

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 68 (1988)
Heft: 7-8

Buchbesprechung: Das Buch

Autor: [s.n.]

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: 17.03.2025

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

Uwe Wolff

Mit dem Schiffbruch leben

Zur Neuedition von Hans Henny Jahnns «Fluss ohne Ufer»

Neben Thomas Mann und Robert Musil ist er der grösste Epiker der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, und gegen seinen Pessimismus, seinen Weltekel, seine Todesphantasien, seine Beschreibung entarteter Sinnlichkeit und seine Verneinung von Sinn sind Thomas Bernhard, Hermann Burger oder Rainald Goetz sanfte Epigonen, ist Schopenhauer ein biederer Bürger. Er hat mit seinen Dramen und Romanen die Literatur unserer Zeit geschrieben, die der Kleistpreisträger des Jahres 1988, Ulrich Horstmann, das Präapokalypticum genannt hat. Aus Horstmanns zynischer Kritik der Menschheit der Jahrtausenddämmerung *Das Untier* könnte folgende Passage stammen: «Niemand, kein Lebewesen, auch nicht das grausamste, hässlichste, absurd geformte, hat es zu vertreten, dass es frisst, fressen muss und sich der Mittel zur Nahrungsgewinnung bedient, die ihm zur Verfügung stehen. Ich bin völlig ausserstande, ein gewichtiges Argument gegen die Menschheit, ihre Schlachthöfe, ihre Kriege untereinander, gegen ihre Fischzüge, gegen die Explosionen, die sie im Leibe der Wale mittels Harpunen hervorruft, gegen die Verwüstung der Wälder, gegen das Ausspannen von Drähten über schön geformten Landschaften, gegen die allmähliche Ausrottung fast aller Säugetierarten, dieser nahen Verwandten, mit Gewehr, Fallen, Entzug des Lebensraumes, gegen alles was den Menschen so fortschrittlich toll erscheinen lässt, vorzubringen. Ich kann immer nur feststellen, dass mich ekelt.»

Uferlos wie diese Klage ist der gesamte Roman *Fluss ohne Ufer*, dem sie entnommen ist. Das zwischen 1935 und 1947 auf Bornholm entstandene Werk von Hans Henny Jahn (1894—1959) hat bisher wenig Leser gefunden. Das ist bedauerlich, steht doch der *Fluss ohne Ufer* ebenbürtig neben Thomas Manns Josephsroman und Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Jahn, Kleistpreisträger des Jahres 1920, erhoffte sich von dem Roman den schriftstellerischen Durchbruch und sah sich enttäuscht über den ausbleibenden Erfolg. Einen grossen Leserkreis wird der *Fluss ohne Ufer* nie haben. Desto anerkennenswerter ist der Mut des Hoffmann und Campe

Verlages, den Roman im Rahmen der jetzt erscheinenden Jahnn Werkausgabe zugänglich zu machen.

Der Titel ist eine Metapher: Fluss ohne Ufer, das ist die menschliche Existenz. Sie treibt nach Jahnn ohne Orientierung in einem unwirtlichen Kosmos. Traditionelle Schiffsmetaphorik kennt Leuchttürme, Stürme und Untiefen, Steuerruder und Segel; das hohe Meer ist der Raum des Wagemutigen, der Ängstliche bleibt im Hafen des Elternhauses oder der Ehe. Jahnn's Metaphorik überschreitet die vertraute Konstellation von Festland und Meer, aus der die nautische Metaphorik lebt. Fluss ohne Ufer: Es gibt keinen Hafen, kein Ziel, keine Leuchttürme. Der Mensch weiss nicht, woher er kommt und wohin er gehen wird.

Der Roman gliedert sich in vier Teile: *Das Holzschiff*, *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn* (Teil I und II) und ein Fragment gebliebenes Buch *Epilog*. *Das Holzschiff* beginnt mit der Ausfahrt eines Schiffes, auf dem von der Konstruktion, der Fracht bis zu den Passagieren alles zum Gleichnis des Lebens wird. Ebenso unbekannt wie die Fracht ist das Ziel der Seefahrt. Der Superkargo empfängt Kursanweisungen, doch kennt auch er die Kommandozentrale des Schiffes nicht. Die Kojen werden von einem unbekanntem Beobachter kontrolliert. Die Abgründe der Kausalität tun sich auf, hinter den Wänden öffnet sich das bodenlose Nichts. Jede Grenze, jede Sicherheit ist nur scheinbar. Als blinder Passagier befindet sich der junge Gustav Anias Horn auf dem Holzschiff. Er will seine Verlobte Ellena, die Tochter des Kapitäns, der ebenso wie die Mannschaft orientierungslos ist, begleiten. Das Mädchen wird von dem Leichtmatrosen Alfred Tutein ermordet, das Schiff sinkt. *Das Holzschiff* bildet das Präludium des Romans. Es zeigt, womit für Jahnn jede Existenz beginnt: mit dem Schiffbruch, dem Geworfensein in die verfehlte Schöpfung.

«*Die Angst hat mich nie verlassen. Die Angst, weil ich geboren wurde.*» Hier wird der Musiker Gustav Anias Horn zum Sprachrohr von Jahnn's Existenzgefühl, das rational nicht begründbar und intersubjektiv nicht von allen Menschen nachvollziehbar ist. Jahnn's Lebensangst und Todesfurcht sind der Antrieb seiner literarischen Produktivität. Psychologisch kann man Jahnn's Ängste nicht monokausal auf ein Ereignis zurückführen. Thomas Freeman hat in seiner materialreichen Jahnn-Biographie auch die Lebenswelt des Kindes Jahnn rekonstruiert. Es gab den Sturz ins Kellerloch, der Blick auf einen mumifizierten Kopf in der Ausstellungsvitrine des Museums, die Angst vor der Dunkelheit im Kinderzimmer, Alpträume von lebendig Begrabenen, Besuche auf dem Friedhof und dort der Blick auf eingesunkene Gräber und Knochen. Mit Faszination und Grauen reagiert Jahnn auf die Welt der Krankheit und des Todes. Sie ist nicht die Ursache der «*Angst, weil ich geboren wurde*», vermag sie aber jeweils neu zu aktualisieren. Jahnn's Angst ist ontologisch begründet. Vor den unendlichen Tie-

fen des Weltraumes überfiel ihn ein metaphysischer Schauer, der nur religiös hätte besänftigt werden können. *«Ich stand mit schmerzender Stirn vor einem Dasein, das ich mir nicht gewünscht hatte und dessen bescheidene Taten im Ungewissen standen.»* Jahnn's Weltbild ist gnostisch, und es kennt keine Theodizee. Wenn es Gott gibt und dieser Gott das Gute sein soll, dann muss er sich unendlich fern dieser Welt verborgen halten. Menschlicher Erfahrbarkeit ist er nicht zugänglich. Dieser ferne, abwesende Gott kann nicht identisch sein mit dem christlichen Schöpfergott. *«Angesichts einer Schöpfung, in der alle Geschöpfe fressen und gefressen werden, liegt die Vermutung nahe, dass auch der Urheber frisst. Es ist zum wenigsten folgerichtig gedacht, wenn die Phöniker dem Gotte Baal kleine Kinder in den glühenden Rachen warfen oder die Indios ihren Göttern die schönsten Jünglinge und die Kriegsgefangenen schlachteten. Ich glaube mich zu entsinnen, dass im Alten Testament erzählt wird, eine göttliche Aufforderung erging an Abraham, seinem Sohn Isaak das Herz auszuschneiden und es Gott zu braten; im letzten Augenblick allerdings wird es durch eine jenseitige Stimme vereitelt, ein junger Bock fängt sich im Gestrüpp und muss statt des Knaben sein Blut ausgießen. Diese Wendung bedeutet leider keinen Fortschritt in der Moral. Der Gott erhielt sein Opfer.»*

Gott ist für den Musiker Gustav Anias Horn und für den Autor ein *«Ungeheuer an Ungerührtheit»*. Leitmotivisch durchzieht ein Aufschrei den Roman, der sich in zahlreichen Briefen Jahnn's wiederfindet: *«Es ist, wie es ist. Und es ist fürchterlich. Und die Blinden danken Gott dafür. Und die Abtrünnigen danken ihm nicht. Sie leben ihr wüstes Leben, ohne zu danken. Mein Leben ist ohne Zuversicht auf Gott. Es ist nur schwer, aber nicht unmöglich, so einsam zu sein. So einsam für immer. So voller Verantwortung. Und so machtlos ohne Trost.»* Es scheint widersprüchlich, auf dem Hintergrund dieser fatalistischen Ontologie von Verantwortung zu sprechen. Verantwortung kann in dieser Welt auch nicht gefordert werden. Wenn sie Gustav Anias Horn für sich und sein Handeln in Anspruch nimmt, dann als Widerspruch gegen das Grundgesetz der Welt. Verantwortung gründet sich für ihn auf Mitleid mit den Geschöpfen, besonders den Tieren, die unter der christlich-jüdischen Entmythologisierung der Natur erst zum Objekt freier Verfügbarkeit durch den Menschen wurden. Die Ethik des Mitleids setzt die Anerkennung fremden Schmerzes voraus. Mitleid ist die ungöttlichste aller Eigenschaften in einer Welt des Fressens und Gefressenwerdens. Jahnn's *Fluss ohne Ufer* betreibt auch eine Remythologisierung der Welt: Die Naturgötter kommen wieder. Trolle halten schützend die Hand über das verfolgte Tier. Das ökologische Bewusstsein ist entschieden antichristlich.

Für Gustav Anias Horn gilt das Mitleid sogar dem Mörder seiner Verlobten: Alfred Tutein. Nach dem Schiffbruch lebt er mit ihm zusammen.

