

BÜCHER

FÜR DAS GANZE LEBEN

ZEIT-Literaturkanon:
50 deutschsprachige Klassiker



Einleitung

Bücher für das ganze Leben: 50 Titel der deutschsprachigen Literatur für Groß und Klein, von Michael Endes »Jim Knopf« bis zu Goethes »Faust«, von den Märchen der Brüder Grimm bis zu Wedekinds »Frühlings Erwachen«, Dramen, Erzählungen, Romane und viele, viele Gedichte – ausgewählt von einer achtköpfigen Jury, der Schüler und Lehrer, Schriftsteller und Redakteure angehörten.

Literarische Bildung ist Luxus und Vergnügen, und zugleich ist sie mehr als das. Sie ist notwendig, weil sie uns zeigt, wer wir sind, indem wir lesen und sehen, woher wir kommen. Wenn wir die großen Werke unserer Literatur nicht mehr kennen, verlieren wir unser kulturelles Gedächtnis. Dieser ZEIT-Kanon deutschsprachiger Literaturklassiker versteht sich daher als Beitrag zu seiner Stärkung. Jeder Leser wird, je länger er liest, sich einen eigenen Kanon bilden. Die Liebe zur Literatur kann man nicht erzwingen, aber man kann sie lehren und lernen.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Weshalb wir einen literarischen Kanon brauchen

Die unvergängliche Kette

Die Jury

Verluste, Versäumnisse und Siege

O Wunder: Ein Literaturkanon, und kaum einer schimpft

Goethes Feinde, wo seid ihr?

Bettina von Arnim: Die Günderode

Kann Lust so schmerzlich sein ...

Jurek Becker: Jakob der Lügner

Das Prinzip Hoffnung

Heinrich Böll: Wanderer, kommst du nach Spa ...

Einfach sagen, was Sache ist

Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür

Ein Schrei? Ein Schluchzer!

Hermann Bote: Till Eulenspiegel

Ein fauler starcker Schelm

Bertolt Brecht: Leben des Galilei

Ein Apfel, der die Welt bedeutet

Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen

Spieglein, Spieglein, lehr mich alles

Georg Büchner: Lenz / Leonce und Lena / Dantons Tod

Immer das Hemd zuerst

Wilhelm Busch: Ausgewählte Werke

Ende schlecht, alles gut

Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame

Die Welt – ein Ramschplatz

Marie von Ebner-Eschenbach: Das Gemeindegeld

Die Geschichte vom armen Pavel Holub

Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts

Reisen, nur reisen, ohne Ziel

Michael Ende: Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer

Frau Mahlzahn, Tur Tur und Emma

Hans Fallada: Kleiner Mann – was nun?

Raus aus der Angst

Theodor Fontane: Effi Briest

Lauter Instetens, überall

Max Frisch: Biedermann und die Brandstifter

Die Wahrheit ist der größte Witz

Johann Wolfgang von Goethe: Faust I

Vom Himmel bis in die Hölle

Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werthers

Die Bücher, die Liebe

Hans J. Christoffel von Grimmelshausen: Der abenteuerliche

Simplicissimus Teutsch

Kochend von Leben, mit dem Tod vertraut

Sebastian Haffner: Geschichte eines Deutschen

Faszination durch das Monstrum

Wilhelm Hauff: Sämtliche Märchen

Geschichten für unseren ärgsten Feind

Friedrich Hölderlin: Hyperion

Liebe Helene!

E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi / Der Sandmann

Von Geheimnissen, schön und schaurig

Hans Henny Jahn: Das Holzschiff

Den Träumen kann man nicht trotzen

Anna Maria Jokl: Die Perlmutterfarbe

»Nnnniemand hat sich getraut«

Franz Kafka: Die Erzählungen

Kafkas Tiere, unsere weisen Vorfahren

Franz Kafka: Der Proceß

Als schiene ein heller, kalter Mond

Marie Luise Kaschnitz: Lange Schatten

Schreiben wie zueinander reden

Erich Kästner: Das fliegende Klassenzimmer

Ein Nichtraucher für alle

Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla

Die Liebe als Profitoptimierung

Heinrich von Kleist: Penthesilea

Dies wunderbare Weib!

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe

Laut denken, langsam schreiben

Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise

Triumphgesang der Vernunft

Georg Christoph Lichtenberg: Aphorismen und andere Sudeleien

Vergnüglichste Gedankenerfrischung

Martin Luther: Das Matthäus-Evangelium

Die gewaltlose Revolution

Gedichte, die bleiben

Ulla Hahns Empfehlungen für den ZEIT-Literaturkanon

Heinrich Mann: Der Untertan

Das Herbarium des deutschen Mannes

Thomas Mann: Der Tod in Venedig

Der verzauberte Tod

Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törless

Schule ist wie die Gesellschaft: Böse

Joseph Roth: Hiob

Zum Verzweifeln glücklich

Friedrich von Schiller: Kabale und Liebe

Mode und Menschheit

Arno Schmidt: Brand's Haide

Damals in der Lüneburger Heide

Arthur Schnitzler: Erzählungen

Auf fremdem, dunklem Terrain

Anna Seghers: Das siebte Kreuz

An einem Herbstmorgen 1937

Theodor Storm: Der Schimmelreiter

Das Land, das Meer, der Sturm

Frank Wedekind: Frühlings Erwachen

Sonnenstich, Affenschmalz, Knüppeldick

Bibliografie

Alle Titel auf einen Blick

ZEIT-Edition »Weltliteratur«

Weitere ZEIT E-Books

Impressum

WESHALB WIR EINEN LITERARISCHEN KANON BRAUCHEN

Die unvergängliche Kette

VON ULRICH GREINER

Es geschieht am Abend des ersten Tages, nach der Verwandlung von Nils Holgersen in einen Däumling. Den ganzen Tag über ist Nils auf dem Rücken des weißen Gänserichs mitgeflogen, und er hat vor lauter Staunen über diesen wunderbaren Blick vom Himmel auf die Erde hinab seine Schande ganz vergessen, die Schande, dass er für seine Bosheit gegen den Kobold schwer bestraft worden ist und dass er nicht weiß, wann er sich je wieder unter den Menschen blicken lassen darf. Jetzt aber, da er sich müde und elend fühlt und da sich die Gänse draußen auf dem Eis zum Schlafen niederlegen, kommt Akka von Kebnekajse, die Leitgans, auf ihn zu und sagt, nachdem sie sich gravitatisch vorgestellt hat: »Du musst nicht glauben, dass wir unseren Schlafplatz mit jemandem teilen, der nicht sagen will, welcher Familie er entstammt.«

In diesem Augenblick erwacht in Nils Holgersen der Stolz, und obwohl er sich seiner Geschichte schämt, erzählt er, wer er eigentlich ist. Er nimmt den Schmerz der Erinnerung auf sich, er nimmt die Schuld an, und das ist der Anfang seiner Rückkehr unter die Menschen und seiner Heimkehr zu den Eltern.

Selma Lagerlöfs Roman ist eine große Metapher für die Notwendigkeit des Erinnerens. Er erzählt den schwedischen Kindern von ihrer Heimat, von Natur und Landschaft, und er öffnet ihnen den Blick für die Tiefe des historischen Raums. Sie sollen wissen, woher sie kommen, und sie erfahren es aus den Märchen und Sagen, aus den Fabeln und Legenden, in denen das Leid und das Glück der Ahnen aufgehoben sind.

Friedrich Schiller zeigt in seiner berühmten Rede *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (26. Mai 1789 in Jena), wie wir alle auf den Schultern unserer Vorfahren stehen. »Selbst in den alltäglichsten Verrichtungen des bürgerlichen Lebens können wir es nicht vermeiden, die Schuldner vergangener Jahrhunderte zu werden.« Daraus leitet er nicht allein die Notwendigkeit ab, die Geschichte zu kennen, deren vorläufiges Endprodukt wir sind, sondern auch die Verpflichtung, unseren Nachkommen diese Kenntnis zu überliefern.

Ohne die Kenntnis der Herkunft gibt es keine Zukunft

Zu seinen Studenten, also zu uns, sagt Schiller: »Aus der Geschichte erst werden Sie lernen, einen Wert auf die Güter zu legen, denen Gewohnheit und unangefochtener Besitz so gern unsere Dankbarkeit rauben. Und welcher unter Ihnen könnte dieser hohen Verpflichtung eingedenk sein, ohne daß sich ein stiller Wunsch in ihm regte, an das kommende Geschlecht die Schuld zu entrichten, die er dem vergangenen nicht mehr abtragen kann? Ein edles Verlangen muss in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unsern Mitteln einen Beitrag zu legen, und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen.«

Wenn aber der Begriff Bildung überhaupt einen Sinn hat, dann verknüpft er sich mit der Idee, den ganzen Menschen in all seinen Fähigkeiten auszubilden; und dazu gehört zweifellos die Fähigkeit, Schmerz ebenso zu empfinden wie Glück; die Fähigkeit, zwischen schön und hässlich, zwischen gut und böse unterscheiden zu können; schließlich die Fähigkeit, ein gutes, ein richtiges, ein verantwortliches Leben zu führen.

