

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 74 (1994)
Heft: 5

Rubrik: Kultur

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: 01.04.2025

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

TEUFLISCHE PLÄNE AUS DEM SCHLOSS

«Das System des Doktor Maillard» von E. Y. Meyer

In E. Y. Meyers neuem Roman geht es um ein altes Thema: die Schreckensvision einer auf wissenschaftlicher Spekulation basierenden Weltmacht.

Nicht mehr der Atomwissenschaft kommt dabei die Schlüsselfunktion zu, sondern der Psychiatrie.

E. Y. Meyer ist 1983 mit dem Gerhart Hauptmann-Preis für sein Theaterstück «Sundaymorning» und 1984 mit dem Preis der Schweizerischen Schillerstiftung für das bisherige Gesamtwerk ausgezeichnet worden. Seither erschien von ihm zehn Jahre lang kein grösseres Werk. Jetzt liegt der Roman «Das System des Doktor Maillard» vor, erschienen in einem neuen Verlag und bis jetzt mit unterschiedlichem Echo zur Kenntnis genommen. In einer von Augenblicksreizen gekennzeichneten literarischen Gegenwart ist es leicht möglich, dass auch ein hoch geschätzter Autor, wenn er für ein paar Jahre der Konzentration auf ein neues Werk abtaucht, den Anschluss verliert. Zwar wird er nicht vergessen, die Kritiker und die Buchhändler erkundigen sich von Zeit zu Zeit nach dem Fortschritt seiner Arbeit. Aber inzwischen gibt es neue Namen, Sensationen sogar; das literarische Klima richtet sich bekanntlich nach den Wettermachern. Das ist heute normal, aber doch auch Grund zur Sorge. Die Blütezeit literarischer Kultur, so scheint es, ist vorbei. Die Leser orientieren sich nicht mehr an den Fixsternen, weil es für viele von ihnen diese Gestirne erster Grösse gar nicht mehr gibt. Woran aber sollen sie sich dann halten, woran sich orientieren? Die Sternschnuppen faszinieren und unterhalten; Ort und Richtung kann man nach ihnen nicht bestimmen. Nun ist E. Y. Meyer zwar kein Fixstern, aber ganz

gewiss auch keine Sternschnuppe. Dass seine Leser auf den Fortgang seines Werks gewartet haben, steht fest und beweist, dass seine Erzählungen und vor allem der Roman «Die Rückkehr», aber auch seine Essays nicht vergessen sind, Teile einer im Entstehen begriffenen Gesamtschau. «Das System des Doktor Maillard» fügt sich ihr an.

Skizze und Gemälde

Es gibt – meines Wissens noch nie aufgeführt und daher kaum bekannt – einen Theatertext von E. Y. Meyer aus dem Jahre 1983, eine dreiaktige Komödie «Das System», die im Salon und im geräumigen Festsaal eines provenzalischen Schlosses spielt, in welchem der Doktor Maillard eine psychiatrische Privatklinik betreibt. Im Salon hängt eine Kopie des Gemäldes «Die Vorsteherinnen» von Frans Hals, im Saal stehen Plastiken von Edward Kienholz, Allen Jones, George Segal und Claes Oldenburg. Das sind zwar, wie sich bald zeigt, lauter Imitate, hergestellt von den begabten Patienten des Hauses; denn das Nachbasteln derartiger Objekte gehört zu Doktor Maillards System, genau wie das Imitieren weltberühmter Persönlichkeiten, besonders aus dem Kunstbetrieb. Nach Maillards Ansicht ist der «zum geschwätzigen Gesellschaftsspiel verkommen», dominiert von geschäftstüchtigen Agenten und Galeristen, denen längst ge-

Photo: Peter Friedli



E. Y. Meyer

E. Y. Meyer,
Das System des Doktor
Maillard. Roman.
Ammann Verlag,
Zürich 1994.

lungen ist, das Kunstwerk durch die Person des Künstlers zu ersetzen. Das Personal der Komödie von 1983 ist, genau wie die genannten Schauplätze und Requisiten, so gut wie identisch mit dem Personal des Romans, die Dialoge sind in die epische Darstellung wortwörtlich übernommen. Dass es sich bei dem Schloss in der Provence um eine Privatklinik für Geistesranke handelt und dass deren Direktor zuerst als Erfinder einer neuartigen Behandlungsmethode, des Beschwichtigungs-systems, dann aber als wahnbesessener Machtmensch in Erscheinung tritt, macht sowohl die Komödie wie den Roman vordergründig zu Psychiatriesatiren. Der Direktor handelt zunehmend psychotisch und überrumpelt schliesslich die Assistenten und das Pflegepersonal, um zusammen mit seinen Paranoikern die Macht zu ergreifen, ein «klassischer Psychiatriewitz», ein unheimlicher Scherz mit tieferer Bedeutung.