«*Ihm sollte vergeben werden.*» Auch in dieser homoerotisch geprägten Freundschaft spiegelt Jahnn seine Autobiographie. Jahnn's Ehefrau hiess Ellinor, Horns Verlobte Ellena. Als Primaner hatte Jahnn mit seinem Freund Gottlieb (Friedel) Harms auf der Insel Amrun eine «*Hochzeitsnacht*» gefeiert, zu deren Erinnerung er für sich und Harms Eheringe kaufte, deren Gravur an das Datum jener Nacht erinnerte (19. Juli 1913). Jahnn hatte Angst, Harms könnte eines Tages heiraten. Mit Horn teilt er den Hass auf gebärende Frauen, die er als seine Konkurrentinnen empfindet. Jahnn hatte als Kind die Phantasie, eine Frau zu sein, und in der Freundschaft zu Gottlieb Harms spielt er die weibliche Rolle. Das Tagebuch vermerkt dazu im Mai 1914: «*Friedel — bitte, bitte komm zu mir und schlaf bei mir und geh' mit mir. . . Ich kann sonst keine Kindlein gebären! Ich habe einen seltnen Leib und eine seltn Seele bekommen. In ihnen ist tief eine Sehnsucht gepflanzt: Immer wieder Mutter zu werden. Ich will nicht aufhören, Mutter zu sein, will immer wieder bei meinem Mann schlafen, immer wieder Schmerzen haben und dann Kinder und Küsse und wunderherrliche Nächte!*» Hier ist durchaus reale Mutterschaft gemeint und nicht etwa die Sehnsucht nach künstlerischer Produktivität, die sich gerne der Metaphorik des geschlechtlichen Empfangens und Gebärens bedient. Nach dem Abitur flohen Jahnn und Harms nach Südnorwegen. Hier am Sogne-Fjord war für Jahnn der Raum literarischer und erotischer Experimente. In Aurland wohnten die beiden Freunde in Ellend Wangens Hotel. Auch Gustav Anias Horn und Alfred Tutein werden diese norwegische Einöde aufsuchen. Der *Fluss ohne Ufer* nimmt zahlreiche Erlebnisse und Entdeckungen jener Jahre in Norwegen (1915—1918) auf. Jahnn führt hier ein Tagebuch mit literarischen Ambitionen. Es entstehen die Dramen *Die Krönung Richards III*, *Pastor Ephraim Magnus*, das Romanfragment *Ugrino und Ingrabanien* und der unvollendete *Christus-Roman*, die *Geschichte desjenigen, den man, um gerecht zu sein, ans Kreuz nagelte oder auf den Richtblock schleppte oder kastriert und geblendet ins Gefängnis warf*. In diesen literarischen Versuchen lebt Jahnn seine sado-masochistischen Phantasien, seine Ängste und seinen Weltekel aus. Daneben treibt er Orgelstudien, macht seinen ersten Orgelentwurf und entwickelt seine Konzeption der Glaubensgemeinde Ugrino weiter, die er, nach Deutschland zurückgekehrt, in den zwanziger Jahren zu verwirklichen sucht. Das Ugrino-Projekt ist ein Beispiel von Jahnn's hypertropher Selbsteinschätzung. Er hielt sich während seines norwegischen Aufenthaltes für den «*Grössten der Jetztlebenden*» und wollte — darin dem Zeitgeist der Jugendbewegungen der Vorkriegszeit verpflichtet — eine neue kulturelle und politische Wiedergeburt im krisenerschütterten Europa einleiten. Ugrino sollte eine Lebens- und Arbeitsgemeinschaft werden mit Jahnn und der von ihm verehrten Tradition als Zentrum. Ebenbürtig sah er sich neben

Leonardo, Michelangelo, Bach, Buxtehude, Scheidt, Shakespeare, Kleist, Büchner, Hebbel, Ibsen. Hier in der Gemeinschaft der Geistesheroen erhoffte Jahnn für sich und die von ihm erwählte Schar jenen Halt und Lebenssinn zu finden, den traditionelle Religionen und das Christentum nicht mehr zu spenden vermochten. Jahnn hatte zeitlebens einen missionarischen Eifer, dessen Objekte mehrfach wechselten. Naive Allmachtsphantasien beherrschten den Knaben, der von seinem Spielzeug-Elektrizitätswerk prahlte, es könne Spannungen von 40 000 Volt erzeugen, oder der chemische Experimente durchführte, um einen Sprengstoff zu erfinden, mit dem er die bestehende Ordnung sprengen könnte, um eine neue und bessere zu errichten. Diese puerilen Träume vom Weltuntergang gehen ein in den Roman *Perrudja* (1929) und sind in Jahnn's psychischer Konstitution mit dem Glauben an seine Sendung als Genie eng verknüpft. So machte er während seiner Schulzeit eine Phase religiösen Eiferertums durch. Als sich Gottfried Harms in die Tochter eines Breslauer Theologieprofessors verliebte und diese versuchte, ihn zu ihrem protestantischen Fundamentalismus zu bekehren, überbot der von Eifersucht geplagte Jahnn ihr religiöses Engagement, indem er sich derartig in die christliche Gedankenwelt steigerte, dass ihm Christus in einer Vision erschien. Sein Geltungsdrang und seine masslose Selbstbezogenheit hatten ein neues Objekt gefunden, und Jahnn trug als Zeichen seiner Erwähltheit ein Neues Testament bei sich und übte sich in der Bekehrung einer Pfadfinderschar, die an geheimen Orten dem Gott des Nikotins Rauchopfer darbrachte. Ugrino ist auf diesem Hintergrund der grösste, aber nicht letzte Versuch von Jahnn, sich und seine Weltsicht zur Grundlage einer Gemeinschaft zu erheben. Mit Ugrino objektiviert Jahnn seine eigenen Wünsche und Ängste. Dies kommt besonders in den merkwürdigen Begräbnisriten zum Ausdruck, denen sich die Ugrinomitglieder zu verpflichten hatten. Jahnn wurde zeitlebens von einer zwanghaften Todesfurcht geplagt, die er mit Morphinum, Opium oder Alkohol zu bekämpfen suchte. Für Ugrino entwarf er monumentale Grabmäler und Mausoleen, die wie die Pyramiden durch die Jahrtausende Bestand vor der Vergänglichkeit haben sollten. Jahnn entwarf Särge aus poliertem, mit Teer und Öl behandeltem Holz; mit Blei ausgekleidet und mit Messingschrauben verschlossen waren sie in steinerne Sarkophage gesenkt. Auch waren Gemeinschaftsgräber vorgesehen, in denen sich die Mitglieder mit ihren Lieblingstieren beerdigen lassen konnten.

Mit Ausnahme der Gründung des Musikverlages Ugrino hat Jahnn diese Ideen nur literarisch realisiert. So demonstriert Jahnn im *Fluss ohne Ufer* seine Vorstellung einer Verwesungsgemeinschaft am Beispiel des Musikers Horn. Dessen Mitleid gilt auch den Tieren, denen er sich durch gemeinsame Erfahrung des Leids verbunden weiss. Wenn das Gesetz die-

ser Welt nicht zu ändern ist, dann gibt es nur noch diese Solidarität im Leid. Nach einem Gespräch mit einem norwegischen Pietisten über das Wesen des christlichen Schöpfergottes bekennt Horn: *«Aber ich spürte einen Trost: ich selbst würde zum Kadaver werden mit aller Kreatur, mit allen herrlichen Pferden und allen Vögeln, mit Löwen, Elefanten und Walen.»* Der Kentaur ist für ihn ein Symbol dieser Einheit von Mensch und Tier, und auf seinen ausdrücklichen Wunsch wird der Musiker zwischen den Kadavern seines Pferdes und seines Hundes begraben, um in sie zu verwesen. Nicht nur diese Stelle des Romans haben Leser als Ausdruck des perversen Bewusstseins Jahnn's missverstanden. Alfred Tutein, der Freund und Mörder, wird nach seinem Tod gemäss dem Ugrinoritual einbalsamiert und in einen Kupferbehälter eingelötet, der in Horns Studierzimmer stehenbleibt. Auch hier existieren biographische Parallelen. Jahnn schloss sich nach dem frühen Tode von Harms (1931) zwei Tage lang mit dessen Leichnam ein. Auf dem Hamburger Friedhof Nienstedten wurde Harms in einer Gruft nach Ugrinoritual beigesetzt, ein Exemplar des *Per-rudja* in den Händen. Jahnn wollte nach seinem Tode neben dem Freund beerdigt werden. Thomas Freeman hat die von makabren Zügen nicht freie Beerdigung dokumentiert. *«Jahnn's Sarg war nach einem Entwurf seiner Tochter Signe und ihres Freundes, des Architekten Klaus von Spreckelsen, von der Werkstatt Danielsen & Co. eigens für Jahnn's Grab gebaut worden. Der von keiner Erfahrung getrübe Entwurf hatte zur Folge, dass das Holz zu dick war und der Sarg mit seiner Zinkauskleidung mehrere Zentner wog. Es war schon schwierig genug, ihn ohne Jahnn's Leiche durch die Tür des Hirschparkhauses zu schaffen, und als er endlich im Hause war, brauchten Signe und Yngve (Jahnn's Adoptivsohn) Stunden, um die gesamte Oberfläche mit Wachs zu überziehen, das sie mit einer Lötlampe geschmolzen hatten, und ihn mit Hilfe der langen Messingnägel, die Jahnn vorher zu diesem Zweck gekauft hatte, hermetisch abzudichten.»* Dann nahmen die Angehörigen eine Mahlzeit auf dem Sarg in der Bibliothek ein. Später wurde der innere Zinksarg verlötet und der äussere Eichensarg mit langen Messingschrauben verschlossen. Auf dem Weg zum Grab fiel der Sarg dreimal zu Boden. Die Griffe vermochten das enorme Gewicht nicht zu halten, verbogen sich und klemmten die Hände der Träger ein.