Das ist nicht schwer, aber es ist nicht leicht. Denn Voraussetzung dafür ist etwas

wie Selbstbewusstsein, Selbstkenntnis. Sich selber kann man nur kennen, wenn man annähernd weiß, wer man ist, wo man herkommt. Ohne die Kenntnis der Herkunft gibt es keine Zukunft, und das wiederum heißt, dass es gelingen muss, »unser fliehendes Dasein an der unvergänglichen Kette der Überlieferung zu befestigen«.

Das Medium dieser Überlieferung ist die Historiografie, und die umfasst nicht allein die wissenschaftlichen Werke, sondern vor allem die Mythen, die Märchen, die Dramen und die Epen. Der Schriftsteller Ludwig Harig hat einmal gesagt: Nur der erzählende Mensch ist ein Mensch. Und nur der erzählte Mensch ist ein Mensch. Die Literatur ist die Geschichte des erzählenden und des erzählten Menschen.

»*Andra moi enepe mousa ...*«, so beginnt die Odyssee, eine der ältesten und folgenreichsten Mythen der Menschheit. »Erzähle mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes, der so weit geirrt, nach des heiligen Troja Zerstörung.«

»*Ik gihorta dat seggen ...*«, »Man hat mir erzählt ...« – so beginnt das *Hildebrandslied*, das erste Dokument der deutschen Literatur.

»*Uns ist in alten maeren wonders vil geseit / von heleden lobebaeren, von grozer arebeit.*« Das ist der Anfang des *Nibelungenliedes*: »In alten Geschichten wird uns Wunderbares erzählt, von rühmenswerten Helden und von großer Mühsal.«

»In einem bei Jena gelegenen Dorfe erzählte mir der Gastwirt ...« – so beginnt Kleist seine *Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg*.

Man könnte Dutzende solcher Anfänge vorführen, die alle nur das eine zeigen und beweisen: dass die Literatur sich fortpflanzt von Bericht zu Bericht, dass jeder Erzähler sich auf einen anderen Erzähler beruft und selber ein Glied wird in der unvergänglichen Kette der Überlieferung. Denn der Erzähler verkörpert,

was Vladimir Nabokovs Roman im Titel trägt: *Erinnerung, sprich*.

Ist die Kette der Überlieferung, die Schiller meint, wirklich unvergänglich? Das ist eine Hoffnung, aber keine Gewissheit. »Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.« Das ist der Anfang von Kafkas Roman *Der Prozess*, und dieser Anfang ist zugleich der Anfang totalitärer Systeme, die den Menschen seiner Erinnerung berauben und zum Objekt der Verfügung machen. Bei Kafka gibt es keinen Erzähler mehr, der sich auf einen anderen Erzähler beruft, es gibt nur den anonymen Vorgang, der sich im schalltoten Raum abspielt.

Als die *ZEIT* 1997 eine Kanondebatte führte und Autoren, Politiker und Intellektuelle nach den Werken fragte, die ein Abiturient gelesen haben sollte. Sofort erhob sich der Vorwurf des Kulturkonservatismus. Eine der Kulturkonservativen war damals die Schriftstellerin Ruth Klüger, die in der *ZEIT* schrieb: »Wer den literarischen Kanon der eigenen Muttersprache nicht kennt, hat sein (oder ihr) rechtmäßiges Erbe auf den Müll geworfen.« Und der Germanist Peter von Matt sagte damals: »Der Kanon ist ein Faktum, das nicht abhängig ist von denen, die ihn anerkennen. Auch die Komplexitätsdifferenz zwischen Berlin und Hinterzarten existiert nicht unter der Bedingung, dass der Bürgermeister von Hinterzarten ihr zustimmt.«

Es hat Gründe gegeben, weshalb der Kanon seinerzeit abgeschafft wurde. Er galt als autoritäres Überbleibsel der alten Paukerschule. Der Literaturwissenschaftler Klaus Laermann setzte in seiner Antwort auf die Umfrage das Pro und Kontra gegeneinander, kam aber zu dem Fazit:

»Die Wendung gegen die angeblich pontifikale Literatur und die Abkehr von dem parareligiösen Kult der kanonisierten Werke führten zu einer Profanisierung der Werke, die nun ihrerseits nicht mehr sein sollten als Texte. Die Folge war jene gegenwärtig zu beklagende literarische Verwahrlosung durch einen

allgegenwärtigen Textualismus, der in seinem Haß aufs Kanonische alles gelten läßt. Die vielerorts zu beobachtende diffuse Orientierungslosigkeit privilegiert nicht mehr eine Bildungsschicht, sondern deprivilegiert alle. Heute gilt es, den Betrug an einer ganzen Generation rückgängig zu machen.«

Betrug an einer ganzen Generation: Es darf nicht sein, dass er an den folgenden Generationen aufs Neue verübt wird. Jeder von uns sollte die Chance haben, den Reichtum des Überlieferten kennenzulernen, und jeder sollte in der Lage sein, der großen alten Akka von Kebnekajse antworten zu können, wenn sie sagt: »Du musst nicht glauben, dass wir unseren Schlafplatz mit jemandem teilen, der nicht sagen will, welcher Familie er entstammt.«

DIE JURY

Verluste, Versäumnisse und Siege

Die Jury: Beatrice Vogel war Schülerin am Johanneum in Hamburg; Malte Wallat war Schüler an der Heinrich- Hertz-Schule in Hamburg; Ulrike Schwarzrock ist Deutschlehrerin am Christianeum in Hamburg; Michael Iderhoff ist Deutschlehrer an der Gesamtschule Benzenbergweg in Hamburg; Ulla Hahn ist Schriftstellerin und veröffentlichte zuletzt den Lyrikband *Wiederworte*; Burkhard Spinnen ist Schriftsteller und veröffentlichte zuletzt den Roman *Nevena*; Susanne Mayer und Ulrich Greiner sind Redakteure des *ZEIT-Feuilletons*.

Nach spannender und kontroverser Diskussion wählte die Jury aus anfänglich rund 260 Titeln diejenigen 50 aus, die sie für notwendig hielt. Sie hat sich auch – schweren Herzens – dafür entschieden, keine lebenden Autoren in den Kanon aufzunehmen. Es gehört zur Idee des Kanons, dass eine gewisse Zeit vergangen sein muss, bevor sich ein Urteil und eine literarische Tradition bilden können. Außerdem: Wer einmal angefangen hat zu lesen, der wird selbstverständlich auch Autoren der Gegenwart lesen. Jeder Juror hatte einen Joker, das heißt, er konnte einen Titel ohne Mehrheit durchsetzen. Im Folgenden antworten die Jurymitglieder auf drei Fragen: Für welchen Titel haben Sie Ihren Joker eingesetzt und weshalb? Welchen Titel vermissen Sie am meisten? Welches Buch auf der Liste hatten oder haben Sie noch nicht gelesen?

Beatrice Vogel

Ein Buch lag mir besonders am Herzen: Sebastian Haffners *Geschichte eines Deutschen*. Der Grund dafür ist seine klare Sicht der Dinge, die in der Zeit von

1914 bis 1933 vor sich gingen, obwohl er ein junger Mann war, nur zehn Jahre älter, als wir jetzt sind. Das Buch fällt aus dem Rahmen, weil es ein Sachbuch ist, aber das behandelte Thema wird im Unterricht durchgenommen, und aus diesem Grund hat der Schüler auch das Recht, nicht nur die heutige Sicht dieser Ereignisse »vorgesetzt zu bekommen«, sondern auch die eines Zeitzeugen. Am meisten vermisse ich in der Liste die Münchhausen-Erzählungen von Gottfried August Bürger. Unter den Titeln, die ich noch nicht kenne, möchte ich als nächsten *Das Holzschiff* von Hans Henny Jahnn lesen.

Malte Wallat

Nach der Devise »Erst das Vergnügen, dann die Arbeit« beginne ich mit meinem Joker, also dem Werk, das ich, koste es, was es wolle, in diesem ZEIT-Literaturkanon sehen wollte. Hierbei handelte es sich eigentlich um E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, da aber kein Einspruch seitens der anderen Jurymitglieder gegen die Aufnahme dieses Werkes geäußert wurde, entschied ich mich für Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter*, hauptsächlich der einfachen Lesbarkeit und des Witzes wegen.

Mein schmerzlichster Verlust war sicher der Ausschluss der lebenden Autoren, der besonders bei der Auswahl der Jugendbücher stark einschränkte. Auch Remarques *Im Westen nichts Neues* oder Karl Mays *Winnetou-Trilogie* hätte eine Aufnahme verdient, aber jedes Jurymitglied hatte nun mal nur einen Joker.