Edgar Ribeau, der junge Doktorand aus Paris, der zur Vervollständigung der Vorarbeiten für seine Dissertation über die Anti-Psychiatrie auf Empfehlung seines Doktorvaters in die Provence reist, macht dabei Erfahrungen, die sich von paradiesischer Daseinsfreude über Verwirrungen und Zweifel bis zum baren Entsetzen wandeln. Doktor Maillards wahnwitziger Plan, aus der Welt eine reibungslos funktionierende gigantische Maschine zu machen, hat Methode und droht – nach einer gescheiterten Konterrevolution des Assistenten Anseume und der Psychiatriepfleger – grauenerregende Wirklichkeit zu werden.

E. Y. Meyer, der die Idee zu seinem neuen Werk *Edgar Allan Poe* und *Nathaniel Parker Willis* verdankt, muss bald einmal erkannt haben, dass er die wahren Möglichkeiten des Stoffs und die komplexe Bedeutung, die er im Rahmen seiner Gesamtschau gebieterisch einzunehmen begann, in der dramatischen Form nicht ausgestalten konnte. Komödie und Roman verhalten sich denn auch zueinander wie eine unverbindliche Skizze zum ausgeführten Gemälde. Schon der Beginn des Romans, die Fahrt des Doktoranden durch die Provence im farbenstrotzenden Herbst, ist ein grosser Zugewinn und der unverwechselbaren, durch Genauigkeit, Umsicht und bedächtige Gangart gekenn-

zeichneten Prosa ebenbürtig, die man seit der Erzählung «In Trubschachen» bei E. Y. Meyer bewundert. Nicht nur die sinnliche Gegenwart der Landschaft und ihrer Vegetation, des Lichtes, der Reife eines Herbsttags in der Provence ist darin enthalten, sondern alles, was in dieser gesegneten Weltgegend nachwirkt, Geschichte und Tradition, denkwürdige Ereignisse, Menschen, deren Spur noch zu erkennen ist, *de Sade*, *Baron d'Opède*, *Nostradamus*, der gute König *René*. Majestätisch erhebt sich der Mont Ventoux, der höchste Berg dieser Gegend, den schon *Petrarca* bestiegen und respektvoll beschrieben hat. Der Erzähler lässt den Leser in der Weise an der Landschaft und den in ihr als Schauplatz spielenden Ereignissen teilhaben, wie sie der lernwillige, auf eine wissenschaftliche Karriere bedachte Doktorand der Psychiatrie aus Paris erfährt. Wenn er im Schloss empfangen wird, trifft er zuerst auf eine reizende junge Frau, die Schubert spielt und sich als Mitarbeiterin des Chefs zu erkennen gibt. Ihrem Namen, Linda Lovely, entspricht ihre Verhaltensweise. Der junge Mann sieht sich von ihr nach allen Regeln der Kunst becirct; in seiner ersten Nacht überrascht sie ihn in seinem Zimmer und umfängt ihn mit einem «*Geflecht aus Verführungskünsten und sexuellen Praktiken, die unerschöpflich schienen*».

Zwischen Wahn und Wirklichkeit

Ein Schuss Naivität ist in Edgar Ribeaus Verhalten von Anfang an. Höflichkeit und Ehrgeiz mischen sich in seinem Gemüt. Vielleicht nimmt er gar an, seine wissenschaftliche Karriere sei ihm auf die Stirn geschrieben und mache ihn für Linda noch zusätzlich attraktiv. Dabei ist er jedoch bemüht, seiner Rolle als Vorzugsschüler seines Doktorvaters gerecht zu werden. Er will auf den Direktor der Klinik im Schloss einen guten Eindruck machen, nicht nur, was seine fachwissenschaftlichen Kenntnisse betrifft, sondern auch hinsichtlich seiner Allgemeinbildung und seines gesellschaftlichen Schiffs. Ribeau ist einer von der Sorte der Famuli, ein wenig der wissenschaftsgläubige Wagner aus *Goethes* «Faust», ein wenig Zaubrerlehrling im Labyrinth der Anti-Psychiatrie. Humor und Komik entstehen aus

.....
**Vielleicht nimmt
 Ribeau gar an,
 seine wissen-
 schaftliche
 Karriere sei ihm
 auf die Stirn
 geschrieben.**

dieser naivbeflissenen Biederheit des Doktoranden, der lange nicht wahrhaben will, was sich immer deutlicher abzeichnet. Höhepunkt ist dabei ein Fest im grossen Saal mit Ansprache, Musik und üppigem Gelage, von dem Ribeau glaubt, es gelte vorwiegend auch seiner Person. Selbst die recht sonderbaren Beiträge der Gäste zur Konversation, die sogar in Tätlichkeiten ausarten, in Kapriolen, wie im vorkommt, hält er treuherzig für Bestandteile von Behandlungsmustern und versichert dem «Monsieur de directeur», sich köstlich zu unterhalten.

