geschäftsmann, der verheiratet und Vater eines Kindes ist, 1914 nach Frankreich, wird interniert, bleibt nach dem Kriege dort, vergißt seine Vergangenheit, heiratet, wird im zweiten Weltkrieg verschleppt, als Jude ins KZ gebracht und kehrt von dort als armer, weiser, heiligmäßiger Bettler zurück. Ein dürres Handlungsgerüst.

Und die *Argonautenfabrt*? Sieben einander fremde Leute, verschiedener Herkunft und verschiedenen Alters, brechen gleichzeitig auf zum gleichen Ort; unterwegs treffen sie sich, ziehen gemeinsam weiter und verflechten ihre Schicksale mehr oder minder flüchtig. Das ist dürftig. Die wirkliche Fabel aber heißt: sieben Menschen geraten in den Kampf zwischen Gott und Satan, zwischen Glauben und nihilistischer Verzweiflung; sie suchen auf ihrer Fahrt die Erlösung und finden sie, jeder auf seine Art, doch nur ahnungsweise, nur fragmentarisch — das Erreichen ihres Ziels gleicht mehr dem Scheitern ihrer Pläne als der Erfüllung: der eine findet Ruhe im Tod, der andere im Entschluß zum blinden Glauben, der dritte in der Reue, der vierte im Lob- und Dankgesang an Gott, der fünfte in einer Lebensbeichte, die einem Exorzismus gleichkommt; bei zweien bleibt das Resultat unausgesprochen.

Den Kritikern, die der Langgässer das Fehlen einer Fabel vorwerfen, antwortet sie: «Das Gespinnst ausgeklügelter Fabeln langweilt mich und

ödet mich an als ein Atavismus, von dem ich mir heftig wünschen möchte, er sei vollkommen überflüssig. . . Wie sich das Individuum im Kampf zwischen Gott und Satan verhält, wie es in ihr Bezugssystem seinsmäßig und durchaus nicht kausal, sondern providentiell hineingerät, das bildet die sogenannte Fabel; wie diese Fabel sich in verschiedenen Zeiträumen wiederholt und an weit voneinander entfernten Orten aufleuchtet, das wiederum macht die Aufhebung dessen aus, was wir gewöhnlich mit diesem Namen bezeichnen.»

Aufhebung von Raum, Zeit und Kausalität sind das Grundproblem des modernen Romans überhaupt seit Proust und Joyce; mit ihm beschäftigt sich eingehend E. M. Forster in «Aspects of the Novel». Die Langgässer fügt diesen Aspekten einen neuen hinzu; es kann keine Fabel geben für einen Autor, dem Geschichte nichts anderes als Heilsgeschichte ist. Die einzige Fabel des «christlichen Romans» (und nur von ihm spricht sie hier) ist die Heilsgeschichte, und die ist «immer und überall die gleiche». Dieser Verzicht auf die landläufige Fabel, auf eine kontinuierliche, spannende Handlung erzeugt streckenweise eine gewisse Öde, die nicht immer, wie die Langgässer meint, «die erhabene Eintönigkeit einer Fuge» hat, sondern schlechthin langweilig ist. Freilich wird der intensiv begreifende Leser statt der gewohnten «Spannung» jene des geistigen Abenteurers finden, und das ist kein schlechter Tausch.

Die Zeit ist in einem solchen akasalen Weltbild ohne Bedeutung. Die kontinuierliche Zeitfolge wird relativiert, denn «In Gott ist nicht Früher oder Später, nicht Nachher oder Bevor», auch nicht Hier und Dort. Alles ist gleichzeitig und am gleichen Ort für Gott — und für das neue Existenzbewußtsein. Darum stehen hier Begebenheiten aus verschiedenen Räumen und Zeiten dicht und unvermittelt nebeneinander, durch nichts verbunden als durch die «ewig gleiche Fabel der Heilsgeschichte». Wenn die Romane der Langgässer dennoch etwas wie einen zeitlich geordneten Ablauf haben, so bedauert sie das als Zugeständnis, als Erdenrest, zu tragen peinlich. Für den Durchschnittsleser freilich ist diese Art der Zerreißung, sei es bei Joyce, bei Sartre, bei Dos Passos, ärgerlich ermüdend, und ebenso hier. Er sieht nicht ein, warum man derart störende Experimente macht. Aber auch in der modernen Musik muß er auf die ungebrochene Melodie verzichten, und Maler wie Picasso nehmen keine Rücksicht auf das Bedürfnis des Betrachters nach einer heilen Welt.