Jahnn's Ästhetik entsteht aus der Konfrontation mit der Vergänglichkeit der Schöpfung. Ihre Funktion ist die Stiftung von Erinnerung, Klage und Rechenschaft über das Dasein. *«Ich bin noch da, weil meine Vergangenheit bei mir ist»*. Durch den Prozess des Schreibens bleibt die Vergangenheit gegenwärtig. Die Erinnerung stiftet Identität im Leben, dem Fluss ohne Ufer. So wie das Licht längst verloschener Sterne noch am nächtlichen Himmel sichtbar ist, so wird die Kunst das Dasein einer Existenz bezeugen, die längst den Weg allen Fleisches gegangen ist. Gustav Anias Horn

findet Signale einer fernen Vergangenheit, die bis in die Gegenwart leuchten in der Klage Gilgameschs über den verstorbenen Freund Enkidu. Die XII. Tafel des altbabylonischen Gilgameschepos — das älteste Dokument des Todesbewusstseins der Menschheit — inspiriert ihn zu einer Komposition in As-Dur. «*Sag an mein Freund, die Ordnung der Unterwelt, die du schautest!*» spricht Gilgamesch zu dem Geist Enkidus, damit dieser ihm Auskunft gebe über die Welt der Toten. Was er aus eigener Erfahrung mitzuteilen hat, ist desillusionierend, und so will er dem Freund eine detaillierte Beschreibung ersparen. «*Ich sag sie dir nicht, Freund, ich sag sie dir nicht! Sag ich dir die Ordnung der Unterwelt, die ich schaute — Du müsstest dich setzen und weinen!*» Zweifach spiegelt Jahnn hier seine eigene Todesangst und die Klage um den frühen Tod von Gottfried Harms. Er ist Gustav Anias Horn und Gilgamesch, Harms ist Tutein und Enkidu. Damit objektiviert Jahnn seine psychische Disposition und seine Biographie. Seine existentielle Verzweiflung findet im ältesten literarischen Dokument der Menschheit einen Bruder im Geiste. Das ist kein Trost, aber solidarischer Zuspruch. Durch Literatur — eigenes Schreiben und Lektüre der Werke seiner geistigen Ahnherren — erfuhr Jahnn seine persönlichen Ängste als Formen eines Existentials humaner Existenz. «*Mir selbst ist es wichtig, dass ich immer wieder erfuhr und erfahre: die Beschaffenheit meiner Liebe und meiner Sehnsuchtsschmerzen ist jederzeit die gleiche gewesen.*» Ein Meer von Klage wie den *Fluss ohne Ufer* kann man nicht unbeteiligt lesen. Darin unterscheidet er sich von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* oder der Josephstetralogie, wo Thomas Manns Ironie jeden Versuch der Identifikation des Lesers mit der Hauptfigur zerstört. Das Phänomen der Inversion der Zeit, das den verstorbenen Alfred Tutein in Gestalt des Ajax von Uchri ins Leben zurückkehren lässt, ergreift auch den Leser, der Teil dieses uferlosen Flusses der Erzählung wird. Die Position des Zuschauers, der vom sicheren Ufer aus dem Schiffbruch des Gustav Anias Horn zusieht, ist nicht möglich. Das hat seine Ursache nicht zuletzt in dem Umfang des Werkes von über 2000 Seiten. Schon ein Roman von 400 Seiten verfehlt seine Wirkung auf den Leser, wenn dieser Lektürepausen von mehreren Tagen einlegt. Die Alltagserfahrung verhindert den neuen Einstieg in die Welt des Buches. Auch diktiert der *Fluss ohne Ufer* das tägliche Lektürepensum. Wer zehn Seiten seiner konzentrierten Prosa pro Tag läse, bräuchte über ein halbes Jahr für die Lektüre. Hans Henny Jahnn's *Fluss ohne Ufer* fordert seinen Leser ganz, er zwingt ihm Lese- und damit Lebenszeit ab. Damit werden die Monate der Lektüre zum unauslöschlichen Teil der Lebensgeschichte des Lesers. Das Buch schreibt sich in die Biographie des Rezipienten hinein. Es stiftet die Inversion der Zeit, von der es spricht. Nach der Lektüre tritt der Leser an ein neues Ufer.

Jahnn's *Fluss ohne Ufer* ist jetzt in einer von Uwe Schweikert und Ulrich

Bitz besorgten Ausgabe im Hoffmann und Campe Verlag erschienen. Damit liegt endlich nach der unförmigen und unzulänglichen zweibändigen Edition von 1974 eine handliche und lesbare dreibändige Ausgabe vor. Der Text folgt der Edition im Willi Weismann Verlag (1949–1951). Der Epilog des unvollendeten Romans wurde neu aus den Handschriften erarbeitet. Neben Texten aus dem Umkreis von *Fluss ohne Ufer* sind die *Aurländer Novellen*, Vorstufen des Romans, und Jahnns Bornholmer Tagebücher abgedruckt. Ein gut lesbarer Kommentar weist die Quellen nach, bringt Querverweise innerhalb des Werkes und zeigt biographische Zusammenhänge auf. Ein ausführliches Nachwort von Uwe Schweikert informiert über die Entstehung des Buches und die abenteuerliche Geschichte seiner Drucklegung. Dem Verlag sei für das Wagnis dieser aufwendigen und tadellosen Ausgabe gedankt. Möge der *Fluss ohne Ufer* seine Leser finden! Dies ist auch der gleichfalls im Hoffmann & Campe Verlag erschienenen Jahnns-Biographie des amerikanischen Germanisten Thomas Freeman zu wünschen. Freemans materialreiche Lebensbeschreibung verzichtet weitgehend auf Interpretation des Werkes. Sie weckt die Lust an der Lektüre von Jahnns Werk und ist daher als Einführung bestens geeignet. Freeman hat für seine biographischen Forschungen Verwandte, Bekannte und Freunde von Jahnns interviewt, in vielen Fällen kurz vor dem Tode dieser wichtigen Erinnerungsträger. Mit der Biographie von Freeman und der Werkausgabe sind die Tore zu Leben und Werk von Hans Henny Jahnns weit geöffnet worden. Der Eintritt lohnt sich.

Bibliographische Angabe

Hans Henny Jahnns. *Fluss ohne Ufer*. Teile I–III. Hoffmann & Campe Verlag. Hamburg 1986. 995 Seiten, 706 Seiten, 1044 Seiten.

Thomas Freeman. *Hans Henny Jahnns. Eine Biographie*. Hoffmann & Campe Verlag. Hamburg 1986. 792 Seiten.

Im Rahmen der Werkausgabe sind neben dem «*Fluss ohne Ufer*» bisher erschienen: Hans Henny Jahnns. *Perrudja*. 1985. 952 Seiten. *Späte Romane*. 1987. 533 Seiten.

«Ein Mensch mit seinem Widerspruch»

Zu Franz Ruebs Hutten-Biographie

Ein gewichtiger schweizerischer Beitrag zum fünfhundertsten Geburtstag Ulrich von Huttens (1488–1523) kommt sinnvollerweise aus Zürich, der Stadt, die dem todkranken Flüchtling

einst Gastfreundschaft gewährte. Franz Ruebs Hutten-Biographie¹ bietet auf dreihundert Seiten ein faszinierendes Lebensbild mit zeitgeschichtlichem Hintergrund. Die Zwischenstellung

Huttens zwischen Mittelalter und Neuzeit wird in ihren verschiedenen Aspekten herausgearbeitet. Einerseits rückwärtsgewandt, wollte Hutten die deutsche Kaisermacht erneuern, andererseits war er als Humanist und Kritiker der entarteten Kirche ein Geburtshelfer neuzeitlichen Geistes. Einem fränkischen Rittergeschlecht entsprossen, vom Vater in die Klosterschule Fulda gesteckt, fand er den Weg in die deutschen Humanistenkreise und wuchs in bewegten Universitäts- und Wanderjahren zum vielbeachteten, erst lateinisch, dann auch deutsch schreibenden Dichter, Satiriker, Polemiker und Politiker heran. Seine kirchenkritischen Schriften zeichnen sich durch eine rücksichtslos aggressive, genialisch treffsichere Sprache aus. Ein radikaler Kirchenkritiker, wie Rueb ihn nennt, war er allerdings nicht im vollen Sinn. Gegner der Scholastik (Mitverfasser der *«Briefe der Dunkelmänner»*), aber mit wenig Interesse für eigentlich theologische Probleme, empörte er sich vor allem gegen die Bevormundung und Ausbeutung des deutschen Volkes durch die Papstkirche. Wenn er aber die kriegerischen Unternehmungen Papst Julius' II. als unchristlich anprangerte, so hatte er doch keine Hemmungen, sich als Freund des zeitweilig mächtigen Franz von Sickingen selber auf solche einzulassen.

Die Energie, mit der Hutten literarisch und politisch tätig war, ist um so erstaunlicher, als er sich im Alter von zwanzig Jahren die damals unheilbare Syphilis zugezogen hatte. Er schrieb ein Buch über sie und seine vermeintlich erfolgreiche Kur mit Guajakholz. Dass Rueb diesem Thema ein besonderes und besonders langes Kapitel widmet, ist gerechtfertigt. Die geistige Tragik in Huttens Leben wird darob

nicht vernachlässigt. Der Gottesmann Luther verhielt sich zurückhaltend gegenüber dem in seinen Augen zu wenig religiös motivierten, überdies den Landesfürsten aufsässigen Parteigänger. Noch betrüblicher verlief die Beziehung zu Erasmus von Rotterdam. Lange Zeit war der grosse Humanist dem hochbegabten jungen Verehrer gewogen, liess ihn jedoch fallen, als er verfolgt und von Krankheit gezeichnet nach Basel kam. Die von Rueb gebührend hervorgehobene Gegensätzlichkeit der beiden Naturen konnte sich unter den gegebenen Umständen nicht anders auswirken. Gemildert wurde die Düsternis von Huttens Schweizer Exil und Ende durch die Hilfsbereitschaft Zwinglis.

Mit eigenen neuen Forschungsergebnissen aufzuwarten, war offenbar nicht der Ehrgeiz des Verfassers. Das vorhandene umfangreiche Schrifttum hat er klug ausgewertet. Er schildert das Kämpferleben Huttens mit Sympathie für dessen hochgemute Freiheits- und Wahrheitsliebe, doch nicht unkritisch. Hinsichtlich der fragwürdigen späten Fehden spricht er sogar von *«Huttens Anmassungen des selbsternannten politisch-moralischen Oberrichters»*. Alles in allem bestätigt seine Darstellung, was Conrad Ferdinand Meyer in *«Huttens letzte Tage»* den Flüchtling auf der Insel Ufenau von sich sagen lässt: *«... ich bin kein ausgeklügeltes Buch, / Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.»*

Leider haften der inhaltlich schätzenswerten Monographie eine Anzahl Schönheitsfehler an. Öfter finden sich unglückliche Satzgebilde wie dieses: *«Die Selbstverständlichkeit, mit der in Huttens Kopf Italien dem deutschen Reich einzuverleiben ist, wobei der Kopf erst noch das Opfer dazu auswählt, den*

Einverleiber und Befreier (gemeint ist Kaiser Maximilian I. — Der Rezensent) *inständig um Hilfe zu rufen und zu bitten, zeigt deutlich, dass Hutten in manchen Belangen, die von ihm ausgehend Schule gemacht haben, tief in der mittelalterlichen Ritter-, Kampf- und Spielgesellschaft verankert ist.*» Oder das folgende: *«Herder war ein Vertreter der Sicht Huttens, dieser habe wie kaum einer die Einheit von Leben und Werk vorgelebt.»* Unpassend ist der Vergleich Huttens mit der Spitze eines Eisbergs, wodurch sein Herausragen als führender Kopf der damaligen progressiven Intelligenz veranschaulicht werden soll. Mindestens von nachlässiger Korrekturlesung zeugt das mehrmalige Vorkommen des Wortes *«Tiraden»* anstelle von *«Triaden»* (Dreierformeln für römische Missstände in einem Dialog von

Hutten). Rueb, der im abschliessenden literarhistorischen Überblick zutreffend bemerkt, die Hutten-Biographie von David Friedrich Strauss (1858) sei noch heute ein Lesegenuss, hat diesem stilistischen Vorbild zu wenig nachgeeifert. Liest man aber im gleichen Kapitel, mit was für schwülstigen, verlogenen Phrasen die Nationalsozialisten den *«kompromisslosen Kämpfer für das deutsche Reich»* gefeiert haben, so mag man die dem Schweizer anzukreidenden Fehler verzeihlich finden.