Die Fachgespräche über Methoden der modernen Psychiatrie haben ihren Reiz aus dem Gefälle zwischen dem jovialen Direktor und dem Famulus, der natürlich nicht durchfallen möchte. Was aber das Beschwichtigungssystem betrifft, so haben wir uns darunter eine Behandlungsart vorzustellen, die in therapeutischen Gemeinschaften den Patienten ein grosses Mass an Selbstbestimmung zugesteht, indem man das Verhältnis zu Arzt und Pflegepersonal lockert, die Differenz zwischen Wahn und Wirklichkeit nicht betont, sondern herunterspielt. Vergleiche zu der Arbeit bekannter Grössen des Fachs, zu *Maxwell Jones*, zum Italiener *Franco Basaglia*, der gar die traditionellen psychiatrischen Kliniken seines Landes aufzuheben begann, oder zum schottischen Fachkollegen *Laing*, lassen den Doktoranden und damit den Leser auch dann noch in der Meinung verharren, es gehe um Psychiatrie, wenn es für Maillard und seinen Gegenspieler, den Assistenten Anseaume, längst nur noch um die Errichtung oder die Verhinderung der Weltdiktatur geht. Etwa zu Beginn des letzten Drittels des Romans räumt der wahnsinnig gewordene Arzt – sein Gegner Anseaume und auch Edgar Ribeau sind gefesselt – die letzten Zweifel über seinen Plan aus dem Feld: *«Die Menschheit, mein Lieber», sagt er zu seinem Opfer Anseaume, «ist heute an einem Punkt angelangt, an dem ihr ein System der Beschwichtigung im alten Sinn, wie Linda und ich erkannt haben und wie auch Sie und alle anderen Bewohner dieses Planeten noch werden einsehen müssen, nicht mehr weiterhelfen kann – denn wenn wir wirklich verhindern wollen, dass eine neue Sintflut über uns hereinbricht und auf diesem Planeten Zustände schafft, die uns tatsächlich noch*

alle wahnsinnig werden lassen, brauchen wir nämlich so schnell wie möglich ein System, das uns nicht einfach weiterhin beschwichtigt, sondern das uns endlich helfen wird, das Rätsel von Leben und Tod zu lösen, damit wir dann, wenn wir das Geheimnis des Übergangs von der toten zur lebendigen Materie entlarvt haben, endlich auch die von uns schon seit so langer Zeit ersehnte Unsterblichkeit erlangen können!» Die wahnhaftige Hybris, mit der dieser Satz schliesst, vermag nicht den Ernst und das Engagement zu maskieren, mit der in den hundert Seiten bis zum Schluss der verbale Wettstreit zwischen Anseaume auf der einen und Maillard, sekundiert von seinen Irren, auf der andern Seite um eine noch mögliche Zukunft der Welt geführt wird. Auf verlorenem Posten steht der blasse, farblose Verteidiger der Vielfalt, der Tradition, der organischen Prozesse, die dem Postulat des unaufhörlichen «Fortschritts» widersprechen, weil in ihnen Zerfall, Stillstand, Rückschritt und Tod eine ebenso wichtige Rolle spielen wie das, was Maillard als Bewegung nach «vorn» anstrebt. Ribeau kann da nur noch fassungslos zuhören. Seine vermeintliche Geliebte stand immer auf der Seite des zur Welt-herrschaft aufbrechenden Maillard, ja sie ist eine der wichtigsten Stützen seines Plans. Um Psychiatrie oder Anti-Psychiatrie geht es längst nicht mehr.

Da kommt einem die These von der schlimmstmöglichen Wendung in den Sinn, die eine Geschichte nehmen müsse. Die Katastrophe, die dem Planeten bevorsteht, ist das Thema. Beschwichtigung findet weltweit auch da statt, wo es um Zerstörung der Umwelt, technischen Fortschritt und Rüstung geht. Dass die Handlung in eine Klinik für Geisteskranke verlegt ist, verweist auf schwarzen Humor und auf Komödien wie «Die Physiker» oder «Achterloo». E. Y. Meyer steht unter den jüngeren Autoren der Schweiz *Dürrenmatt* am nächsten. Im Blick auf den Schlussteil seines Romans «Das System des Doktor Maillard» aber will mir scheinen, Grotteske und Humor unterlägen dem Argumentationseifer. Die Guillotine, die in den Salon hereingefahren wird, ist nur ein verkleinertes Modell. Edgar Ribeau, der in der Provence den Grundstein zu einer brillanten Laufbahn als Psychiater legen wollte, weiss zuletzt, dass er in eine

.....

**Humor und Komik
entstehen aus
dieser naiv-
beflissenen
Biederkeit des
Doktoranden, der
lange nicht wahr-
haben will, was
sich immer
deutlicher ab-
zeichnet.**

.....