Als Werk, das ich bedaure, nicht zu kennen, muss ich leider Goethes *Faust* nennen, welchen ich zwar öfter zu lesen begonnen, jedoch nie ausgelesen habe. Und das von einem Deutsch-Leistungskurs-Schüler und Sohn beziehungsweise Enkel eines Deutschlehrers! Doch gedenke ich, dieses Versäumnis nachzuholen und die nächste Theateraufführung zu besuchen.

Ulrike Schwarzrock

Meinen Joker habe ich für Hölderlins *Hyperion* eingesetzt: einen großen politischen Roman, geschrieben in einer wunderschönen, leidenschaftlichen Sprache, ein Buch, das auch Jugendlichen zugänglich ist, wie ich aus eigener Erfahrung weiß.

Was ich am meisten vermisse, ist Jean Paul. Wenigstens die *Rede an den toten Christus* hätte auf die Liste gehört.

Was ich nicht kenne und worauf ich neugierig bin: *Das Gemeindekind* von Marie von Ebner-Eschenbach.

Michael Iderhoff

Ich empfand keinen Verlust als schmerzlich, da viele Titel, die ich vorschlug, in der Liste Platz fanden. Aber ich kämpfte vergeblich für Hesses *Steppenwolf*, der sich den lange von mir unterrichteten Abendschülern, die sich im Leben neu orientieren wollten, etwas Wichtiges bedeutete.

Nicht gelesen habe ich *Die Günderrode*, obwohl ich Eichendorff und Novalis sehr schätze. Es sind zwar zu wenige Autorinnen in der Liste, aber für Bettina von Arnims Briefroman braucht man viel mehr Muße als für den abenteuerlichen *Taugenichts* oder den traumhaften *Heinrich von Ofterdingen*.

Mein Joker war der Text eines Hörspiels, das am 13. Februar 1947 im NWDR uraufgeführt wurde, während in Hamburg der Strom ausfiel. Wenn man in der Klasse die Vorhänge zuzieht, erzielt die gut restaurierte Aufnahme eine erstaunliche innere Sammlung. Wolfgang Borchert stellt authentisch dar, was die abgekehrten Kriegsheimkehrer empfanden, als der Krieg vorbei war und sie *Draußen vor der Tür* blieben. Auf die Frage, wozu er noch leben solle, gibt dem verzweifelten Beckmann am Schluss niemand Antwort, und auch junge Zuhörer von heute schweigen noch lange.

Burkhard Spinnen

Meinen Joker habe ich gar nicht gebraucht, es kamen alle Titel, die mir wichtig waren, auf die Liste. Und doch: Wenn ich sie mir jetzt angucke, dann sehe ich, dass Robert Walser fehlt. Sein wunderbarer Roman *Der Gehülfe* hätte eigentlich auf die Liste gehört. Was ich nicht kenne: zu viele Gedichte. Lyrik zu lesen ist mir nie ganz leicht gefallen. Was ich auch nicht kenne und lesen will: *Die Perlmutterfarbe* von Anna Maria Jokl.

Ulla Hahn

Meinen Joker habe ich für Marie Luise Kaschnitz eingesetzt. Sie ist eine große Autorin des 20. Jahrhunderts. Das Bewusstsein hierfür möchte ich schärfen und wachhalten. Kaum jemand versteht wie sie, Tradition und Moderne zu verbinden. Sie schreibt streng, aber nicht klassisch, einfach, aber nie banal. Gerade jüngere Leser können hier lernen, ihren Augen und Ohren nicht zu trauen, wenn die feste, beschreibbare Wirklichkeit hinübergleitet in Traumgeschehen, Märchenwelten, oder ist nicht vielmehr der Träumer längst wach? Verlassen kann man sich nur auf die Sprache der Autorin, wenn der Gewissheit Zweifel, dem Zweifel das Geheimnisvolle, Un-Heimliche folgt. Geschichten, die wir alle zu kennen glauben, werden so erzählt, dass man aus dem Staunen über das Alltägliche nicht mehr herauskommt.

Was ich vermisse: Von Josef Roth wäre mir der *Radetzkmarsch* sehr viel lieber gewesen als *Hiob*. Ich vermisse Gotthelf und *Die schwarze Spinne*; trauere, dass es gar keinen Stifter gibt. Und Andersch mit *Sansibar* hätte ich auch noch gern gesehen.

Noch nicht gelesen habe ich: Jokl *Die Perlmutterfarbe*. Wiedergelesen habe ich während der Arbeit an der Liste noch einmal mit großem Vergnügen: Ende *Jim Knopf*, Ebner-Eschenbach *Das Gemeindekind*, Grimmelshausen *Simplicissimus*.

Susanne Mayer

Die Furcht, eines der mühsam ausgewählten, unbedingt zu empfehlenden, hoch geliebten Bücher aus meiner Liste streichen zu müssen, hat mich verfolgt. Was tun, wenn *Hiob* in Bedrängnis gerät? Womöglich gegen *Hyperion* auszuspielen wäre? Unvorstellbar ein Kind ohne Erinnerung an *Max und Moritz*! Grausam beendet wurde mein Vorschlag, die Zahl der Joker auf drei zu erhöhen. Verblüffend, wie schnell sich doch ein Konsens abzeichnete, Hölderlin in die Lyrik-Abteilung wechselte, Gertrud Kolmar da unumstritten blieb und auch Peter Huchel. Zähneknirschend akzeptiert: *Faust* statt *Iphigenie*; entsetzt beobachtet: der Abgang von *Anton Reiser*. Die wirklichen Verluste liegen in der Beschränkung auf nicht mehr lebende Autoren. Emine Sevgi Özdamars *Karawanserei* im hanseatischen Schulranzen, das hätte Spaß gemacht! Meinen Joker wollte ich auf Anna Maria Jokls *Perlmutterfarbe* setzen, den Jugend-Roman einer wunderbaren jüdischen Autorin. War aber gar nicht nötig, sie war drin (schade nur, dass sie ein paar Monate vorher in Tel Aviv gestorben ist). Auf diese Weise konnte ich Bettina von Arnim und ihre *Günderode* an den Kopf der Liste platzieren. Was ich nicht gelesen habe? An dieser Stelle müsste ich zugeben, dass mir Hans Henny Jahnn noch nie begegnet ist, was sich verbietet angesichts der Begeisterung verehrter Kollegen für diesen Autor. Ich könnte behaupten, ich hätte die Lektüre nachgeholt. Wäre aber gelogen. So bleibt nur: schweigen.

Ulrich Greiner

Hans Henny Jahnn, so schien mir, musste unbedingt auf die Liste, vielleicht nicht der ganze *Fluß ohne Ufer*, dieses zweieinhalbtausend Seiten umfassende, ebenso grandiose wie monströse Hauptwerk, aber doch dessen erster Teil, *Das Holzschiff*, die Geschichte von Meuterei und Schiffbruch, von der verschwundenen Elena und den bizarren Erzählungen des Schiffskochs und schließlich dem Beginn der Freundschaft zwischen dem Matrosen Alfred Tutein

und dem späteren Komponisten Gustav Anias Horn – ein sehr ungewöhnliches und zugleich spannendes Buch, geeignet, diesen unterschätzten Autor kennenzulernen. Mein Plädoyer stieß in der Jury zunächst auf offene Ohren, als aber die Liste immer mehr reduziert werden musste, verließen mich die letzten Getreuen, und ich setzte meinen Joker für Jahn und *Das Holzschiff* ein.

Am meisten vermisse ich Koeppen. Gern hätte ich *Tauben im Gras* auf der Liste gesehen, ein Jammer, dass dieser große Roman nun fehlt. Aber wer ein wirklicher Leser wird, der wird auch irgendwann Koeppen lesen. Leider fehlt außerdem der *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz, und es fehlt eine meiner Lieblingserzählungen: Die *Reitergeschichte* von Hofmannsthal. Zu meiner Schande sei es gesagt: *Das siebte Kreuz* von Anna Seghers kannte ich vorher nicht. Aber jetzt, da ich es endlich gelesen habe, bin ich froh, dass es in den Kanon aufgenommen wurde.

O WUNDER: EIN LITERATURKANON, UND KAUM EINER SCHIMPFT

Goethes Feinde, wo seid ihr?