Robert Mächler

¹Franz Rueb, *Der hinkende Schmiedgott Vulkan. Ulrich von Hutten 1488—1523*. Ammann Verlag, Zürich 1988. — Der Haupttitel ist eine Selbstbezeichnung Huttens. Sie bezieht sich auf seine Krankheit und auf sein Wirken als geistiger Waffenschmied.

Stilübungen in Preussischblau

Zu neuen «Berlin»-Texten von H.J. Schädlich und L. Rathenow

«Welche Farbe hat Berlin?» fragte Bodo Morshäuser 1983 in seiner *Berliner Simulation*¹ mit listiger Naivität. Seither haben die Feiern zum 750. Jubiläum der Stadt eine Antwort nicht leichter gemacht, denn beiderseits der Mauer wurde mit kräftigem Pinsel das eigene Image koloriert. Historisch Farbe zu bekennen, scheint in dieser Stadt besonders heikel. Peter Schneider hat dies in seiner Erzählung *Der Mauerspringer* von 1982² — schon ein Klassiker der neueren Berlin-Literatur — mit unerbittlicher Schärfe freigelegt, wenn er beschreibt, wie die Touristen in West und die Grenzwächter in

Ost an der Mauer aufeinanderstarren über ein Niemandland hinweg, unter dessen Decke *«von graubrauner Färbung»* die Reste des Führerbunkers lagern. In der von der Geschichte gezeichneten Geographie Berlins wird die Geschichte, zwischen den Fronten, gerade exterritorialisiert. Auch das geplante Museum für Deutsche Geschichte wird, symptomatisch genug, nur wenige Meter von Mauer und Niemandland abrücken — ein Versuch, gerade noch einzubauen, was man doch eigentlich ausgrenzen möchte.

Gegen den Strich solcher Grenzzie-

hungen und doch auch im Sog des vermarkteten Mythos sind im letzten Jahr zahlreiche literarische Berlin-Anthologien erschienen. In diesen Textkaleidoskopen spiegeln sich zwar zahlreiche historische und literarische Facetten der Stadt, sie bleiben aber ebenso bunt wie beliebig³. Verbindlicher sind hier Hans Joachim Schädlichs Prosaband *Ostwestberlin* und Lutz Rathenows und Harold Hauswalds Bildband *Ostberlin*.

Hans Joachim Schädlich, 1977 mit seiner Prosa *Versuchte Nähe*⁴ im Westen gefeiert und im selben Jahr im Zusammenhang der Biermann-Ausbürgerung aus der DDR emigriert, hat sich schon 1986 mit seinem Roman *Tallhover*⁵ mitten im historischen Niemandsland angesiedelt. Es zu erkunden, schenkt Schädlich in einem bestechenden Einfall seiner Hauptfigur, dem preussischen Polizeibeamten Tallhover, ein über hundertzwanzigjähriges Beamtenleben: von 1819 bis 1955 dient Tallhover unter allen Varianten preussischer Fahnen und Formulare, adaptiert alle Stempel und Stilrichtungen der preussischen Bürokratie, bespitzelt Staatsfeinde vom Jungen Deutschland bis in die DDR — ein uniformiertes Stehaufmännchen, das gar nie fällt. Nur der Erzähler, nicht aber eine wirkliche Justiz, kann ihm am Ende den Tod geben. Schädlich rapportiert dem Leser die Kontinuität der deutschen Geschichte in der schockierenden Gleichförmigkeit seines langen Aktenromans und schult ihn ein in die stilistischen Subtilitäten aus dem Wörterbuch des Unmenschen — ein Text, mit Stempelfarbe geschrieben, das Signalement eines furchtbar einheitlichen Deutschlands.

Schädlichs kürzere Prosatexte, parallel zu *Tallhover* entstanden und nun

unter dem Titel *Ostwestberlin*⁶ publiziert, können demgegenüber eine wesentlich breitere stilistische Palette zeigen. Ihr Schauplatz ist allerdings noch immer ein irritierend entfärbtes Deutschland, in dem die Figuren Schädlich und seine Leser auf der Suche nach Orientierung umhertappen; nicht selten wird erst allmählich klar, auf welcher Seite der Mauer sich die Handlung überhaupt abspielt. Die Mauer scheint zudem ihre Richtung geändert zu haben: Mit ihr hält man sich in beiden politischen Systemen die Randexistenzen, die Penner, die Vereinsamten, die Kranken vom Leib. Für sie allerdings greift Schädlich eindeutig Partei. Die Perspektive wechselt: Statt Tallhover kommen hier seine Opfer zu Wort, aber nicht so, dass sie der Autor als ihr Anwalt noch einmal entmündigen würde. Schädlichs Figuren reden vielmehr wie durch Masken, auf denen sich — verfremdet und überhöht — ihre Entfremdung abzeichnet. «Zwei Reisende», «Fürchtegott», «Männer, berechtigte», «Ketzel» oder einfach «Einer» heissen die Hauptfiguren der Erzählungen, denen man als Leser nur auf dem Umweg über ein genaues Studium ihrer Sprachmasken näher kommt. «Es steht ihm frei, heisst es, beliebig Worte zu benutzen. Niemand fragt danach. Gänzlich frei von den Gesetzen der gebundenen Rede. Oder der Zensur. Oder des Marktes. Nur die Regeln der Syntax beachten. Aber viele!», proklamiert der Text *Irgend etwas irgendwie*. Eine solche in jeder Hinsicht ungebundene Rede ist unerreichbar für die Figuren. Der Erzähler jedoch, wenn er in seiner Prosa alle möglichen Stilformen erprobt, versucht sich diese Freiheit, die inhaltlich fehlt, stilistisch zu nehmen. Aus dieser Differenz von Redeweise und Redegegenstand ent-

steht die verkniffene, verfremdende Ironie von Schädlich's Erzählen. Auf der einen Seite ist es geprägt von den Regeln der Syntax, auf der anderen Seite von den Regeln der Macht. Für den Leser bleibt offen, wer hier das Sagen hat: «*Die Frage, Wer redet (schreibt) hier, wird lauter.*»

Sie wäre nur dann zu beantworten, wenn die Freiheit der Syntax auf die Freiheit des Individuums überspringen würde, gegen Zensur und Markt. Solange aber noch Tallhovers Tintenfingerring die Feder führen, solange die Macht auch in der Syntax ihr Wort mit-spricht, müssen die Hauptrollen in Schädlich's Erzählungen schwach besetzt bleiben; keine Ostwesthelden, mit denen man sich identifizieren könnte. Opfer vielmehr, die unter den Aktenbergen der Geschichte verstummt sind. In der Erzählung *Mechanik* etwa verschwindet ein Opfer der nationalsozialistischen Euthanasie noch einmal, indem es seine Angehörigen redend oder schweigend, hilflos oder berechnend verdrängt. Und die Leitfigur der Titelerzählung *Ostwestberlin*, ein unscheinbarer «*Herr Schott*», hat sogar die Spaltung seiner Stadt so sehr in sich aufgenommen, dass er «*aus zwei Personen besteht*». Auf diese leere Leinwand trägt die Erzählung die grelle Sprachschminke der beiden Stadtteile auf, spiegelt die westliche Werbung am Kudamm in die östliche Propaganda von Unter den Linden, bis sich die Kontrastfarben gegenseitig neutralisieren. Schädlich zeigt hier, wie die ebenso triste wie aufregende Farblosigkeit seines Schauplatzes zustandekommt: Hier haben die Anstreicher aller Epochen und aller Couleurs an demselben Stadtstoff ihre Pinsel abgewischt.

Im Bild- und Textband *Ostberlin*⁷,

den der DDR-Autor Lutz Rathenow zusammen mit dem Photographen Harald Hauswald gestaltet hat und der (vorerst?) nur im Westen erschienen ist, scheint man zunächst genau dasselbe Berlin wieder zu treffen, bloss aus östlicher Optik. Für den Provinzler, mit dessen Augen man Ostberlin am Anfang dieser Reportage betritt, ist dies «*die Stadt schlechtin*»: ein faszinierendes Chaos, montiert aus sich gegenseitig verdrängenden Wahrnehmungsbruchstücken. Auch die Ostseite der Stadt triumphiert mit kaltem architektonischem Imponiergehabe, das die Bilder von Harald Hauswald ohne Verklärung einfangen, über ihre Provinz — Ostberlin, das «*Schaufenster der Republik*», als «*der Westen im Osten*». Die aufpolierten Fassaden sollen auch hier die Geschichte verstecken — der Führerbunker wird gerade zugeschüttet. Ohne historische Tiefe scheint das Leben in den Fassaden nur vorge-täuscht, Simulation, wie sie Bodo Morshäuser im Westen entlarvt: «*Beamte in Zivil, die durch betont gleichgültiges Schlendern ein gleichgültiges Schlendern vortäuschen.*» Tallhover lebt noch, «*die Polizei schleicht durch alle Notizen*». Auch in der Subkultur scheinen sich Ost und West gegenseitig zu kopieren. Lutz Rathenow zeigt sie aus intimer Nähe, ohne aber die letzte Distanz des Zugereisten aufzugeben; er rückt sie ins Zentrum, ohne sie als «*Szene*» zu feiern. So scheint die «*Alternative*» noch ihren störenden Namen zu verdienen, während sie der Westen — wie Morshäuser bloss schulterzuckend feststellen kann — schon längst ins touristische Image der Stadt integriert hat.