Falle geraten ist, aus der es kein Entkommen gibt, und der Erzähler fügt unnötigerweise hinzu: «*schon bald auch für den Rest der Menschheit*» nicht. E. Y. Meyer interpretiert in diesem Schlussteil seine eigene Geschichte, und das bekommt ihr nicht gut. Vielleicht hätte er besser in seiner genauen und gerade in ihrer Detail-

verliebtheit auch unheimlichen Erzählprosa geschildert, wie der Mont Ventoux auseinanderbricht, wie sich die geschichtsträchtige Landschaft gegen den methodischen Irrsinn der Macher wehrt, indem sie das ominöse «Chateaux Europe» wie ein zweites Pompeij unter einem Aschenregen begräbt. ♦

ANTON KRÄTTLI

DER VERRATENE MÄZEN

Heinrich von Kleists vergebliches Bemühen um die Gunst des preussischen Hofes

In grosser finanzieller Not widmete Heinrich von Kleist im September 1811 sein letztes Stück «Prinz Friedrich von Homburg» der Prinzessin Amalie Marie Anne geb. von Homburg. Doch die erhoffte königliche Pension blieb aus. Nur zwei Monate später erschoss sich Kleist am Wannsee. Erst 1821 wurde das Stück zum ersten Mal aufgeführt.

In der Hoffnung, seine katastrophale finanzielle Situation verbessern zu können, beabsichtigte *Heinrich von Kleist* 1808, mit «Prinz Friedrich von Homburg» ein vaterländisches Stück vorzulegen. Einen Anfang auf «*diesem dünnen, aber reizenden Felde*» der Literatur, so Kleists eigene Einschätzung der Möglichkeiten der Tendenzdichtung, hatte er im selben Jahr gemacht: das Stück «Die Hermannsschlacht» war entstanden – eine Parabel der Zeitverhältnisse, die aus eben diesem Grund nicht zur Aufführung kam und erst 1821 auf Initiative *Ludwig Tiecks* zum ersten Mal gedruckt wurde. Unschwer waren für die Zensur in der «Hermannsschlacht» die Römer unter Varus als die deutsche Fürstentümer und Preussen besetzenden napoleonischen Franzosen und der Cherusker Hermann als Preussenkönig zu erkennen gewesen. Klarsichtiger waren freilich diejenigen fortschrittlichen Geister in Preussen, die in der Person Hermanns den Reformen *Hardenberg* erkannten. Das Aufführungs-

verbot der «Hermannsschlacht» war für Kleist ein existenzbedrohender Schlag. Denn seine Zeitungsunternehmungen, der mit *Adam Müller* herausgegebene «Phöbus», existierte nicht mehr, und während er am «Homburg» schrieb, kam die letzte Nummer seiner «Berliner Abendblätter» heraus.

Dichtung wider die französische Hegemonie

Es gehört zweifellos zur Tragik seines Lebens, dass Kleist nicht frohen Herzens Stoffe von nationalem Interesse wählte, sondern in hohem Masse aus materiellen Gründen den Weg zu ihnen fand und dann erleben musste, dass die «Hermannsschlacht» und später der «Prinz von Homburg» aus politischen Gründen weder gedruckt noch aufgeführt wurden. Kleist war Gegner einer französischen Hegemonie in Mitteleuropa, doch seine Sympathien für das Ideal der französischen Revolution, die Mündigkeit des Volkes, hat er

nie geleugnet. Kleist unterscheidet sich in seinen Tendenzgedichten und -texten von Dichtern und Philosophen wie *Körner*, *Arndt* und *Fichte* darin, dass er bis auf wenige Ausnahmen auf Deutsch- und Volkstümelei verzichtet und es ihm selbst in seinen blutrünstigen Gedichten, in der «Germania»-Ode etwa, nur um die Befreiung der deutschen Staaten und Fürstentümer von französischer Herrschaft ging. Kleist schwebte allerdings auch vor, dass dies einem freien, nicht mehr unter der Bevormundung des Adels stehenden Volk gelingen würde, denn der Grund für die zögerliche Haltung der europäischen Fürsten gegenüber *Napoleon*, so hatte er erkannt, war deren Sorge um die Erhaltung des eigenen Throns. Kleists Cheruskerfürst Hermann opfert seine patriotischen Gefühle einem Freiheitsbegehren, dem die preussischen Reformideen zwischen 1807 und 1811 in ihren fortschrittlichsten Varianten zwar nahe kamen. Eine preussische Wirklichkeit waren Hermanns Gedanken aber noch nicht und würden sie auch nicht werden. Der Germane ist ein Freiheitsheld, den Kleist auch in seiner Gemeinheit zeigt, nicht aber als die affirmative Illustration eines für die Belange des Volkes offener und handlungsfähiger gewordenen preussischen Königs *Friedrich Wilhelm III.* Die in der «Hermannsschlacht» eingeforderte Freiheit ist eine, die an kein materielles Gut mehr gebunden ist, und sie erfährt Hermann durch Läuterung und selbst auferlegten Verzicht. In einer jüngeren Veröffentlichung¹ zu Heinrich von Kleist wurde darauf hingewiesen, dass diese Katharsis Hermann zum tragischen Helden mache, Kleists Stück durch sie mehr als eine einfache Tendenzdichtung und die «Hermannsschlacht» deshalb heute noch spielbar sei. Kleist nimmt gleichsam schreibend politische Wunsch-Zustände vorweg, für welche die Zeit in Preussen noch nicht reif ist. Darin ist sein Drama staatskritisch. Preussisches und deutsches Interesse vertritt die «Hermannsschlacht» da, wo sie die Bedrohung des Staatswesens von aussen zum Thema macht und das Stück zu einer Sammlung der deutschen Fürsten gegen Napoleon aufruft. Eine gleichermassen staatstragende und staatskritische Ausrichtung, allerdings weitaus mehr an der innenpolitischen Lage Preussens orientiert, ist auch

.....