VON SUSANNE MAYER

Warm anziehen war die Devise dieses Herbstes, fest im Sturm stehen, wenn die Proteste, die Häme, das Hohngelächter anbranden, Kanon! die Leute kreischen würden, Kanon! Haha! Es gab Grund, Befürchtungen zu haben. »Das Vaterland ist in Gefahr«, hatte vor fünf Jahren eine große Zeitung gehöhnt, als die *ZEIT* in einem Probelauf etwa 40 Personen des öffentlichen Lebens, Robert Gernhardt und Harald Schmidt zum Beispiel, Siegfried Unseld, auch Inge Meysel und Elfriede Jelinek, gebeten hatte, fünf unverzichtbare deutsche Literaturwerke zu nennen. Goethe hatten die meisten Befragten damals gesagt, natürlich der *Faust*, Franz Kafka stand auf Platz zwei, Büchner und Brecht gleich dahinter, und ein Empörungsschrei hatte sich Bahn gebrochen. Hochnäsig, langweilig, Realsatire!, das waren noch die leisesten Beschimpfungen gewesen. Alle Feinde Goethes waren in Formation gebracht: selbstgefällig, elitär, Betrug am Leser, hohes pseudointellektuelles Blabla, so bollerte es aus vollen Rohren, Faschismusverdacht kam unweigerlich auf, Lektüredrill für Untertanen! Und heute? Nicht weniger als 50 Bücher umfasst der *ZEIT*-Literaturkanon deutschsprachiger Klassiker, Goethe, Kleist, sogar von Arnim – und uns erreichten neben skeptischen doch auch begeisterte, zustimmende, vor allen Dingen nachdenkliche Reaktionen.

»Die Idee als solche ist nicht übel«, heißt es da typischerweise, und gefragt wird: Warum nur Werke nicht lebender Autoren? Wieso allein deutsche Literatur, doch

nicht nur Goethe, wo ist bloß Uwe Johnson, es geht doch nicht ohne Johnson?!
So kommt man ins Gespräch, tauscht Ideen aus, bekennt sich zu Leidenschaften,
verrät seine Schwächen. Und merkt, etwas ist anders geworden.
Klimaerwärmung, also auch in dieser Atmosphäre.

Und jetzt plötzlich ist sie zugelassen, die Frage: Was soll denn bleiben? Was lohnt sich? Wo niemand wissen kann, was morgen kommt, wenn die nächste Entlassungswelle anrollt, außer dass es dann keinem nützen wird, das HTML-Handbuch auswendig zu können. Und alle ahnen: Bleiben wird wenig vom Heute, jedenfalls nicht die Software.

Eine Irritation wird spürbar. Eingestehen, dass wir nicht alle Rezepte haben, dass die Suche Mühe macht. Aber den Unsrigen doch dies sagen können: der *Hiob!*
Oder: Rose Ausländer – das war uns wichtig, die liegt mir am Herzen.

BETTINA VON ARNIM: DIE GÜNDERODE

Kann Lust so schmerzlich sein ...

VON SUSANNE MAYER

Zwei Frauen schreiben einander Briefe. Freundinnen diese beiden, die sich im Jahre 1801 in Frankfurt gefunden haben, Bettina von Arnim, gerade 16 Jahre alt, und Karoline von Günderode, schon 21. Bettina ist eine Waise, die im weltoffenen Hause ihrer Großmutter lebt, der berühmten Schriftstellerin Sophie von LaRoche. Karoline ist eine Tochter aus verarmtem Adel, die, zurückgezogen aus dem Leben, bevor dieses überhaupt beginnen konnte, in einem Stift untergebracht ist, sagen wir, in einem Internat für Erwachsene. Die beiden treffen einander und empfinden etwas, das mit Freundschaft vielleicht zu harmlos beschrieben ist. Eine Seelennähe verspüren sie, ein Verlangen, sich auszutauschen, miteinander zu wachsen, sie machen sich auf eine gemeinsame Suche nach dem, was das Leben sein könnte und in diesem Leben sie: auf schreibende Weise. Eine neue und zwanglose, eine brennende Art der Innigkeit. Romantische Geselligkeit, genau so.

Es gibt, »in diesem schönen Briefleben«, Berichte über Besuche und Ausflüge, Aufzeichnungen von Träumen und Hoffnungen, Protokolle von Fantasien und Befürchtungen, ganz Alltägliches und, aus diesem Alltäglichen wachsend, Beobachtungen, Vermutungen, schonungslose Forderungen an die eigene Natur oder gesellschaftliche Zustände. Sie schreiben und schreiben. Es sind Wogen aus Sätzen, die atemlos über die Seiten branden, Blätterfluten, die durch Frankfurt befördert werden mithilfe von Boten, so schnell, wie wir es erst 200 Jahre später wieder in Zeiten der E-Mail kennenlernen. Zwei, die ihr Innerstes häuten, die

geheimsten Sehnsüchte und bangen Gefühle freilegen, dunkle Drohungen, zwei Frauen, die – darf man das einmal sagen? – für uns die Seele erfunden haben. »Kann Lust so schmerzlich sein ...«, schreibt die GÜnderode in einem Gedicht, dass sie der Freundin schickt, die ihrerseits, mit jedem Brief, um die andere zu werben scheint. Bettina wirft sich geradezu auf die GÜnderode. »Ich denke mirs so schön, alles mit dir zu überlegen«, schreibt sie und bittet: »Lebe mit mir, ich habe jeden Tag an Dich zu fordern«, und versichert: »Ich werde Dich begleiten, überall hin, kein Weg ist mir zu düster.« Sie, die selbst unter Freunden als exzentrisch, zu anstrengend, übersteigert gilt, die Einsame, gibt vielleicht zu viel: »Ich habe keine Vorrechte, ich hab nichts, als den geheimen Wert, von Dir nicht verlassen zu sein, sondern angesehen mit Deinen Geistesaugen ...«

Die Freundschaft zerbricht. Es ist die GÜnderode, die sich gegen Bettina wendet, »Ich bin ein Kind von müd gewordner Liebesanstrengung«, schreibt diese ihr im letzten Brief 1806, und einige Monate darauf tötet sich Karoline am Ufer des Rheins, indem sie sich ein Messer in die Brust stößt. Bettina, die zu spät am Ort eintrifft, um diesen Tod zu verhindern, schreibt: »Da lag der herrliche Rhein mit seinem smaragdnen Schmuck der Inseln, da sah ich die Ströme von allen Seiten dem Rhein zufließen ...« Und im letzten Absatz des angefügten »Berichts über den Selbstmord der GÜnderode« steht: »... da fragte ich mich, ob mich die Zeit über diesen Verlust beschwichtigen werde ...« Sie wird, 35 Jahre später, die vielen Briefe, die in den Jahren 1804 bis 1806 hin- und hergeflogen sind, unter dem Titel *Die GÜnderode* herausgeben.

Man kann das Buch aufschlagen, wo man will, auf jeder Seite trifft man auf Sätze, die bedacht und unterstrichen, herausgenommen und gewendet werden wollen – Lektüre für alle, die jung oder alt genug sind, sich in ihrem Denken und Wünschen ernsthaft zu befragen. Was wie Plauderei daherkommt, verwegen formlos wirkt, aus dem Unbewussten schöpft, sich auch des reichen Repertoires der Antike wie der zeitgenössischen, nicht selten befreundeten Philosophen

bedienend, will nicht weniger als Gestaltung von Zukunft. Hier suchen zwei ineinander das, was alle Konventionen überflügelt: Geist und Mut. Es geht um Menschwerdung, darunter interessiert nichts, nicht diese beiden, die gegen ihr Schicksal anrennen: »Der Mensch soll immer die größte Handlung tun und nie eine andere ...« Während langer Jahre, in denen die Günderode dann schon tot ist, zieht Bettina, verheiratet mit Achim von Arnim, sieben Kinder groß, wartet Jahrzehnte, bis sie wieder schreiben kann, nimmt dann den Faden wieder auf, mischt sich ein, nervt die Vertrauten, bedrängt den König mit Bittbriefen für politisch Verfolgte – und erinnert sich immer an die Freundin: »Was haben wir gelacht, *Günderode*.«

JUREK BECKER: JAKOB DER LÜGNER

Das Prinzip Hoffnung

VON VOLKER ULLRICH

Es war einmal ein König, der hatte eine Tochter, die er über alles liebte. Doch eines Tages legte sich die Prinzessin zu Bette und erklärte dem herbeigerufenen Arzt, erst wieder aufstehen zu wollen, wenn man ihr eine richtige Wolke vom Himmel hole. Keiner der Weisen des Reiches konnte ihr den Wunsch erfüllen, doch als ein Gärtnerjunge davon hörte, brachte er der Kranken ein Stück Watte, so groß wie ihr Kissen, und von Stund an wurde die Prinzessin gesund, heiratete den Gärtnerjungen, und wenn sie nicht gestorben sind ...

Im Ghetto einer polnischen Kleinstadt während des Zweiten Weltkriegs erzählt Jakob Heym dem Mädchen Lina, das er seit der Deportation ihrer Eltern bei sich versteckt hält, dieses *Märchen von der kranken Prinzessin*. Es ist das Herzstück in Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* – einer Parabel auf die hoffnungsspendende Kraft der Lüge, derer Menschen gerade in hoffnungsloser Lage bedürfen.