All diese Gegenüberstellungen, herausgefordert durch die Mauer, welche diesbezüglich gerade als «*Kitt von*

Ganzberlin» und nicht als Trennwand wirkt, laufen aber nur auf kulturkritischen Katzenjammer hinaus — für Rathenow «*das Elend des Vergleichens*». Als grenzüberschreitender Grauschleier legt sich der Smog über die ganze Stadt. Lutz Rathenow und Harald Hauswald unterlaufen ihn durch das lebendige Spiel zwischen Text und Bild. Wo der Text der Stadt die Möglichkeit menschlicher Kommunikation zuspricht, wo in ihm gelacht oder zumindest gelächelt wird, zeigt das dagegen montierte Photo die Menschen Rücken gegen Rücken. Wo der Text lyrisch abheben möchte, mit flatternden Zeilenrändern sich anstrengt gegen eine Schwerkraft, die in der geteilten Stadt verdoppelt scheint, holen die Bilder von Harold Hauswald den Leser wieder auf den Boden zurück. Aus ihren präzise gesetzten Schwarz-weiss-Kontrasten, die jede Verwechslung mit dem Farbprospekt ausschliessen, gewinnt der Text seinerseits seine Bewegungsenergie. Die Fantasie, welche die spielenden Kinder in die Stadtlandschaft hineinragen, führt in Rathenows Text zunehmend den Stift. So erzeugt der Text Farbe, gegen das alte verbale Preussischgrau: «*Farben erblühen, selbst das Grau leuchtet*.

Dir zerbröckeln die Worte (Einsicht und Notwendigkeit).»

Peter Utz

¹ Bodo Morshäuser: Die Berliner Simulation. Erzählung. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1983. — ² Peter Schneider: Der Mauerspringer. Erzählung. Luchterhand-Verlag, Darmstadt/Neuwied 1982. — ³ Aus der Fülle der Publikationen aus West-Verlagen sind herauszugreifen: Berlin, du deutsche, deutsche Frau, hrsg. von I. Krüger und E. Schmitz, Luchterhand-Verlag, Darmstadt/Neuwied 1985; Berlin im Gedicht, hrsg. von B. und W. Laufenberg, Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1987; ferner die etwas ältere Prosa-Anthologie: Berlin, ach Berlin, hrsg. von H. W. Richter (1981), zugänglich bei DTV, München 1984. Ihnen steht von Ost-Seite gegenüber: Berlin. 100 Gedichte aus 100 Jahren, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1987. Einen ausführlichen Überblick über die (West-)Berliner Literaturszene vermittelt das Berliner Autoren-Stadtbuch, hrsg. von der Abt. Literatur der Akademie der Künste, Berlin 1985. — ⁴ Hans Joachim Schädlich: Versuchte Nähe. Rowohlt-Verlag, Reinbek 1977. — ⁵ Hans Joachim Schädlich: Tallhover. Rowohlt-Verlag, Reinbek 1986. — ⁶ Hans Joachim Schädlich: Ostwestberlin. Prosa. Rowohlt-Verlag, Reinbek 1987. — ⁷ Lutz Rathenow/Harald Hauswald: Ostberlin. Die andere Seite einer Stadt in Texten und Bildern. Piper-Verlag, München 1987.

Das eigene Leben suchen

Zu Martin R. Dean: «*Der Mann ohne Licht*»

Martin R. Dean hat für den Roman *Die verborgenen Gärten* viel Anerkennung geerntet. Die Erzählungen, die er in dem Band *Die gefiederte Frau* nachfolgen liess, bestätigten seine Begabung

und sein Können. Er wurde ausgezeichnet und gefördert; die Kritik, die Kulturkommissionen und die Preisgerichte begannen von ihm Kenntnis zu nehmen. Seine Bücher wurden in meh-

rere Sprachen übersetzt. Sein zweiter Roman, *Der Mann ohne Licht*, stösst auf Skepsis und Widerstand¹. Dean sei noch nie so schwach gewesen, kann man hören. Manches in seinem neuen Buch sei konventionell, voller «post-industrieller Klischees», ausserdem unentschieden, wie zur Probe hingestellt. Ungerecht an derartigen Aussagen ist, was auf das Konto enttäuschter Erwartungen geht. Zwar haben Bewunderer des Gartenlabyrinths von Leo Brosamer (*Die verborgenen Gärten*) von Dean kaum zu Unrecht ein Meisterwerk, rundum gelungen und in seiner Thematik so geschlossen wie in der Durchführung vollkommen, für möglich gehalten. Dass es der früh zu beachtlichem Ruhm gelangte Schriftsteller jetzt doch noch nicht geschaffen hat, sollte man ihm deswegen jedoch nicht vorwerfen. Die gnadenlos günstige Publizität, die Suggestionskraft der Bestenlisten, ohne Zweifel auch die Zustimmungsinvestitionen der kulturellen Stiftungsräte und einer zu Superlativen neigenden Kritik sind für jeden Debütanten eine nicht zu unterschätzende Gefahr.

Fragen wir also, was sich der Autor mit seinem jüngsten Buch vorgenommen hat, welche Mittel er zur Verwirklichung seines Vorhabens einsetzte und was dabei herausgekommen ist. Der zweite und der dritte Teil dieser Frage ist leichter zu beantworten als der erste. Dean — das kennt man von ihm — schreibt einen federnden, spannungsreichen Dialog. Er kann Gespräche sich entwickeln lassen und einen Charakter wie hier den alten Schweizer Autor Loder, einen kontaktscheuen, fintenreichen, gescheiterten und verbitterten Menschen, in seinen Gegenreden und Ausbrüchen als rundum präsente Gestalt darstellen. Der Roman besteht

zu einem grossen Teil aus den Gesprächen des Journalisten Mario Dill, der Hauptfigur, mit Loder. Ein ebenfalls umfangreicher Teil ist dem Bericht über Dills Reise zu den Schwestern in der Provence eingeräumt. Und schliesslich gibt es einen dritten Teil, der aus den Aufzeichnungen Insulls besteht, des Privatsekretärs des Erfinders Thomas Alvar Edison. Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass Loder in den Flammen seines Hauses umkommt und Brandstiftung vermutet wird, weshalb denn also auch noch ein Gendarm ins Spiel kommt und Elemente des Kriminalromans als Mittel der Darstellung eingesetzt sind. Insulls Aufzeichnungen sind, anlässlich von Dills Besuch bei Loder, von dem Journalisten auf Band aufgenommen worden. Es handelt sich um Ausschnitte aus dem letzten Werk des berühmten Autors, die er bei jenem Anlass aus dem Manuskript vorlas. Das alles ergibt ein etwas verwirrendes, vielleicht auch ein unbefriedigendes Resultat. Es entsteht der Eindruck eines nicht durchaus kohärenten Textes.

Wüsste man nur, was sich Martin R. Dean denn nun wirklich vorgenommen hat. Keine der möglichen Deutungen geht restlos auf. Die fiktiven Aufzeichnungen Insulls deuten immerhin auf Fortschrittskritik und Infragestellung der Technik, worunter natürlich nicht nur die Glühlampe und der Phonograph zu verstehen sind. Insull beschreibt das Wirken seines Meisters mit Bewunderung, er ist total fasziniert; aber der Leser, der die fatalen Spätfolgen kennt, sieht auch die Kehrseite dessen, was im Geiste Edisons bis auf den heutigen Tag machbar geworden ist. Er soll die Verblendung derer erkennen, deren Denken den «Neuen Ganzheitli-

chen» ein Greuel ist. Loder, über den Dill ein Porträt schreiben möchte, glaubt nicht an den linearen Fortschritt und verneint, dass Aufklärung möglich sei. Ist folglich, was Loder aus seinem letzten Manuskript vorliest, auch die «Botschaft» des Romans *Der Mann ohne Licht*? Die würde dann etwa lauten, es sei der Homo faber in seinem Bemühen, Komfort und Wohnlichkeit zu vermehren, zum Scheitern verurteilt, wie auch der Schriftsteller, der durch sein Werk die Gesellschaft verändern möchte. «Konstruieren ist dichten», deklariert Edisons Privatsekretär einmal lapidar. Eindeutig zur Charakterisierung Loders gehört, etwas überraschend in das Gespräch Dills mit dem Schriftsteller eingebaut, dessen heftige Philippika über die Schweizer und die Schweiz. Da stehen merkwürdige Sachen. Dill hält fest, was er über den «universellen Scheincharakter des Landes», das «kein Verhältnis zur Geschichte habe» und sich eben deshalb weigere, «an der Geschichte teilzunehmen, zu hören bekommt. Die «heilige Kuh» der «stehenden Heere» (die gerade haben wir zwar nicht, die haben andere!), die «Schweiz eine Erfindung des Jass- und Schiessvereins, eine verballhornte Sonntagmorgengeburt» (auch keine besonders treffsichere Formulierung): dergleichen Schnellschüsse, sattsam bekannt aus Podiumsveranstaltungen wie auch das, was da über Asylanten, über den Fremdenhass und etwa noch über die Banken als die heimlichen Tempel und Schlösser dieses Landes im Umlauf ist, werden von Mario Dill getreulich referiert. Loder, der auch den Kapitalismus aufs Korn nimmt, nennt dessen Produktionsweise «revolutionär», weil ihm nämlich von Epoche zu Epoche die eigenen Grundparadigmata zum Opfer fallen. Der

Kapitalismus sei als Ideologie des Individualismus angetreten, und heute könne man sich keinen radikaleren Gleichmacher als ihn vorstellen. Mario Dill, der Loders Porträt schreiben will, notiert alle diese Äusserungen seines Gesprächspartners, ohne dass man sagen könnte, er identifiziere sich damit. Allerdings protestiert er auch nicht dagegen. Und der Leser hat, sofern er sich auch nur ein wenig in jüngerer literarischer Betriebsamkeit auskennt, sein Déjà-vu-Erlebnis, erinnert sich etwa an die Tagung von den «Geschichten in einem ereignislosen Land» oder auch an den berühmten Schweizer Schriftsteller, der nicht mehr an Aufklärung glaubt. Falls sich Martin R. Dean vorgenommen hat, in Loder eine literarische Vaterfigur zu zeichnen, ihn im Gespräch, in seinem Umgang mit den Leuten vom Dorf, dem Wirt und dem Polizisten, in seinen Beziehungen zu den Tamilen, in seinem Verhältnis zur Natur und zur Technik darzustellen, fällt auf, wie unbeteiligt er das tut. Der Journalist Dill, dem Alter und der Haltung nach ein Alter ego Deans, hält sich beobachtend zurück. Er hat alles gelesen, was Loder geschrieben hat.