**Tatsächlich hat
Kleist
den «Homburg»
in einen
ideologischen
Widerspruch zu
seinem Ansinnen
gestellt, mit ihm
bei Hofe um eine
Pension einzu-
kommen.**

.....

¹ Thomas Wichmann, *Heinrich von Kleist*, J. B. Metzler, Stuttgart 1988.

dem «Prinz von Homburg» eigen, den Kleist in seinem Todesjahr 1811 abschloss.

Zwischen Schmeichelei und Kritik

Man kann davon ausgehen, dass Kleist es darauf anlegte, dem preussischen Monarchen zu schmeicheln, ohne seine moralische Integrität als kritischer Dichter kompromittieren zu wollen. Kleist ging es darum, im «Homburg» symbolisch dem preussischen Untertanenstaat ein Ende zu bereiten, indem er die Verwirklichung dieses Endes literarisch bereits vorwegnahm und somit dem preussischen König – schmeichelnd – eine Aufgeklärtheit unterstellte, die dieser gar nicht besass. Kleist glaubte, im Kielwasser der Stein-Hardenbergschen Reformen für die auf der Kehrseite seiner Schönfärberei zum Ausdruck kommende harsche Blossstellung der preussischen Verhältnisse Akzeptanz zu finden, und widmete das Stück der Prinzessin *Amalie Marie Anne von Hessen Homburg*, Gemahlin des Prinzen *Wilhelm von Preussen*. Am 3. September 1811 überreicht Kleists Cousine *Marie von Kleist* der Prinzessin das Widmungsexemplar mit einem Bittgesuch an Prinz *Wilhelm* um eine Pension von 100 Talern.

Die Hoffnung auf eine materielle Besserstellung aus allerhöchster Hand hat eine Vorgeschichte. Am 10. März 1810 hatte Kleist Königin *Luise* zu deren Geburtstag ein Sonett überreichen lassen und sie damit, so war Kleist von Marie, die mit Luise verkehrte, übermittelt worden, «zu Tränen gerührt». Es ist wahrscheinlich, dass die darauf von Luise ausgezahlte kleine, unbedeutende Pension Kleist glauben liess, mit weiteren literarischen Efforts dieses Honorar erhöhen und ein anerkanntes, sorgenfreies Dichterleben führen zu können. Den «Prinz von Homburg» wollte Kleist ursprünglich ebenfalls Luise widmen. Dazu kam es jedoch nicht, denn Luise starb im Sommer 1810. Die Pension blieb danach aus, ein Grund mehr für Kleist, nicht daran zu zweifeln, dass die Königin tatsächlich die Gönnerin war. Heute weiss man, dass die Pension von der nicht gerade vermögenden Marie von Kleist stammte, die wohl erkannt hatte, dass der kleine Schwindel für Kleist eine ungeheure Ermutigung darstellte. Die



Figur des schreibenden
Todes von Andreas
Schlüter am Sarkophag
der ersten preussischen
Königin Sophie Charlotte
in der Berliner Domgruft
(1705).

«Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,
Das ich verletzt, im Angesicht des Heers,
Durch einen freien Tod verherrlichen!»

Entwicklung der Dinge gab ihr recht. Kleist ergriff seine Chance und schrieb mit grossem Eifer am «Prinz von Homburg». Die innenpolitische Lage zu diesem Zeitpunkt war günstiger als zur Zeit der Entstehung der «Hermannsschlacht». Um das Volk für die Belange der Monarchie gegen Napoleon bei der Stange zu halten, hatte die Obrigkeit ein Signal gesetzt: die Bauernbefreiung und die Gewerbefreiheit durch *Stein* und *Hardenberg*. Um ein «Zugeständnis» des Herrschenden an den Untergebenen geht es denn auch im «Prinz von Homburg»: die Begnadigung des Prinzen durch den Kurfürsten. Das Erstaunen im Offizierskorps über die Aufhebung des Todesurteils ist gross, Rührung kommt auf. Für das zu Herzen Gehende, für die Traumverlorenheit eines jungen Offiziers bei der Befehlsausgabe vor der Schlacht gegen die Schweden und die daraus resultierende Transgression der kurfürstlichen Satzung soll auch oder gerade im pragmatischen, auf der Staatsraison aufgebauten Preussen noch Platz sein. So zumindest sollte das Königshaus das Stück lesen. Doch Kleist hatte sich verkalculiert: Das Ungewöhnliche, das Unpreussische Homburgscher Furcht vor dem Tod nach der Verurteilung, seine Feigheit mithin, bewogen König *Friedrich Wilhelm III.*, dem Stück seine An-

erkennung zu versagen. Erst 1821 kam es zur Uraufführung. Tatsächlich hatte Kleist sein Schauspiel in einen ideologischen Widerspruch zu seinem Ansinnen gestellt, mit ihm bei Hofe um eine Pension einzukommen.