Durch Zufall hört Jakob Heym eines Abends auf dem deutschen Polizeirevier die Meldung, dass sich russische Truppen bis Bezanika, einem nur einige hundert Kilometer entfernt liegenden Ort, vorgekämpft haben. Die Nachricht nährt die Hoffnung auf eine baldige Befreiung durch die Rote Armee. Doch wie soll Jakob sie seinen Leidensgenossen glaubhaft machen? Er gibt vor, ein Radio zu besitzen, anhand dessen er sich über den Frontverlauf informieren könne (was natürlich streng verboten ist).

Die frohe Kunde verbreitet sich mit Windeseile im Ghetto. Und Jakob, der vor dem Kriege ein kleines Geschäft betrieb, in dem er »sommers Himbeereis und winters Kartoffelpuffer verkaufte« – dieser kleine, scheue Mann, der nicht zum Helden geboren ist, sieht sich plötzlich im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Jeder sucht seine »mit einemmal bedeutungsvolle Nähe«. Die erste Lüge zieht die nächste nach sich. Täglich muss Jakob neue Nachrichten über den langsamen, aber unaufhaltsamen Vormarsch der Russen erfinden, um die Hoffnungen nicht zu enttäuschen. »Man ist süchtig geworden auf die paar Kilometer an jedem Morgen, und den ganzen Tag gab es etwas zu hoffen und zu bereden.«

Im Ghetto regt sich neuer Lebensmut. Die Selbstmorde hören auf; man schmiedet Zukunftspläne. Doch was die anderen aufrichtet, das bedrückt Jakob von Tag zu Tag mehr. Der Lügner aus Menschenliebe, der Seelentröster, der selbst des Trostes bedarf, fühlt seine Kräfte unter der Last der Verantwortung schwinden. Schließlich vertraut er seinem Freunde Kowalski die Wahrheit an; der begeht in der Nacht Selbstmord. Schon am nächsten Tag müssen sich die Ghettobewohner zum Abtransport in eines der Todeslager versammeln. »Wir fahren, wohin wir fahren«, lautet der letzte Satz des Romans.

Berichtet wird die Geschichte aus der Perspektive eines Ich-Erzählers, der zu den wenigen Überlebenden des Ghettos gehört und nun Zeugnis ablegen möchte über das, was sich in Wahrheit zugetragen hat. Sein wichtigster Gewährsmann ist Jakob selbst: »Das meiste, was ich von ihm gehört habe, findet sich hier irgendwo wieder, dafür kann ich mich verbürgen.« Nur am Ende schlüpft der Erzähler aus der Rolle des Chronisten, um einen alternativen Schluss zu erfinden: Jakob stirbt bei dem Versuch, aus dem Ghetto zu flüchten. Doch unmittelbar danach befreit die Rote Armee die Insassen. »Warum wollte er fliehen?«, fragt einer. »Er muß verrückt geworden sein. Er wußte doch genau, daß sie kommen. Er hatte doch ein Radio ...«

Bemerkenswert ist der Verzicht auf jede Heroisierung. »Es hat dort, wo ich war, keinen Widerstand gegeben.« Das Grauen, das den Alltag im Ghetto regiert, wird ganz unpathetisch, fast beiläufig geschildert. »Wir wollen jetzt ein bißchen schwätzen«, lässt Jurek Becker seinen Berichterstatter sagen und knüpft damit an jiddische Erzähltraditionen an. Hintergründiger Witz mischt sich mit tiefer Melancholie; Komisches und Tragisches liegen dicht beieinander.

Jakob der Lügner erschien 1969. Mit ihm gab der 1937 geborene Jurek Becker, der im Ghetto von Łódź aufgewachsen und 1945 nach Ost-Berlin gezogen war, sein Debüt als Romanautor. Das Werk fand über die Grenzen der DDR hinaus Beachtung – zu Recht, denn es zählt zu den gelungensten Versuchen, den Schrecken der Judenvernichtung mit literarischen Mitteln zu gestalten.

HEINRICH BÖLL: WANDERER, KOMMST DU NACH SPA ...

Einfach sagen, was Sache ist

VON BURKHARD SPINNEN

Ich weiß, es ist nicht besonders originell, *Wanderer, kommst du nach Spa ...*, die frühen Erzählungen Heinrich Bölls, als Lektüre vorzuschlagen. Immerhin werden sie seit Jahrzehnten in Schulbüchern zur Behandlung im Deutschunterricht angeboten. Typischer Mittelstufenstoff, höre ich den Chor der Pädagogen sagen: Man könne daran sehr gut a) das Grauen und die Unmenschlichkeit des Zweiten Weltkriegs vermitteln und b) den Aufbau kürzerer Erzähltexte erklären. Außerdem seien Bölls Texte so offenbar und kunstlos, dass man auch Schüler mit geringer Leseneigung dafür gewinnen könne.

Das stimmt alles, und es stimmt auch nicht. Natürlich werden die frühen Erzählungen Heinrich Bölls von der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und von der des Nachkriegschaos dominiert. Und richtig ist auch, dass viele der Texte so wirken, als wollten sie sich als Literatur, als Gebilde aus nichts als Worten, zum Verschwinden bringen, so konzentriert sind sie auf das, was sie erzählen wollen, so wenig scheint der Autor beweisen zu wollen, dass er ein ganz besonderer Mensch ist und ganz besonders mit der Sprache umgeht.

Doch andererseits lernt, wer anhand dieser Texte lernen will, was der Zweite Weltkrieg war und warum es ihn gab und nie mehr geben sollte, so gut wie gar nichts. Denn Böll schreibt weniger über ein konkretes historisches Ereignis und schon gar nicht über die politischen und sozialen Verhältnisse, aus denen es zur »Machtergreifung« der Nationalsozialisten und zum Ausbruch des Weltkriegs

kam. Seine kurzen Erzählungen liefern vielmehr Beispiele für das furchtbare Neben-, Mit- und Ineinander von Normalität und Katastrophe, zu dem es, wie die jüngsten Bürgerkriege zeigen, immer wieder kommen kann. Oft ist die Handlung auf einer sehr dünnen Grenzlinie zwischen den Territorien von Alltag und Krieg angesiedelt; in der Titelgeschichte *Wanderer, kommst du nach Spa ...* ist der Klassenraum, aus dem die Schüler in den Krieg ziehen, sogar identisch mit dem Lazarett, in das sie, auf den Tod verwundet, zurückkehren.

Und gerade indem Böll die Allgegenwart des Katastrophalen und die Verlängerung des inneren Krieges über jeden Friedensschluss hinaus zu seinem Thema macht, schafft er Texte, die für das Bewusstsein der Gegenwart von allergrößter Bedeutung bleiben.

Auch die so genannte Kunstlosigkeit von Bölls Prosa kann zu Missverständnissen führen. Natürlich lässt sie sich erklären als Ausdruck des Zerstörten und Reduzierten der Kriegs- und Nachkriegszeit. Trümmer beschreibt man ohne Ornamente. Aber dabei darf nicht vergessen werden, dass es Kunstlosigkeit in einem literarischen Text gar nicht geben kann. Bölls Schlichtheit ist eine Kunstfertigkeit, um die er sich sehr bemüht hat. Man kann das in den verschiedenen Texten von *Wanderer, kommst du nach Spa ...* deutlich erkennen: Es gibt dort noch welche, die es mit einem Trick, mit einer surrealen Perspektive oder einem besonderen Arrangement versuchen; doch die besten vertrauen allein auf die Kraft der schlichten Schilderung und auf die Wirkung knapper, wenngleich präzise gearbeiteter Dialoge.

Ich selbst habe die Erzählungen Heinrich Bölls als etwa 12- oder 13-jähriger Schüler gelesen. Ich musste dazu, um die Erwachsenenabteilung der Stadtbibliothek Mönchengladbach betreten zu dürfen, einen Ausweis für meinen Vater beantragen, der wenig jünger war als der Autor Heinrich Böll. Am Aufsichtsschalter zeigte ich einen Zettel, auf dem ich meinen Vater ein paar Namen hatte schreiben lassen, oben an den des damals renommiertesten unter

den lebenden Autoren: Heinrich Böll. Immer hatte ich Angst davor, dass die Sache auffliegt. Tat sie aber nicht.

Bei der Lektüre lernte ich dann wenig über die Kriegszeit meines Vaters, aber viel über die Ursachen der Stimmung, die bei uns zu Hause herrschte. Die Schlichtheit der Texte ist mir nie als Flachheit erschienen, ihr Grau in Grau nie als langweilig, ihre moralische Tendenz nie als Belehrungsüberschuss.