Nicht nur, weil nach Loders gewaltsamem Ende aus dem Porträt nun ein Nekrolog werden müsste, kommt der Artikel nicht zustande. Denn in der Provence bei den Schwestern Marthe und Mon, zu denen Dill fährt, sieht sich der junge Mann in eine völlig andere Welt versetzt, in der er eher unbeholfene Schritte tut. Da herrschen keine Aggressionen, da ist Insulls Fortschrittseнтуhusiasmus meilenfern; der forschende und kritische, der männliche Geist beugt sich der Natur, den sanften Lebensformen alternativer Weiblichkeit. Marthe malt und Mon

töpfert. Beide bewohnen ein altes, einfaches Gebäude in einem üppigen Garten, wo sie sich selbst eingerichtet haben. Lange lebten sie ohne allen Komfort, natürlich auch ohne elektrisches Licht. Sie stehen in loser Verbindung mit einem Künstlervölklein, das in schöner Eintracht im verfallenden Gemäuer eines Schlosses horstet, wo sich jeder einen Raum zum Eigengebrauch restauriert. Alle leben spontan und einfach, jeglichem Konsumterror abgewandt. Wenn dennoch einmal Einkäufe unerlässlich sind, macht man aus dem Ausflug in den Supermarkt ein Räuberspiel, lässt ein paar Kleinigkeiten unbezahlt mitlaufen und freut sich diebisch über den gelungenen Streich. Dill, den Schwestern zugeneigt und in Mon verliebt, sieht sich fast wesen- und willenlos in die verwirrende Selbstverständlichkeit ihrer Daseinsgestaltung versetzt. Er hat erotische, sexuelle Erlebnisse; er ist einfach einbezogen in eine weiche und harmonische Welt, in der ihm selbst die Linien der Landschaft wie die Umriss eines Frauenkörpers vorkommen. *«Die Steine, die Luft, die Wolken»*, deklamiert Marthe, *«all das ist ursprünglich ein Element des Menschen. Daneben gibt es so vieles, was uns nicht gehört und uns gar nicht zukommt. Wir haben unsere Kreise überschritten. Forschend und experimentierend greifen wir in Gebiete ein, die nie für uns bestimmt waren.»*

Bekanntes und Abgegriffenes demnach auch da. Die Schlichtheit der Weisheiten, die von den Schwestern vertreten werden, könnte einen fast verlegen machen. Und doch ist da etwas Neues und Anderes, etwas, das bei aller Klischeehaftigkeit der Formeln eines neuen weiblichen Selbstverständnisses als Möglichkeit vielleicht ernst zu nehmen wäre. Mario Dill

erprobt es. Wenn er versucht, in steilem Gelände beim Gehen das Gleichgewicht zu halten, beginnt er ein neues Körpergefühl zu entwickeln. Aber verwunderlich ist es schliesslich nicht, dass Deans neuer Roman einigen seiner Bewunderer der ersten Stunde fast ein Ärgernis ist. Denn so wenig wie mit Loder und Insull identifiziert sich sein Held mit der Lebensweise und dem Dasein der Schwestern. Als ein postmoderner Parzival durchstreift er die Welt der Väter mit ihren technischen Erfindungen und ihren Widersprüchen und gelangt dann in das Land weiblicher Alternativen. Seine Sympathie ist dabei nicht stärker als seine Distanziertheit. Er sucht das Abenteuer des eigenen Lebens. Auch Loders gesamtes Werk hat er nicht aus literarischem oder ästhetischem Interesse durchstöbert, sondern weil er darin Haltungen vermutet und vielleicht gar einen Halt. Einmal, ganz zu Beginn des Romans, erinnert er sich einer Stelle in einem Buch Loders, in der ein von Zeit und Verfall heimgesuchtes Haus in der Provence vorkommt. Der Besitzer ist *«ein philosophierender Spinner und ein Kokoschkasammler»*. Er stellt ein Geschwisterpaar an, beide Maler, damit sie auf die Kunstschatze aufpassen. Sie dürfen malen, was ihnen vor Augen kommt, *«nur ja kein Gemälde»*. Dann steht da: *«Im Haus läuft die Zeit rückwärts. Als der Sommer anbricht, begehen sie das Sakrileg und kopieren den ersten Kokoschka. Sie können nicht anders, sie haben ihr eigenes Leben verloren.»* Nachdem sie von jedem Gemälde des Meisters ein Doppel hergestellt haben, verfallen sie dem Wahnsinn. Die Stelle ist mir aufgefallen nicht nur wegen der Anklänge an die Situation des Studenten Manuel Kornell in *Die verborgenen Gärten*, sondern weil

es hier wie dort um das «*eigene Leben*» geht, um die mögliche Selbstfindung jenseits vorgeprägter Muster und schon gar jenseits der Klischees. Dill widerspricht weder dem streitsüchtigen alten Schriftsteller noch den friedfertigen Schwestern. Mich nimmt für ihn ein, dass er beide Möglichkeiten ernsthaft beobachtet und erwägt. Weil sein Held sich nicht, noch nicht entscheidet, wirkt Deans zweiter Roman uneinheitlich, offen, und zudem ist der Versuch, den Erfinder mit dem Dichter, die Technik mit dem literarischen Schaffen in Beziehung zu setzen, ein Ansatz nur und kein ernsthaft durchgeführtes Thema. Wenn der Klappentext gar von einem «*detektivischen Labyrinth-Roman*» spricht, so ist das zu hoch gegriffen. Trotzdem bestätigt sich mit diesem Buch ein Autor, der über das bisher Erreichte hinausstrebt. Geglückte Partien, so der Besuch bei Loder, auch die Aufzeichnungen Insulls, stehen neben weniger gut gemeisterten Passagen, etwa dem Versuch, eine Kriminalgeschichte zu konstruieren. Die Alternative der Schwestern in der Provence, der konkret

gelebte Versuch des «Ganzheitlichen», ist in der Darstellung Deans durch die Nähe zu modischen Lehren und ihrem Vokabular gefährdet. Mich nimmt für ihn ein, dass er die Darstellung trotzdem gewagt hat.

Andererseits gebe ich zu: Mich ärgert, dass er dabei nicht immer so sorgfältig vorgeht, wie man es von einem Autor seines Könnens erwarten dürfte. Das «*Bild eines menschlichen, sanft abfallenden, immerzu abfallenden Körpers*», – darunter kann ich mir zum Beispiel nichts vorstellen. Und von einem zu sagen, er sei «*zunehmend ungehalten*» gewesen, ist auch nicht gerade brillant formuliert. Leider ist Deans Roman partienweise etwas salopp geschrieben, etwas unaufmerksam. Wenn der Kutter im Hafen von Toulon gegen den Wind knattert, ist nicht recht einzusehen, warum die Passagiere an Deck den Auspuff in der Nase haben, es sei denn, das Motorschiff läuft rückwärts aus. Vielleicht hat er das auch gemeint.

Anton Krättli

¹ Martin R. Dean: *Der Mann ohne Licht*. Roman. Carl Hanser Verlag, München/Wien 1988.

Gegenentwürfe, Divergenzen, Parallelen

Aktuelle theologische Impulse für eine evangelische Katholizität und ein konstruktiver Dialog mit der chinesischen Religion

Teilhard de Chardin, dessen Werk seinerzeit auf Befehl des Sanctum Officium in Rom aus den Bibliotheken der kirchlichen Institutionen entfernt wurden, wusste, wovon er sprach, als er den wenig schmeichelhaften Satz

schrieb: «Die Verfehlung wider den Geist der Forschung ist eine menschlich und christlich unverzeihliche Verfehlung: die Sünde der Kleriker, die Sünde der Orthodoxie, die Abtreibung im Denken.» Wer die Geschichte der

christlichen Theologie von ihren Anfängen bis heute näher betrachtet, wird immer wieder erschrecken vor den Repressions- und Gewaltpotentialen, die nicht nur auf dem Höhepunkt der Inquisition im 15. und 16. Jahrhundert sich manifestierten, sondern seit den Kirchenvätern bis zu den Theologen der Neuzeit (z.B. Rudolf Bultmann und Hans Küng) als bittere Wirklichkeit erlebt wurden.

Einen aufschlussreichen Einblick in einzelne Lebensschicksale im Ringen um Wahrheitsfindung bietet das neuerschienene Buch *«Gegenentwürfe»*¹, das mitinspiert wurde von der jüngeren theologischen Konfliktgeschichte. Die beiden Herausgeber Karl-Josef Kuschel, theologischer Mitarbeiter am Institut für ökumenische Forschung an der Universität Tübingen, und Hermann Häring, Professor für Dogmatische Theologie an der Universität Nimwegen, widmen diesen Band Hans Küng zum 60. Geburtstag «in Respekt vor seinem theologischen Werk und seiner ökumenischen Arbeit». An 24 «Lebensläufen für eine andere Theologie» werden von 24 Autoren und Autorinnen — vorwiegend Theologen — klassische Streitfälle der Kirchengeschichte beschrieben: Origenes, Erasmus, Luther, Giordano Bruno, Pascal, J.H. Newman, Sören Kierkegaard, Teilhard de Chardin, Rudolf Bultmann, Heinrich Böll u.a.m. Im Kern geht es bei all diesen Auseinandersetzungen um die rechte Auslegung der Bibel als kritische Norm und letzte Autorität des Glaubens. Es ist den Herausgebern und den Verfassern der vorliegenden Essays ein wichtiges Anliegen, nicht nur die Leidensgeschichte von verurteilten, verbannten, verachteten Theologen, Literaten und Publizisten darzustellen, sondern sie möchten dazu anre-

gen, die Verurteilungen von einst im Lichte heutiger Einsichten kritisch zu überprüfen und nötigenfalls zu korrigieren. Ja, mehr noch: «aus der Geschichte der Dialektik von Wahrheit und Unwahrheit entschieden die Konsequenzen zu ziehen für einen andern innerkirchlichen Umgang mit theologischen Erneuerern, Dissidenten und unbequemen Kritikern.» Aus den vorliegenden Texten spricht eine bisher noch unerfüllte Hoffnung auf eine Versöhnung von Evangelizität und Katholizität. *«Evangelische Katholizität»* — ein Lieblingsausdruck von Hans Küng — beinhaltet ständiges Massnehmen der Kirche an ihrem eigenen Ursprung, dem Zeugnis des Neuen Testaments, und gleichzeitig das Bewusstsein einer weltweiten, globalen Verflochtenheit der Kirche mit allen Kulturen, Völkern, Rassen, Religionen und nichtchristlichen Ideologien. Evangelische Katholizität leuchtet auf z.B. im Werk zweier so unterschiedlicher Schriftsteller wie Johann Peter Hebel und Heinrich Böll, der eine aus protestantischer, der andere aus katholischer Tradition stammend. In Hebels *«Kalendergeschichten»* zeigt sich eine Weisheit der kleinen Leute, wo die Grenzen von oben und unten, von moralisch und unmoralisch verschwimmen und eine Toleranz sich Ausdruck verschafft, die fähig ist, im Geiste Christi auch das Nichtchristliche als gottbejaht zu akzeptieren. In Bölls Werk widerspiegelt sich ein alternatives, rebellisches und gleichzeitig mystisch-sakrales Christentum; sein Schaffen lebt von der Überzeugung, dass sich das Göttliche zwischenmenschlich verleiblichen, versinnlichen lässt, dass Spirituelles im Materiellen, Seelisches im Körperlichen, Geistliches im Sinnlichen konkretisierbar ist. Evangelische Katholizi-

tät manifestiert sich klar und deutlich — um noch eine weitere in den «*Gegenentwürfen*» dargestellte Persönlichkeit zu nennen — im amerikanischen Theologen John Courtney Murray (1904–1967), einem Freund und Mitstreiter von Hans Küng während des zweiten Vatikanischen Konzils. Murray arbeitete freundschaftlich zusammen mit den beiden namhaften protestantischen Theologen Reinhold Niebuhr und Paul Tillich. Dialog, Freiheit, Liebe — das sind die drei zentralen Prinzipien und Kategorien, die Murrays Vorstellungen von der Kirche als christliche Gemeinschaft bestimmen.