Kompromittierte ideologische Rundung

Der affirmative, staatstragende Rahmen des Stücks bricht an der Stelle auf, wo es Homburg, gleichsam im zweiten Anlauf, gelingt, das Kriegsgesetz des Kurfürsten, die an diesen persönlich gebundene Satzung mithin und das vermeintliche Interesse des Staates auseinanderzuspalten. Die Entscheidung des Prinzen, das Todesurteil zu akzeptieren – «*Ich will das heilige Gesetz des Kriegs, / Das ich verletzt, im Angesicht des Heers, / Durch einen freien Tod verherrlichen!*» – ermächtigt Homburg, nun seinerseits eine moralisch-sittliche Forderung an den Kurfürsten zu stellen, diejenige nämlich, den Krieg gegen die Schweden weiterzuführen und dessen Nichte Natalie nicht mit dem Schwedenkönig zu vermählen. Ob dem Schwedenkönig Natalie anzubieten oder gegen ihn weiterzukämpfen sei, diese Entscheidung enthebt sich der militärischen Satzung, die, so will es der Kurfürst, gleichbedeutend ist mit der Wahrung des Staatsinteresses. Nun widerspricht es aber dem Wesen der vom Kurfürsten – und von Kleist gleichermaßen – proklamierten Solidargemeinschaft, die der Staat sei, zur Wahrung ihrer Existenz ein Mitglied, Natalie, zu opfern. Daran erinnert Homburgs Bitte den Kurfürst, und die Erfüllung dieser Bitte wird dem Kurfürst zur Pflicht.

Dass auch er ja eigentlich gar nicht daran denke, Natalie zu opfern, lässt der Kurfürst wenig später verlauten. Vielmehr sei sie Homburgs Braut, die dieser sich dadurch verdiene, dass sein Geist, «*tot vor den Fahnen schreitend*», sie «*abkämpfe*». Der Schritt zur Begnadigung ist jetzt nur noch ein kleiner, denn dass Homburgs Teilnahme an einem neuerlichen Feldzug gegen die Schweden die Siegeschancen Brandenburgs beträchtlich erhöht, tritt verräterisch in dem Augenblick ans Licht, da der Landesvater seinen Verzicht auf Friedensverhandlungen damit

begründet, sich nun im Kampf wieder zumindest des Namens Homburg bedienen zu können. Der Kurfürst kann die sittlich-moralische Gleichrangigkeit, die Homburg mit seiner Bitte erreicht hat, nicht akzeptieren. Er muss dem Prinzen das Leben erhalten, nicht um Homburg dafür zu belohnen, dass er seine Lektion gelernt hat, auch nicht, weil sein «Herz» es ihm befiehlt, sondern, um ihn in die alte Unterordnung zurückzustossen. Die Begnadigung enthüllt, dass das Moralisch-Sittliche des kurfürstlichen Pflichtgedankens nicht geteilt werden darf. Indem dieser nur der Autorität dient, verliert er wiederum seine Allgemeingültigkeit und Vorbehaltlosigkeit, die alleine seine Tragfähigkeit in einer Solidargemeinschaft bestimmen. Radikaler formuliert heisst dies: Der Kurfürst begnadigt nicht aus dem Bewusstsein eines Fehlurteils heraus, sondern um die Inanspruchnahme des Sorgerechts für das Staatsinteresse durch den Untertan zu verhindern.

Der preussische Hof muss den von Kleist hier entwickelten «*spitzfündigen Lehrbegriff der Freiheit*» – mit dieser Formulierung hatte der Kurfürst noch das Gnadengesuch des Obersten Kottwitz zurückgewiesen – als Verrat an der Untertanenloyalität verstanden haben, in deren «Mantel» Kleist den «Homburg» der Prinzessin hatte überreichen lassen. Friedrich Wilhelm III. hielt in der Folge das Stück zurück. Kleists Bankrott war nur noch eine Frage der Zeit. Hardenberg, wahrscheinlich im Wissen um den Schwindel, die Auszahlung einer Pension durch Luise betreffend, verzögerte die gewünschte Anstellung Kleists in den Staats- bzw. Militärdienst. Weder ein Wartegeld noch ein Vorschuss für den Kauf einer Uniform werden Kleist ausgezahlt. Am 21. November erfolgen die Schüsse am Wannsee. Erst 1815 gelingt es Tieck, das Widmungsexemplar vom Hofe zurückzuerhalten, «*welches da, wo es sich befand, gering geschätzt wurde*». ♦

MICHAEL WIRTH

CLEMENS UMBRICH,
geboren 1960, Absolvent
der St. Galler Schule für
Journalismus JSG. Lebt
in Müselbach SG. Von
1982–1990 Mitheraus-
geber der Literaturzeit-
schrift NOISMA. Aus-
zeichnungen: 1986
«Erster St. Galler Förde-
rungspreis für Literatur
(Lyrik)», 1988 «Zweiter
St. Galler Förderungs-
preis für Literatur
(Prosa)». Veröffentlichte
mehrere Gedichtbände,
zuletzt: «Der Abstand
der Wörter» (St. Gallen
1992).