Wer sich in einer zerbrochenen Welt mit einem so ungeheuren metaphysischen Stoff herumschlägt, von dem darf man keinen schön und sauber gerundeten Roman erwarten. Ist heute Perfektion — außerhalb der Sphäre des Technischen — überhaupt möglich? Ist das Fragmentarische nicht das allein Zeitgemäße? Der Kampf zwischen Gott und Satan ist in vollem Gange, sein Ausgang unentschieden, ja die Gewinnchancen sind eher «schlecht für Gott und gut für den Satan», mit der Niederlage Gottes ist zu rechnen. Das ist ein tollkühn unerschrockenes Credo. Es

findet sich im *Unauslöschlichen Siegel* und wieder in der *Märkischen Argonautenfabrt*. «Gott ist zum Scheitern verurteilt. . . und wer ihn liebt, ist es auch. Zu scheitern ist eigentlich das Zeichen der Auserwählung.» Der Gedanke vom «Scheitern Gottes», von einer Dilettantin der Theologie ausgesprochen, dürfte von der Kirche nicht ohne weiteres angenommen werden; für die Kirche ist der Sieg Gottes am Ende der Zeiten gewiß; sie gründet ihr Weltbild auf den Glauben an diesen Triumph.

Dem feineren Gefühl aber ist jeder Sieger in seinem Triumph suspekt. Es ist edler, einem großen Gegner zu erliegen; nichts Entwürdigendes ist darin. Wer sich einen kleinen Gegner wählt, mag siegen; sein Triumph ist eitel und dumm. Wer den mächtigen Gegner wählt, kann über die eigene Niederlage trauern; edler ist die Demut. Aber bedeutet dieses Geständnis nicht geistigen Defaitismus, dunkelsten Pessimismus? Führt er nicht geradezu in den Nihilismus? Man hat die Weltanschauung der Langgässer «magischen Nihilismus» genannt — ehe die *Märkische Argonautenfabrt* erschienen war.

«Wer hätte je das Ufer gewonnen, der zuvor nicht gescheitert wäre?» schreibt sie dort, und an anderer Stelle: «Dieses verzweifelte Wissen und trotzdem Handeln. . .» Die metaphysische, die mystische Niederlage des Menschen ist im *Unauslöschlichen Siegel* gleichbedeutend mit der tödlichen Auflösung des Ich in der göttlichen Gnade — zwar in der philosophischen Theorie, weitab vom Nihilismus, im existentiellen Gefühl aber diesem süßen Vergehen im Nichts zum Verwechseln ähnlich. In der *Märkischen Argonautenfabrt* jedoch — und dies zeigt die ungeheure geistige Arbeit, die Elisabeth Langgässer in den Jahren zwischen den beiden Romanen geleistet hat — ist die Gnade faßbar geworden als «Freude». Hier setzt sie Nihilismus gleich Schwermut («Die schreckliche Wurzel der Schwermut ist die Verzweiflung des Satans») und Gnade gleich Freude.

In den Jahren zwischen den beiden Romanen also, in einer Zeit, in der sie kraß realistische, Armut, Laster und Chaos aufzeichnende Kurzgeschichten niederschrieb, überwand sie langsam das Leid. Daß sie furchtbar gelitten hat, ist ohne Zweifel. Wie sehr sie gelitten hat, erfahren wir aus ihren Briefen, die unter dem Titel *Soviel berauschende Vergänglichkeit* gesammelt sind.

«Soll denn das Leben ganz und gar zu Ende sein? Sollte es wirklich nichts mehr haben als die äußerste Anspannung zu Gott hinüber, die Geißel des schöpferischen Zwanges und die Tiefe der menschlichen Verantwortung? Kein Spiel mehr? Keine harmlose Freude, ach, und keinen Genuß?»

Diese Frage, bald in Trauer, bald in Demut und auch in Auflehnung gestellt, ist der Tenor ihrer späteren Briefe, die ein erschütterndes Dokument sind, das fast immer absichtslose Selbstzeugnis eines gejagten Menschen, gejagt, vom eigenen, in sich widersprüchlichen Wesen, von der

in jeder Hinsicht diesem Wesen konträren Zeit des Dritten Reiches, vom Dämon der echten dichterischen Begabung, und gejagt von Gott, dem Gotte Abrahams, Isaacs und Jakobs, und vom Christus des Neuen Testaments. Nicht genug dieser übergroßen Bürde; sie bekam auch noch das volle Maß auferlegt von jener Lebenslast, die jede Frau zu tragen hat, wenn sie Ehefrau, Hausfrau und Mutter von vier Kindern ist und nicht gesund; und zu alledem kam dann zuletzt noch der Krieg mit jener Vermehrung an alltäglicher Sorge, die allein schon eine Frau zur Strecke bringen konnte. Wie nahe rückt Elisabeth Langgässer ihren Mitschwestern allen mit einem Brief wie diesem: «Ich bin seit vierzehn Tagen ohne Mädchen und an mir hängt einfach alles: Putzen, Kochen, Einholen, Feuern, Wäsche — alles, alles.»