Letztlich geht es den Herausgebern der «*Gegenentwürfe*» um ein Doppeltes: erstens um die Freilegung von Grundgesetzmäßigkeiten innerkirchlicher Konfliktsbewältigung, und zweitens um ein Plädoyer für eine neue Praxis des theologischen Umganges mit Andersdenkenden, Kritikern, geistigen Erneuerern.

Zu diesen Kritikern und geistigen Erneuerern gehört zweifellos auch der Schweizer Theologe Hans Küng, von der katholischen Kirche offiziell desavouiert, seit 1980 Direktor des Institutes für ökumenische Forschung an der Universität Tübingen. Küng befasst sich schon seit vielen Jahren intensiv mit den Weltreligionen, und er bekennt: «Ich weiss, die Arbeit über die Weltreligionen wird mich bis ans Ende meiner theologischen Existenz beschäftigen.» Seit den sechziger Jahren setzte er sich auch eingehend mit dem chinesischen Denken auseinander und reiste zweimal — 1979 und 1987 — in die Volksrepublik China. Im Sommersemester 1987 hielt Hans Küng zusammen mit Julia Ching, einer international ausgewiesenen Wissenschaftlerin für chinesische Philosophie und

Religion — sie hat eine Professur für Religionswissenschaft in Toronto inne — gemeinsame Vorlesungen an der Universität Tübingen zum Thema: Christentum und Chinesische Religion, die vor kurzem nun in Buchform veröffentlicht wurden². Wenn man bedenkt, dass auf unserer Erde neben 1,4 Milliarden nomineller Christen eine Milliarde Chinesen leben, ist es gewiss sehr zu begrüßen, dass eine gegenseitige seriöse Information, eine kritische Erhellung, Durchdringung und Bereicherung gefördert wird, ohne billige Harmonisierung, ohne Förderung einer sogenannten «Cocktail-Religion». Der vorliegende Dialog macht deutlich, dass es zwischen Christentum und chinesischer Religion trotz vieler Divergenzen und Differenzen auch bedeutende Parallelen und Konvergenzen gibt. Die in Schanghai geborene Julia Ching zeichnet in ihren subtilen Ausführungen ein lebendiges Bild der vier grossen chinesischen Traditionen: Volksreligion, Konfuzianismus, Taoismus und Buddhismus. Hans Küng gibt in seinen Antworten eine «Darstellung des Christentums im Spiegel der Religionen Chinas» mit dem erklärten Ziel, zu einer transkulturellen und interreligiösen Verständigung beizutragen. Julia Ching und Hans Küng weisen mit ihren Vorlesungen auf ein dringendes Grundanliegen unserer Zeit hin: dass alle von den grossen Religionen der Menschheit geteilten ethischen Grundprinzipien im Konsens zum Leuchten gebracht werden um des religiösen und politischen Friedens willen. Küng wiederholt in diesem neuen Buch seine schon früher ausgesprochene Forderung, den Geist Jesu Christi in immer wieder neuen kulturellen Ausprägungen, Formen und Gestalten überall auf der Welt sichtbar werden zu lassen,

wobei nach seiner Überzeugung entschiedene christliche Identität in der Nachfolge Christi und grösstmögliche Offenheit für die kulturellen, ethischen und religiösen Werte aller Nichtchristen zusammengehören. Es ist ihm allerdings klar, dass die verschiedenen religiösen Systeme sich nicht einfach harmonisieren lassen. Allen Ernstes aber stellt Küng die Frage: «Ist es im heutigen Kontext des Dialogs der Weltreligionen nicht überlegenswert, ob das Humanum des Konfuzianismus so etwas wie die Grundlage für ein gemeinsames Ethos der Menschheit sein könnte?» Er bedauert, dass in Europa die faszinierende Geschichte der Begegnung von Christentum und chinesischer Geisteswelt und die Möglichkeit zu einer kontextuellen christlichen Theologie im chinesischen Gewand noch sehr wenig zur Kenntnis genommen wird. In Anbetracht der Komplexität der Gegenwart, im Hinblick auf eine postmoderne Gesellschaft und um der Überlebensfähigkeit in der Zukunft willen regt Küng an, im Bewusstsein einer grundlegenden Ein-

heit von Mensch und Kosmos eine neue Harmonie anzustreben. Chinesische Traditionen sind eine geistige Herausforderung nicht nur für das Christentum, sondern für den säkularen Westen als ganzen. Nach Ansicht Küngs gewinnt gerade angesichts moderner Säkularisation und drohender atheistischer Banalität der ökumenische Dialog unter den Weltreligionen eine grosse Bedeutung. Das vorliegende Buch ist geprägt vom Geist der Toleranz, der Harmonie, der Versöhnung. In unserer Welt, in der Partikularismus, Individualismus und Egoismus eine so verhängnisvolle Rolle spielen, ist es recht verheissungsvoll, wenn eine Stimme, wie die von Hans Küng, vermehrt Beachtung findet.

Hans Beck

¹ Gegenentwürfe, 24 Lebensläufe für eine andere Theologie, Herausgeber: Hermann Häring und Karl-Josef Kuschel, Piper Verlag, München und Zürich 1988. —

² Christentum und Chinesische Religion, Hans Küng und Julia Ching, Piper Verlag, München und Zürich 1988.

Hinweise

George Saikos grosser Roman «Auf dem Floss»

Als Band I der im *Salzburger Residenz Verlag* erscheinenden Ausgabe der Werke in fünf Bänden ist George Saikos Hauptwerk, der Roman «Auf dem Floss», herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Adolf Haslinger, erschienen. Wir sind damit

in die Lage versetzt, einen der bedeutendsten Erzähler Österreichs in diesem Jahrhundert wieder zu lesen; vor allem sein grosses Zeitgemälde zu bewundern, in welchem Aristokraten und Domestiken in mannigfacher Beziehung zueinander stehen und beide den Untergang einer Epoche und ihrer Gesellschaft erleben. Freuds Wissenschaft verwandelt sich in der

Anwendung durch den Künstler und «magischen Realisten» Saiko in ein verwirrendes, teils Einsichten versprechendes, teils Rätsel und Dunkelheiten bewahrendes Geflecht. Es werden Fakten erzählt und ihre Hintergründe angespielt. George Saiko, 1892 in Nordböhmen geboren, studierte in Wien Psychologie, Philosophie, Archäologie und Kunstgeschichte, war zeitweise Schauspieler und Regisseur und überlebte die Zeit des Anschlusses als Konservator an der Graphischen Sammlung der Albertina. Er starb 1962. Die fünfbandige Gesamtausgabe im Residenz Verlag macht sein Werk neu zugänglich, das Werk eines Erzählers vor allem, der neben Doderer und Musil seine eigenständige Bedeutung für die österreichische Literatur behauptet.

Friedrich Hölderlin: Pindar

Als Band 15 der *Kritischen Textausgabe*, herausgegeben von D. E. Sattler, ist «Pindar» erschienen. Als Gegenbild, an dem sich das Eigene erst bestimmen lasse, deutet der Herausgeber im Vorwort die Pindar-Übertragung von 1801. Der Text bringt auch das griechische Original und die Interlinear-Übersetzung aus der 1798 erschienen Edition von Christian Gottlieb Heyne, die Hölderlin benutzt hat (*Luchterhand Literaturverlag, Darmstadt 1988*).

Reisen durch eine verlassene literarische Landschaft

Der Autor des Buches «*Böhmische Dörfer*» mit dem Untertitel «Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft» war Redaktor und

Reporter. Als Ludvik Svoboda zum Präsidenten der Tschechoslowakei gewählt und auf dem Hradschin feierlich in sein Amt eingesetzt wurde, stand der Journalist Serke unmittelbar hinter den Offiziellen. Alexander Dubček ist kurz darauf aus dem offiziellen Photo dieser Zeremonie wegretuschiert worden; *Jürgen Serke* ist darauf zu erkennen. Er spricht aus eigener Anschauung sozusagen, wenn er seine grosse Dokumentation über die verlassene literarische Landschaft Böhmens mit dem Kapitel «Europa starb in Prag» eröffnet. Es ist ein Band, der nicht nur dem Andenken derer gewidmet ist, die darin mit Namen genannt und deren Schaffen und Leben auch in unzähligen Aufnahmen und Reproduktionen in Erinnerung gerufen ist, sondern eben der Landschaft, den böhmischen Dörfern, der Stadt Prag, dem tschechischen Kultur- und Literaturraum, der einst so reich an Talenten und so regsam und «europäisch» war. Das Eingangskapitel umreißt die Geschichte der Tschechoslowakei seit ihrer Gründung bis zu ihrem Untergang, aber auch bis zur Befreiung nach dem Krieg und bis 1968, als die russischen Panzer den «Prager Frühling» endgültig besiegten. Die eigentliche Dokumentation aber gilt den Trägern des literarischen Lebens in diesem Zeitraum, den Dichtern und Literaten, den Übersetzern und Kritikern. Von Hans Natonek bis zu Paul Kornfeld, von Johannes Urzidil bis zu George Saiko, um nur diese wenigen zu nennen aus einer langen Liste, bringt Serke in anregender Darstellung in Wort und Bild (wobei nicht selten zeitgenössische Karikaturen herangezogen sind) eine Erinnerungsarbeit zustande, die im höchsten Grade verdienstvoll ist. Nicht Rilke, Kafka und Werfel allein vertreten die deutsch-

sprachige Literatur aus Böhmen in diesem Jahrhundert. Serke nennt zusätzlich 47 Namen von Rang, deren Nachruhm zerstört, deren Werk mit dem böhmischen deutschen Literaturraum untergegangen ist. Hitler hat die Zerstörung eingeleitet, Stalin hat sie vollendet. Jürgen Serke macht einen Anfang, eine Anregung zur Wiederentdeckung. Sein grossformatiger und reich illustrierter Band «Böhmische Dörfer» verdient hohes Lob und weite Verbreitung (*Paul Zsolnay Verlag, Wien und Hamburg 1987*).