«VERLETZTE SYSTEME»

Wolfram Malte Fues' unter diesem Titel erschienene Gedichte laufen der einfachen Benennung zuwider. Als Unterbruch im Funktionieren zeigen sie die Verletzung(en) auf, die die Systeme sich und die wir uns zufügen.

Vernetzt sind sie, die Systeme, oder müssten sie sein, jedenfalls dem gängigen Sprachgebrauch zufolge, den inzwischen jedes (Computer-)Kind kennt. Dass sie auch verletzt sein können, waid- und seelenwund, in ihrer innersten Apparatur beschädigt, überrascht zunächst: Nur schwer, scheint es, lässt die technokratische Neusprache diese andere Assoziation zu. Systeme haben zu funktionieren, wenn nicht, werden sie ausgewechselt. Verletzung? Allenfalls ein vorübergehender Zustand, eine Sendestörung, ein

kurzfristiges Out of order, mehr nicht. Danach wie davor: All systems go! Nichts erinnert an den Unterbruch. Was funktioniert, bleibt unter sich.

Der in der Edition Leu erschienene Band «Verletzte Systeme» des Basler Schriftstellers und Literaturwissenschaftlers Wolfram Malte Fues enthält knapp fünfzig Gedichte, die aus einer Distanz heraus wirken, aus der es zu übersetzen gilt. «*Ich soll. Ihr könnt. / Wir müssen. Du darfst.*» Gleichsam als Aufforderung stehen diese Zeilen in einem der Texte. Ich

Ein neues Lied

Was jetzt so frisch und grün da steht
am Hochhaus unterm Aehrenemblem
wird morgen
morgen?

Es ist ein Schnitter
hinter den Doppelfenstern
seine Sichel reicht weit
über Meere und Wüsten
sie müssen's erleiden
dort unten

Es ist ein Schnitter
der heisst
hier unterzeichnen alle
mit Kürzeln.

Aus: W. M. FUES, «Verletzte Systeme»

soll, du darfst: Lesen nämlich, Schreiben und mit der Welt umgehen. «Verletzte Systeme» – das sind Wörter, das ist die Sprache als System, das sensibel aufzeigt, wo genau die Funktion endet, die so keine mehr sein kann. Denn er findet statt, der Unterbruch, ständig und immer wieder: Seine Dimension ist die Dimension des Systems. Seine Verletzung ist die Verletzbarkeit des Ganzen, das Fues als Unwahres in sprachliche Bilder von marmorner Härte fasst. Sucht man nach Hebeln, nach Schaltknöpfen und -stellen, anhand deren sich diese Texte aufschlüsseln lassen, so findet man sie schnell und macht damit auch – scheinbar – schon dingfest, worum es geht: «Das Urteil / über dich und die Destination / ist erlassen.» Dieses Urteil kann, beim besten Willen, nur vernichtend sein. Es ist auch ein Urteil über die Sprache selbst als blinder Euphemismus, hinter dem die Dinge buchstäblich verschwinden, «wäre die Luft nicht / von einer unbeschreiblichen / Teilnahme / an allem Gegenstand». Terrestrischer Totalschaden auf der einen, wahrnehmendes, verletztes Ich auf der anderen Seite – das ist die Spannweite dieses Urteils, von dem Fues' Gedichte ihren Impetus beziehen.

Rettungsversuche auf der
Infinitesimalen

So unternimmt Fues mit seinen Gedichten nichts weniger als Rettungsversuche, auch

wenn es sich dabei um einen «beliebigen Gang / auf der Infinitesimalen / zwischen mir und dem Einerlei» handelt. Das ist, wohlverstanden, kein postmoderner Abgesang und ebensowenig eine Ich-Wehleidigkeit aus Weltarmut. Fues' Gedichte zelebrieren keinerlei Bricolage, handeln weniger mit Versatzstücken als mit Sprach- und Bildresten einer zutiefst bedrohten äusseren – und das meint auch immer: geistigen – Wirklichkeit. Dabei meint man auch immer einen Ton der Resignation, ja der Bitterkeit zu vernehmen. Wäre da nicht die Rückkoppelung zum Lakonischen und wäre da nicht Distanznahme zur eigenen Befindlichkeit, dann würde wenig nachschwingen. So ist es aber nicht. Zwischen Abwehr und (An-)Verwandlung findet Fues eine Sprache der Fremdheit, der Abwehr. Nur «eine Fremdsprache weit / gehört mir der Zugang zum Haus», heisst es an einer Stelle. Diese Fremdsprache, die eine poetische Sprache ist, will das Unheil bannen, indem sie es benennt, auch wenn feststeht, dass «der Mensch sich selber vernichtet». Denn: «Der Mensch, sagen sie, / ist schlecht isoliert / und zu gründlich geerdet.»