Ich glaube sogar, ich habe aus der Lektüre die Aufforderung gezogen, in jedem Fall zunächst einmal zu versuchen, so einfach wie möglich zu sagen, was Sache ist. Denn Einfachheit kann, Vertrauen in die Sprache vorausgesetzt, ein Weg zu Genauigkeit und Wahrheit sein.

WOLFGANG BORCHERT: DRAUSSEN VOR DER TÜR

Ein Schrei? Ein Schluchzer!

VON ROLF MICHAELIS

Das Stück tut seine Wirkung bis heute. Wenn Bundeskanzler und Außenminister Nein sagen zu einem völkerrechtlich bedenklichen Angriffskrieg der USA gegen den Irak, so muss man daraus auch ein Echo hören der Sätze, mit denen ein junger, todkranker Dichter, den die Nazis zum Tode verurteilt hatten, nach der Befreiung zum Widerstand aufgerufen hat: »Du. Mann an der Maschine und Mann in der Werkstatt. Wenn sie dir morgen befehlen, du sollst keine Wasserrohre und keine Kochtöpfe mehr machen – sondern Stahlhelme und Maschinengewehre, dann gibt es nur eins: Sag NEIN! – Du. Forscher im Laboratorium. Wenn sie dir morgen befehlen, du sollst einen neuen Tod erfinden gegen das alte Leben, dann gibt es nur eins: Sag NEIN!« Dies ist das Glaubensbekenntnis der deutschen Nachkriegsgeneration, auch der Schröders und Fischers. Die amerikanische Militärregierung, Kulturoffiziere und Intellektuelle, die ins zerstörte Land der Mörder kamen, haben ihren Segen darüber gesprochen, das lässt sich nicht so leicht vergessen, Mr. Bush!

Seltsam genug: Ein aufgeschossener, kränkelder, witzig-intellektueller Buchhandelslehrling, der auch, nur kurz, Schauspieler war, Wolfgang Borchert, geboren 1921 in Hamburg, fordert die Mächtigen heraus. Nein, nicht nur die Nazis. Die sperren ihn wiederholt ein. Hat er nicht einen Goebbels-Witz erzählt? Ein Stuben-Nachbar denunziert ihn. Todeszelle. Dann, »Menschenmaterial« wird knapp, Strafeinsatz an der Ostfront. Er überlebt.

Keine fünfzehn Jahre nach der Befreiung des Landes ist er den Mächtigen der

Wiederbewaffnung wieder Dorn im Auge. CDU-Abgeordnete kriegen 1960 rote (Verzeihung!) Köpfe, als sich Kriegsdienstverweigerer auf das Manifest des Dichters, der schon halb so lange tot ist, wie sein Leben nur gedauert hat, berufen; »Du. Pfarrer auf der Kanzel. Wenn sie dir morgen befehlen, du sollst den Mord segnen, dann gibt es nur eins: Sag NEIN!«

Den widerborstigen Schlacks kriegen und kriegen die Literaturwissenschaftler nicht – wie Dürrenmatt gesagt hätte – in eines ihrer Einmachgläser. »Sein Werk bleibt Aufschrei und Frage ohne Antwort«, tadelt sanft der Dramenführer der DDR 1967. Da bescheinigt ihm eine westdeutsche Doktorarbeit die im Kalten Krieg erwünschte »antikommunistische Gesinnung«.

Draußen vor der Tür wird am 13.2.1947 als Hörspiel aus Hamburg gesendet, am 21.11.1947, nun zum Bühnenstück umgearbeitet, in den Hamburger Kammerspielen uraufgeführt – einer der größten Erfolge der deutschen Bühnengeschichte.

Ein Heimkehrerdrama über einen Ausgestoßenen, der die Frau nach drei Jahren Sibirien in den Armen eines andern findet, dem ein Selbstmord in der Elbe misslingt, der in der dramaturgischen Nachfolge und im hitzigen Sprachrhythmus des expressionistischen Stationendramas durch die Gesellschaft torkelt, vom einstigen Mörder-Vorgesetzten, der sich bürgerlich etabliert hat, über den Kabarett-Direktor, der keine Verwendung hat für den Heimatlosen, der durch die hässliche Gasmaskenbrille die Verlogenheit der Welt besser erkennt als alle, die es sich nach zwölf Jahren Massenmord dort wieder bequem gemacht haben.

Daneben die allegorischen Gestalten von Gott, dem hilflosen »alten Mann, an den keiner mehr glaubt« (Skandal für die Adenauer-Gesellschaft), die Todesfiguren von »Beerdigungsunternehmer« und »Straßenfeger«, von Mutter Elbe, dem von Einklang mit der Welt säuselnden Doppelgänger des Untergehens

oder, der rührendsten Gestalt, des Mädchens, die den Stalingrad-Heimkehrer – Beckmann («Vorne B-, hinten Eckmann») – ungewollt zum Mörder ihres auch aus Sibirien zurückkehrenden Mannes macht.

Weshalb hat die Folge von fünf Szenen, einem »Vorspiel« und einem »Traum« noch immer einen überwältigenden Erfolg? Jan Philipp Reemtsma hat 1992 das Stück, das es ihm mit fünfzehn, sechzehn Jahren »sehr angetan« hatte, wieder gelesen: »Ergebnis: katastrophal«. Mit der ihm eigenen Diskretion, ohne Besserwisserei gegenüber dem kranken Autor, erkennt er darin ein Pubertätsdrama und ein Stück, das (unbewusst) die deutschen Täter zu Opfern macht – indem die Toten von Holocaust und Angriffskriegen im Osten ausgeblendet werden. Gerade deshalb sollte dieses Stück mit seinen Schreien am Ende («Gibt denn keiner Antwort?«), in denen sich selbstverliebte, entschuldigende Schluchzer verstecken, immer wieder neu gelesen werden.

HERMANN BOTE: TILL EULENSPIEGEL

Ein fauler starcker Schelm

VON TOBIAS GOHLIS

Jedes Kind kennt den absonderlichen Kerl mit der Schellenkappe, der beim Bergaufsteigen singt und weint, wenn er wieder ins Tal muss. Till Eulenspiegel war schon im 17. Jahrhundert so berühmt, dass er einem damals viel gelesenen Literaten im Traum erscheinen musste, um sich gegen üble Nachrede aller Art zu verwahren: »Was habt ihr immerdar mit mir zu schaffen / das ihr mich hin und wider also außschreyet und beschimpffet / als ob gar kein Narr je gewesen wäre / dan ich?«

Die Verteidigung aus dem Jenseits hat nichts genützt: Eulenspiegel gilt als der Schelm schlechthin, die Narrenkappe mit den Glöckchen dran wird als Logo für Spaß und Fun von Moskau bis Los Angeles benutzt.

Ob es den Bauernsohn aus der Nähe von Braunschweig, der alle Welt vergackeierte, wie es gut sächsisch heißt, wirklich gegeben hat, weiß man nicht genau. Aber von so einem Kerl, der Handwerksmeistern und Pfaffen, sogar Bischöfen, Fürsten und dem Papst zum Brüllen witzig Paroli bot, obwohl er doch von niedrigstem Stand war, musste einfach geredet werden. 1350 soll er in Mölln gestorben sein und sich vorher im ganzen mittleren Europa herumgetrieben haben: in Paris und Rom, Dänemark und Polen. 150 Jahre lang war sein Treiben Gesprächsstoff in Kneipen und Gesindestuben, wurde weitergedichtet, angereichert mit neuen Possen, Schwänken und Schnurren, von denen anderswo auch schon zu hören war.

Um 1500 war es dann so weit: Ein paar Freunde baten einen Schreiber (vermutlich war es der Braunschweiger Stadtschreiber Hermann Bote, auch das weiß man nicht genau), einmal alles festzuhalten, was über diesen Ulenspiegel im Umlauf war. In 96 Historien beschrieb Bote das Leben seines Landsmanns von der Taufe, die er gleich dreimal empfangt, bis zum Grabe, in dem er landete wie ein Schalk: auf dem Bauche liegend. Für die Leseunkundigen mit sprechenden Holzschnitten ausgestattet, wurde *Ein kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel* zum Bestseller über Jahrhunderte. Noch der kleine Goethe gab sein Taschengeld für bebilderte »Volksbücher« dieser Art aus.