Das Leben des Bertolt Brecht

Im Untertitel nennt *Werner Mittenzwei*, der eine neue Biographie des Dichters vorlegt, sein Thema den «Umgang mit den Welträtseln». Was konkret darunter zu verstehen sei, bleibt interpretierbar. Zum Beispiel kann da an die Arbeit am «Galilei» gedacht werden, für die es umfangreicher naturwissenschaftlicher und philosophischer Studien bedurfte. Aber es kann auch damit gemeint sein, was Brecht einmal fragen liess: «Wie kann der unfreie, unwissende, freiheits- und wissensdurstige Mensch unseres Jahrhunderts, der gequälte und heroische, missbrauchte und erfindungsreiche, änderbare und die Welt ändernde Mensch dieses schrecklichen und grossen Jahrhunderts sein Theater bekommen, das ihm hilft, sich und die Welt zu meistern?» So steht es in den Schriften über experimentelles Theater, und es ist Brechts Thema in nuce. Mittenzwei, Professor für Literaturtheorie und Mitglied der Akademie der Künste und der Akademie der Wissenschaften der DDR, ist nicht der erste Biograph des Stückeschreibers. Aber er ist zweifel-

los, zusammen mit einem Team von Mitarbeitern, der approbierte, «offizielle» Biograph des Dichters. Die zwei Bände erzählen Brechts Leben und beschreiben das Werk, setzen sich mit der Rezeption auseinander und sind, versehen mit einem umfangreichen Apparat und Register, ein nützliches Arbeitsinstrument. Nichts Neues erfährt man über Brechts Aufenthalt in Zürich und seine Beziehungen zum Schauspielhaus: darüber hat Mittenzwei schon in vorangehenden Publikationen («Exil in der Schweiz», das mit dem Kapitel über die «Zerstörung der Illusion vom klassischen Land des Exils» einsetzt, und «Das Zürcher Schauspielhaus 1933–1945») gesagt, was er zu sagen hatte. Dass also etwa Kurt Hirschfeld «sein winziges Büro zu der einzig noch funktionierenden Leitstelle für antifaschistische Dramatik ausgebaut» habe und dass Brecht «die Schweiz wie die USA für einen der wenigen Nutzniesser des Krieges» gehalten habe, gehört zu diesen Bemerkungen. Zwei Bände, in denen über Brecht und sein Werk erschöpfende Auskunft erteilt wird, nicht unkritisch, aber parteiisch auf jeden Fall (*Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987*).

Der romantische Brief

An einer Untersuchung von Briefen der Romantiker unternimmt es *Karl Heinz Bohrer* in diesem Buch, den Gegensatz zwischen «der durch Aufklärungsvernunft und Fichtesche Ich-Philosophie vermittelten neuen Anatomie des Subjekts» und «einer Subjektivität andererseits» aufzuzeigen, die sich nur über «imaginativ-ästhetische Kategorien» bestimmen lässt. Insbesondere liegen der Untersuchung die Briefe

Kleists, der Karoline von Günderrode und Clemens Brentanos zugrunde. Von der «emphatischen Selbst-Entdeckung» führt der Weg zur «Ich-Entgrenzung» im Tod, in der Liebe und in der Erfahrung der Natur. Bohrers Arbeit geht auf Vorlesungen zurück, die an der Universität Bielefeld gehalten worden sind, wo der Autor als Professor für Deutsche Literaturgeschichte wirkt (*Carl Hanser Verlag, München und Wien 1987*).

Clemens Brentano: Die Erzählungen

Im Rahmen der grossen, historisch-kritischen Ausgabe des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt ist soeben der 19. Band erschienen: Brentanos Erzählungen, herausgegeben und kommentiert von *Gerhard Kluge*. Neben den bekannteren Stücken, also der Chronika eines fahrenden Schülers (1. und 2. Fassung) den «Mehreren Wehmüllern» und der Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl enthält der Band auch das Märchen «Die Rose», ferner «Der Sänger», «Die Schachtel mit der Friedenspuppe» und «Die drei Nüsse». Eine Besonderheit stellt das Fragment des Romans «Der schiffbrüchige Galeerensklave vom todtten Meer» dar, mit Szenen, die in Rom und Neapel spielen und mit dazugehörigen lyrischen Einlagen (*Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1987*).

Gedichte von Robert Creeley

Vom gleichen Autor hat der *Residenz Verlag, Salzburg*, bereits den Roman «Die Insel» (in der Übersetzung von Ernst Jandl) herausgebracht.

Klaus Reichert, Professor für englische und amerikanische Literatur in Frankfurt, legt jetzt im gleichen Verlag eine zweisprachige Ausgabe der Gedichte vor, die englischen Originale den Übersetzungen ins Deutsche gegenübergestellt. Robert Creeley, 1926 in Arlington geboren, lebte in Spanien, Frankreich, Kalifornien und New Mexico und ist selber Professor an der State University of New York in Buffalo. Ein gelehrter Dichter also, und dennoch sind seine Gedichte einfach, scheinbar wie gewöhnliche Rede, aber zugleich auch streng geformt, ja kalkuliert. Creeley gehört, wie man im Nachwort Reicherts nachlesen kann, zu den bedeutendsten amerikanischen Lyrikern der Gegenwart, und die umfangreiche Auswahl aus seinen verschiedenen Gedichtbänden zeigt auch die Breite und Vielfalt seiner Motive und Themen. Das Ziel des Gedichts, sagt Creeley, sei das Definieren. Aber auch: Gedichte zu schreiben, falle ihm zu. Er könne ihrer Entstehung nicht vorgreifen. Derart zwischen Genauigkeit und Spontaneität erfährt er das Schreiben von Gedichten als eine «äusserst spezifische Offenbarung des eigenen Inhalts», eines Inhalts zumal; «der dir sagt, was du nicht weisst».

Wie kochten die alten Römer?

Die Rezepte aus der «Kochkunst» des Apicius hat *Elisabeth Alföldi-Rosenbaum* (zusammen mit Barbara Flower) schon 1958 in einer englischen Übersetzung aus dem Latein herausgegeben. Die 8. Auflage des seit 1970 auch in deutscher Sprache vorliegenden Büchleins gibt uns Gelegenheit, hier darauf hinzuweisen als auf ein Kochbuch ganz besonderer Art. Wer

seinen Gästen einmal eine Kostprobe geben möchte, wie die Römer getafelt haben (es braucht nicht gleich das ganze Gastmahl des Trimalchio zu sein!), kann hier die Rezepte auswählen. In der Einleitung informiert uns die heute an der Universität Toronto lehrende Archäologin über Apicius und das Kochbuch der Römer. Sie erwähnt zum Beispiel, dass die Köche Altroms Zutaten verwendeten, die den Eigengeschmack des Fisches oder des Fleisches übertönten. Kräuter sind wichtig. Das kleine Kochbuch der Römer, wie es die Verfasserin präsentiert, ist übersichtlich gegliedert und enthält neben einem Literaturverzeichnis (zum Weiterstudium) ein Register. Man sollte, besonders in der sommerlichen Saison des Grillens, das eine oder andere Rezept ausprobieren, zum Beispiel gebratene Zicklein oder Lamm, vielleicht auch gebratenes Kalbfleisch mit Pfeffer, Liebstöckel, Selleriesamen, Kümmel, Origanum, getrockneter Zwiebel, Rosinen, Honig, Essig, Wein, *liquamen* (eine Art Fischsauce, auch *garum* genannt), Öl und *defrutum* (eingedickter Traubensaft). So reichhaltig muss die Gewürz- und Zutatentruhe bestückt sein. *Das Kochbuch der Römer* ist nicht nur gedacht als kulinarische Anmerkung zur Kulturgeschichte; es soll zum Probieren anregen, zum Versuch, einmal auf altrömisch zu kochen (*Artemis Verlag, Zürich und München*).

**Robert Antelme:
Das Menschengeschlecht**

Das Original dieses erschütternden Berichts erschien 1957 bei Gallimard in Paris. Der *Hanser Verlag München*

hat 1987 eine deutsche Übersetzung von *Eugen Helmlé* herausgebracht, vielleicht angeregt durch den Welterfolg von Marguerite Duras' Buch «Der Schmerz». Denn der sehnsüchtig erwartete Geliebte, der dort aus dem Vernichtungslager zurückerwartet wird und der der Erzählerin entgegenlächelt, so dass sie ihn wiedererkennt, der jedoch — wenn sein Lächeln erlischt — dennoch ein Unbekannter ist, dieser verschleppte, lange verschollene und nun nach dem Krieg wieder aufgetauchte Mann ist Robert Antelme. Man hat ihn in Dauchau gefunden. Sein Bericht, sein Zeugnis ist das Buch «L'espèce humaine», *Das Menschengeschlecht*. Antelme erzählt auf vierhundert Druckseiten, was sich gegen jedes Erzählen sträubt. Im Vorwort beschreibt er diese Hemmung: Vom ersten Tag der Heimkehr an schien es zunächst einfach unmöglich, «die uns bewusst gewordene Kluft zwischen der Sprache, über die wir verfügten, und jener Erfahrung, die wir grösstenteils immer noch am eigenen Leib verspürten, auszufüllen». Was sie zu sagen hatten, schien ihnen selbst unvorstellbar. Wie sollten sie es denen erklären, die diese Erfahrung nicht mit ihnen teilten? Er hat sich dazu gezwungen. Man spürt es seinem Bericht nur indirekt an, welche Anstrengung diese Zeugenaussage bereitet. Denn seine Sprache ist ruhig, sachlich, genau, von geradezu unheimlicher Aufmerksamkeit und Gründlichkeit. Dass nichts vergessen werde, dass nichts hinabsinke in die Tiefen des Unausgesprochenen, zwingt ihn zur Sachlichkeit seines Rappports, der eben darum zu den erschütternden Dokumenten einer unmenschlichen Realität zählt. Unmenschlich? Er gab seinem Buch den Titel «L'espèce humaine.»