Bei aller Schwere, die vielen Gedichten Fues' mitunter anhaftet, finden sich aber auch Sprachspiel, Sprachwitz und eine Leichtigkeit, die allerdings so unbekümmert nicht ist. So wird aus dem Rinnsal ein Ringsal; so werden «im Ring von allseitigem Jetzt / und übergreifendem Nachnichts / Berührungen feil / und nach Nullwert vergütet». Die Erinnerung ist «ein 24-Stunden- / Le-Mans-und-Frau», und «Judas äussert sich nicht». Nur die Zigaretten, die ihm allseits angeboten werden, heisst es in diesem mit «Apostel» betitelten Gedicht, lehnt er ab.

Überraschendes Befremden

Zu den auffälligsten Merkmalen von Fues' Diktion gehört die Verwendung des Fremdworts, ja der Wortneubildung. Durchaus unkonventionell und allemal mit metasprachlichem Verweis, der zur ständigen Überprüfung des Gelesenen anmahnt, entsteht sozusagen eine nächste Stufe von überraschender Befremdung. Von «Grenzprädikaten» etwa ist da die Rede, von der «Geomantie», von «Kontraflexion», von einem Fuchs, «dem die

Trauben zu digital» sind, aber auch von «*Deprivationstrakten*», von «*analogen Spalieren*» und vom «*Neutron-Engramm*». Wohl gemerkt: Nicht Bennischer Nachklang wird hier inszeniert, sondern – vielerorts überzeugend – Geklingel einer Herrschafts-, aber auch Wissenschaftssprache, die ihrerseits Welt und Wahrnehmung mit Scheinwissen verbarrikadiert. Nur stellt sich irgendwann die Frage, inwieweit die Gedichte auf diese Weise nicht selber Opfer ihres Anspruchs werden. Wenn beispielsweise – wie im Text «*Diesig. Der Güterumschlag ...*» – «*die allwärts versprechende Synchronie / ... / im Uhrzeigersinn / die Versandrampen abnimmt*», so sei es erlaubt, Skepsis anzumelden. Was so als Kritik auftritt, könnte allzuleicht in ihr Gegenteil umschlagen und die Verdinglichung des Gegebenen weniger aufzeigen als katalysieren.

Fues' Technik der Verfremdung und des Befremdens endet indessen nicht beim Femdwort. Sie endet auch nicht bei einer eigenwilligen Interpunktion. Wolfram Malte Fues' Syntax bewegt sich zwischen einer manchmal zum Plaudern neigenden Sprachfülle und dem Zusammenzug aufs Nötigste. Diese Kontraktion führt nicht selten über die Ellipse hinaus zum gewalttätigen Abbruch der Kommunikation. So im Gedicht «Krieg», wo es heisst: «*Unter der Brandung / sagt man / schläft eine Spra-*

che / ohne gleich.» Oder an anderer Stelle der Vers: «*Einer im Fenster, das mich beinahe / überallhin begleitet / bindet die Nähe von Halm zu Halm / wie zum Beispiel.*» Schroffe Bildwechsel und Gegenüberstellungen sind – nicht nur in diesem Text – die Folge. In ihrer äusseren Erscheinung zeigen sie, was Fues' Lyrik in ihrem Inneren kennzeichnet: das mit dichterischer Anstrengung verhinderte Auseinanderbrechen – oder gar die Liquidierung? – der als Sprache verstandenen Welt. Eine Leistung, die Fues' in diesem Band versammelte Gedichte mit beträchtlicher Formenvielfalt durchhalten.

Wolfram Malte Fues fordert vom Leser, von der Leserin Geduld. Eine Geduld aber, die belohnt wird. Bei aller Irritation, die die Texte immer wieder hervorrufen, enthält «*Verletzte Systeme*» Gedichte von grosser Eindringlichkeit. Fues' nicht geschmeidige, sondern einhakende, widerpenstige Schreibweise lässt aufmerken. Archaisches findet sich darin – «*Ausgeweideter Sinne / stumme Voraufkunft*» – und Zeitgenössisches, niemals Trendiges. Einflüsse reichen von Hölderlin zu Benn, Celan, Beckett, weit nach vorne, weit zurück. Kein Zweifel: Fues tritt als poeta doctus auf, eine resolute Stimme mit resoluten Gedichten. Man sieht ihr nach, dass neben dem Tiefsinn auch die Untiefe hin und wieder ins Bild tritt. ♦

CLEMENS UMBRIGHT

Wolfram Malte Fues:
Verletzte Systeme,
Edition Leu,
Zürich 1994.