Wie erstaunlich ergänzen und korrigieren diese Briefe das harte Bild, das wir uns bei der Lektüre ihrer Werke von ihr machen! Selten nur sind die Briefe hart und scharf, außer dort, wo Elisabeth Langgässer auf eine geistige Herausforderung antwortet und ihre künstlerischen Erkenntnisse und Absichten zu verteidigen hat. Fast immer sind sie liebevoll, besorgt, zärtlich, dankbar, traurig oder mutlos. Durch diese Briefe erst wird sie uns menschlich, doch freilich um nichts harmloser. Denn auch hier, wo es «ganz einfach zugeht», dringt durch alle Fugen die Verzweiflung derer, die wissen und *doch* handeln, und die das metaphysische Leiden an der Zeit kennen. Wie rührend stehen vor diesem Hintergrund, den der immerwährende Kampf und die Nähe des Todes verdunkeln, Sätze wie dieser: «Ich habe mir (in Paris) ein ganz kleines Fläschchen Parfum gekauft und einen zauberhaften Schmuck auf meinen schwarzen Pullover»; oder «Kinder, diese Vogelnester voll Flaum und Gezwitscher unter dem Bombenhagel. . . ob Gott nicht jederzeit seine Lieblinge haben will, die er beschützt wie den Sperling auf dem Dach?»

War nicht sie selbst, die Heftige, Gejagte, Unerbittliche, letzten Endes beschützt gleich einem Sperling? Es will uns freilich zunächst scheinen, als sei sie eine auf halber Strecke Gebliebene. Aber kann man einen Menschen als «auf halber Strecke geblieben» ansehen, wenn er inmitten großer Leiden begonnen hat zu begreifen, was Freude ist? In der *Märkischen Argonautenfahrt*, beendet genau vier Wochen vor ihrem Tode, schreibt sie: «Freude — Welch eine Urkraft, mächtig genug, um die Welt aus den Angeln zu heben.» Freude, das ist für sie nicht der aus der vitalen Kraft entspringende élan, sondern jene Hochgemutheit, die das Gegenteil der Kierkegaardschen «Todsünde der Schwermut» ist. «So unpersönlich die Schwermut war, so personenhaft müßte die Freude sein, keine Idee, kein holdes Dichtergespinnst», sondern vielmehr: «unabdingbare, höchste und härteste Wirklichkeit; die Wahrheit und Wirklichkeit an und für sich, Essenz der Schöpfung, Bauplan im Innern der Trinität.»

Nicht Verzweiflung mehr ist Grundgefühl des Lebens, sondern die Hoffnung auf Freude; und Freude ist allen verheißen, die sich der ewigen

Argo, der Arche des Neuen Bundes, anvertrauen. Wer demütig das Scheitern auf sich nimmt, wird geheilt; sein Lohn ist jene Freude, für die Maria, der Schlange den Kopf zertretend, Symbol ist.

Zugegeben, für Nichtkatholiken, für Rationalisten, für alle Ahnungslosen eine chiffrierte Botschaft ohne Schlüssel. Zugegeben auch, das ganze Werk für Literaturkritiker eine zähe Speise, hier überheiß und überpfeffert, dort eiskalt und ohne jeden Gaumenreiz. Sie bemühen sich um Verstehen, indem sie eifrig nach Vorbildern forschen und sie zu finden glauben — bei Claudel und Bernanos, bei J. P. Jacobsen. Zola, Rimbaud, Huysmans, Verhaeren, Léon Bloy. Vergeblich. Hier ist nicht Epigonisches; hier ist alles erfahren; es *ist*. Alles *ist* in dieser unerhört komplexen Person: die übergebildete Schulmeisterin, die dilettierende Theologin, die überaus scharf beobachtende, hart zupackende und sprachmächtige Schriftstellerin, die erotisch zumindest potentiell bis in die Perversität hinein erfahrene Frau, die Mystikerin, die asketische Einsiedlerin, die fast hybride Intellektuelle, die besorgte Mutter, die den Alltag bewältigende Hausfrau, die demütige Nonne, die versucherische und vom Teufel versuchte Magierin — dies alles ist in ihr, schauerlich divergierend und doch — mit Anstrengung — zusammengehalten von dem, was sie «Glaube» und «Gnade» nennt.

Vorabdruck aus einem Band gesammelter Essays von Luise Rinser, der diesen Herbst im Verlag S. Fischer, Frankfurt a. M., erscheinen wird.