Gegen den Ulenspiegel, der uns darin begegnet, nimmt sich noch der wildeste Punk wie ein Steiff-Tierchen aus. Schon sein Name sagt, was sein Gewerbe ist: volle Verarsche. »Ulen« ist in den Bedeutungen »reinigen« und »suhlen«, »Speigel« auch als »Hintern« bekannt. Wer Ulenspiegel als netten Kerl ansieht, der den Dummen und Arroganten mit Sprachwitz den Spiegel vorhält, kennt nicht einmal die halbe Wahrheit. Gewiss verfährt er gnadenlos mit selbstherrlichen und ausbeuterischen Zunftmeistern, deren Anweisungen er entlarvend wortwörtlich nimmt. Wenn der Schneidermeister dem neuen Gesellen rät, er solle so nähen, dass man es nicht sieht, verschwindet Ulenspiegel unter dem Tisch. Dem Chef, der brüllt, er solle ihm aus den Augen gehen, erklärt er kühl, dann müsste er ihm wohl aus Ohren oder Nasenlöchern kommen, wenn er die Augen zumacht. Karl Marx mag an Ulenspiegels Kommunikationstechnik gedacht haben, als er schrieb, man müsse den Verhältnissen ihre eigene Melodie vorspielen, um sie zum Tanzen zu bringen.

Doch Ulenspiegel ist nicht auf den Rebell gegen die Obrigkeit zu reduzieren. Als »fauler starcker Schelm«, wie er sich selbst stolz bezeichnet, ist er der Totalverweigerer schlechthin. Er schießt buchstäblich auf alles und alle. Einen Pfarrer verführt er dazu, in seine Kirche zu kacken; um bei Hofe einen konkurrierenden Narren auszustechen, verspeist er seinen eigenen Kot. Juden,

die auf die Ankunft des Messias hoffen, verkauft er »Knötlin aus seinem Hindern« als Prophetenbeeren. Das ist nicht mehr nur als spätmittelalterlicher Lebensalltag zu lesen. In den Historien wird halb lustvoll, halb schauernd die literarische Figur eines Antizivilisten grobgezeichnet, der alle die guten bürgerlichen Errungenschaften ablehnt, die gerade im Kommen waren: Arbeitsdisziplin, Treu und Glauben, Wissenschaft und Weltverbesserungsideologien. Kein Wunder, dass Luther, der auf Ordnung und Bindung (*religio*) hielt, über Ulenspiegel wetterte: »Wer aber solche vnnütze Schwetzer hasset / der verhütet schaden.«

Geschadet hat der Tunichtgut niemandem, auch wenn er im Laufe der Jahrhunderte zum braven Kasperl entschärft wurde. Im knorrigen frühneuhochdeutschen Ton des Volksbuchs knistern noch die Flammen des offenen Feuers, um das man sich lagerte, um von dem einzigen wirklich Unbotmäßigen zu erzählen.

BERTOLT BRECHT: LEBEN DES GALILEI

Ein Apfel, der die Welt bedeutet

VON ELISABETH VON THADDEN

Im Herzen des Globus, wo die Erde am heißesten ist, liegt ein Buch versteckt. Verfasst hat es ein Begründer der neuzeitlichen Wissenschaft, Galileo Galilei, der es dort in der Erdkugel in seinem Studierzimmer, nahe Florenz, vor den Augen seiner Gegner verborgen hält. Bis sein Schüler Andrea es am Ende über die Landesgrenzen schmuggeln wird. 1637, hinaus ins Freie.

Im Mittelpunkt des Manuskripts, das außer Landes geschafft wird, steht die neue Lehre, welche die Kirche nicht dulden will. Das alte Weltall hat sein Zentrum verloren, die Erde dreht sich in Wirklichkeit nämlich fröhlich um die Sonne, und mit ihr muss sich das ptolemäische Lehrgebäude der Kirche drehen, bis ihm schwindlig wird. Das ist die Wahrheit des wissenschaftlichen Fortschritts: Nichts bleibt, wie's war! »Die Wahrheit ist das Kind der Zeit, nicht der Autorität.« Da hört für die Kardinäle, die das Neue nicht sehen wollen, der Spaß aber auf, und wer zu weit geht, endet auf dem Scheiterhaufen oder unter der Folter.

Um die fröhliche Vernunft, um den Abgrund wissenschaftlicher Wahrheit kreist Bertolt Brechts Schauspiel *Leben des Galilei*, in einer ersten Fassung aufgeschrieben Ende 1938, im dänischen Exil.

Da war dem Chemiker Otto Hahn im nationalsozialistischen Deutschland gerade die Spaltung des Uran-Atoms geglückt, und seine Kollegin Lise Meitner hatte auf dem Weg in die Emigration geheime Papiere nach Kopenhagen geschmuggelt. Hinaus ins Freie. Als die zweite Fassung des *Galilei* entstand, in

Amerika, waren Hiroshima und Nagasaki unter Atombomben verschwunden. Das hatte kein noch so fortschrittlicher Wissenschaftler und auch sonst niemand verhindern können.

Und die Kunst, was vermag sie? Im Zentrum des alten Weltbildes hatte die Erde gelegen, im Herzen des Globus dann das Buch mit der neuen Lehre. Im Mittelpunkt von Brechts Schauspiel aber stehen ein Lehrer und sein Schüler. Galilei und Andrea, Sohn der Haushälterin, ein Kind aus dem Volk, dem Mittelpunkt der neuen Zeit. Andrea, der durch Galilei sehen lernt, weil er »das mit dem Kippernikus seinem Drehen« nur durch Anschauung begreift. Vernünftig, wie das Kind nun mal ist: Es lässt sich erschüttern.

Die Waschschüssel ist die Sonne, der Stuhl die Erde, darauf setzt Galilei den Schüler, trägt die Erde mit ihrer Fracht um die Sonne herum: Was ist zu sehen? Beschreibe! Noch mal, anders: Die Lampe ist die Sonne, ein Apfel die Erde, einen Holzsplitter reingesteckt, das soll Andrea sein, dann alles auf den Kopf gestellt, und nun, wo ist die Lampe? Was ist nun hell? Sieh hin! Andrea hat Augen zum Sehen und einen klaren Verstand und Hände zum Greifen und fragt Galilei Löcher in den Bauch, weil das Lernen so froh und so stolz macht. Mehr braucht Wissenschaft nicht, die am Anfang steht. Sie ist köstlich wie gebratene Gänse. Viel zu köstlich, als dass ein Galilei zum Märtyrer taugte. Jupitermonde im Fernrohr! »Er denkt aus Sinnlichkeit«, sagt der Papst über den Feind Galilei. Im Herzen des Schönen wohnt die Dialektik.

Leben des Galilei, das ist das Schauspiel der zweifach verkörperten Vernunft. Ein Augenmensch verkörpert den Genuss, die Wahrheit und die Abgründe der modernen Wissenschaft. Am Ende des Stückes ist er erblindet: Seine Lehre hat er widerrufen, der widersprüchliche Widerständler, aus Angst vor der Folter und um im Geheimen weiterarbeiten zu können. Sein Schüler verkörpert die Freiheit, welche die Vernunft einem jeden verspricht, und die Heimatlosigkeit, in die sie einen vertreibt.

»Wer wär nicht gern sein eigener Herr und Meister?«, singen die Balladensänger, halb verhungert, auf dem Markt und rühmen die neue Lehre. Sie halten es eben mit Galilei, der meint, das »einzigste Ziel der Wissenschaft« bestehe darin, »die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern«. Und wenn die Gesellschaft sie nicht am Gegenteil zu hindern vermag? Wenn alle noch beraten, in wessen Händen welche Wahrheit am besten aufgehoben wäre, aber einer zündete schon die Bombe? Angesichts der Atombombe stellte sich die Frage nach dem Missbrauch der Wissenschaft, die heute so alt, so verbraucht, so ungelöst ist, zum ersten Mal, und Brecht hat die Frage in dem Moment auf die Bühne getragen, damit jeder sie sehen kann.

Galilei vermag mit seinen erblindenden Augen schließlich fast nichts mehr zu sehen, muss also die Tochter fragen: »Wie ist die Nacht?« Sie, deren Leben der Vater ruiniert hat, steht am Fenster, sagt: »Hell«, und das wird der Alte ihr glauben müssen. Sein Schüler hingegen, der mit dem Manuskript ins Freie gelangte, kann alles sehen: »Wir wissen bei weitem nicht genug. Wir stehen wirklich erst am Beginn.« Das ist im Schauspiel das letzte Wort. So beginnt die neue Zeit, in der »jeder als Mittelpunkt angesehen wird und keiner«. Sie bewegt sich noch.

BRÜDER GRIMM: KINDER- UND HAUSMÄRCHEN

Spieglein, Spieglein, lehr mich alles

VON SUSANNE GASCHKE

Wann lernt man sie kennen? Und wie? Großmütter, die ihre Enkel am Küchenfeuer versammeln, um ihnen Geschichten zu erzählen, sind heute relativ rar. Das moderne Kind stößt auf die *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (der erste Band erschien 1812, der zweite 1814), vermutlich in Form kleiner bunter Pixi-Bücher, die gern in Zahnarztwartezimmern ausliegen. Oder es sieht Walt Disneys *Schneewittchen* auf Video, jenen wunderbaren Zeichentrickfilm von 1937, mit der abgrundtief bösen Stiefmutter, in die sich nicht nur Woody Allen verliebt haben dürfte.

Rotkäppchen, der Wolf, die sieben Geißlein, Frau Holle, der Hase, der Igel, der Froschkönig, der gestiefelte Kater, Dornröschen, Aschenputtel, Rapunzel, Hänsel, Gretel, die Hexe und diverse missgünstige Feen bevölkern aber trotz der rückläufigen mündlichen Überlieferung unser kollektives Gedächtnis. Wahrscheinlich ist es sogar unmöglich, in dieser Gesellschaft aufzuwachsen, ohne irgendetwas von ihnen zu wissen. Märchenosmose?

Wer seinen Kindern noch vorliest (das sind freilich nicht die meisten), wird fast voraussetzungslos auch zu *Grimms Märchen* greifen. Die engagierten Diskussionen darüber, ob sie für Kinder zu grausam seien – man denke an das Ausbacken der Knusperhexe oder den Todestanz in glühenden Pantoffeln –, sind längst verstummt angesichts der handelsüblich-brutalen Ausstattung von Manga-Comics und Computerspielen. Und auch der feministisch-psychoanalytische Deutungsansatz, der überall Metaphern für Menstruation, Entjungferung und

Vergewaltigung zu entdecken glaubte, hat sich in Diskurshöhlen tief in den Bergen zurückgezogen.

Was bleibt, sind alte Geschichten über grundsätzliche Dinge. Die Grimms haben sie stärker bearbeitet, als sie gern zugeben mochten. Sie hatten wohl auch weniger authentische Quellen, als man lange Zeit glaubte. Manche der über 200 gesammelten Überlieferungen lösten eigenartige Zirkelschlüsse aus: Grimm-inspirierte Folklore-Forscher brachten Stoffe beispielsweise aus Russland oder aus Ungarn mit, die direkt auf billige Übersetzungen der Originalfassung zurückgingen. In die jeweiligen nationalen Traditionen hatten sie sich wahrscheinlich deshalb so gut übernehmen lassen, weil sie sowieso aus einer großen gemeinsamen europäischen Erzähltradition stammten. Die widmete sich Fragen, die die Menschen immer interessiert haben und auch im 21. Jahrhundert entscheidend bleiben: Wie hoch, zum Beispiel, soll man seine Ziele stecken, wie groß darf gesunder Ehrgeiz sein? Der Fischer hat das richtige Gefühl: Allzu viel soll man nicht wünschen, das könnte den zauberkräftigen Butt verdrießen. Doch des Fischers Frau ist maßlos: Ein Haus will sie, dann ein Schloss, Königin sein, Kaiserin, Päpstin – und schließlich sogar, wie Gott selbst, über den Lauf von Sonne und Mond gebieten. Kein Wunder, dass sie sich am Ende der Bubble-Economy in ihrem alten Pisspott wiederfindet.

Um Stress und Statusunsicherheit geht es in der Mär vom Hasen und vom Igel: »Der Igel stand vor seiner Tür, hatte die Arme verschränkt, guckte dabei in den Morgenwind und trällerte ein kleines Liedchen vor sich hin, so gut oder schlecht ein Igel am lieben Sonntagmorgen singen kann.« Diese demonstrative Unbekümmertheit provoziert den Hasen, der, gebeutelt ohne Zweifel von den Sorgen um die Kohlernte, vorbeihastet und dann doch erst einmal klarstellen muss, wer die längeren Beine hat. Dreiundsiebzigmal rennt er zwischen dem Igel und dessen Frau hin und her, bis er tot zusammenbricht – zu schnell, um darüber nachzudenken, ob die beiden ihn vielleicht zum Narren halten.

Ein ewiges Problem wird auch in *Schneewittchen* verhandelt: Die Eifersucht der älteren Frau, der bösen (aber noch ganz ansehnlichen) Königin, auf ihre junge Stieftochter. Die Rezensentin spürt, wie sie von Jahr zu Jahr mehr mit der Stiefmutter fühlt und immer weniger Sympathien für den 17-jährigen, wahrscheinlich bauchnabelgepiercten »Hardbody« Schneewittchen mit seinem Zwergenhareem aufbringt. Woraus man lernen kann: Märchen sind zeitlos. Sie bieten unbegrenzten Raum für die Betätigung der Fantasie. Und solange es Männer und Frauen gibt, Liebe, Beharrlichkeit, Treue, Gier, Eifersucht, Hass und effektive Verwünschungssehnsucht, werden die Menschen sie brauchen.

Immer das Hemd zuerst

VON ELISABETH VON THADDEN

Ein Prinz ohne Zeitvertreib kommt vor Langeweile schier um, so ähnlich muss es Gott ergangen sein, bevor er die Welt schuf. Ein Revolutionär findet die Gleichförmigkeit der menschlichen Existenz langweilig ohne Ende, ein Schriftsteller, der in den tosenden Wahnsinn gleitet, würde sich umbringen, wenn nicht selbst das zu langweilig wäre. Wo immer man das Werk Georg Büchners aufschlägt: Die Langeweile, das gefräßige Geschwür, lähmt die Seelen der Handelnden, und was für Handelnde das sind!

Georges Jacques Danton, Advokat, Jakobiner, pockennarbig, der große Redner und Anführer der französischen Revolution, mitverantwortlich für zahllose Tote, sitzt da im Drama *Dantons Tod*, dem ersten Büchners (1835), morgens auf der Bettkante und plappert, als ihn die Freunde zur Flucht vor der Guillotine bewegen wollen: »Das ist sehr langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends in's Bett und morgens wieder heraus zu kriechen.« Müde ist er, sehr müde, und möchte nichts als ein wenig Ruhe.

Oder Jakob Michael Reinhold Lenz: der deutsche Schriftsteller des genieversessenen Sturm und Drang, Theologe und Pfarrerssohn wie so viele, vorübergehend Freund Goethes, noch vorübergehender Verehrer einer abgelegten Goethe-Geliebten, dann von Goethes Schwester, gleichwohl ein intellektuelles Original, das im engen Deutschland buchstäblich verrückt wurde, schließlich obdachlos in Moskaus Straßen kreperte, der Lenz also sagt in Büchners gleichnamiger Erzählung (1836), unbeweglich im Bett liegend: »Ja

Herr Pfarrer, sehen Sie, die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig, ich weiß gar nicht mehr, was ich sagen soll, ich habe schon alle Figuren an die Wand gezeichnet.« Lenz, der sich am Ende nur spürt, wenn er sich Schmerz zufügt, den Kopf an die Wand kracht, wünscht nur eines: »Laßt mich in Ruhe!«

Und Leonce, der Prinz im Lustspiel *Leonce und Lena* (1836), das an Wortspielen, Ironie, Satire aus allen Fugen und Versen platzt, als wäre es kein deutsches, selbst er? »Bin ich ein Müßiggänger? Habe ich keine Beschäftigung? Ja, es ist traurig ... Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich an der Langeweile.« Der Geliebten weiß er zu gestehen, er liebe sie wie – natürlich, wie seine Langeweile: »Ihr seid eins.«

Georg Büchner, deutscher Dichter, Arztsohn, steckbrieflich gesucht wegen umstürzlerischer Umtriebe im trüben Hessen (*Der Hessische Landbote!*), Spezialist für das Nervensystem der Barben und Spinozas Philosophie, Übersetzer Victor Hugos, Doktor der Medizin, Georg Büchner also, der im Februar 1837 mit 23 Jahren im Schweizer Exil an Typhus und an Überanstrengung des Körpers und der Seele starb, wie konnte dieser Mann die Langeweile zum Hauptmotiv seines Werks machen? Wie kann einer, der überhaupt nur drei Jahre Zeit hatte für sein Werk und die Revolution, wie kann der seine Figuren an Langeweile ersticken lassen?

Dabei hat ihn doch der Lyriker Paul Celan, 1960 in seiner Büchner-Preis-Rede, den »Dichter der Kreatur« genannt, und es stimmt ja, in Büchners Stücken ist das Erbarmen mit der Kreatur die große Gegenspielerin der Langeweile. Nein, gegen die Langeweile, gegen das Nichts des Nihilismus treten sie im Büchnerschen Werk zu dritt an: das Erbarmen; die Liebe; die Erfahrung von Gottes Schöpfung. Macht zusammen einen schwindelerregenden Realismus.

Als Büchner zu schreiben beginnt, haben sich die großen Ideale der literarischen Klassik in Deutschland und der politischen Revolution in Frankreich an der Wirklichkeit einigermaßen blamiert. Schillers ästhetische Erziehung hat in den deutschen Kleinstaaten Folter und Rechtlosigkeit nicht aus der Welt geschafft, das französische Gerechtigkeitsideal hat auch für Terror gesorgt und seine eigenen Kinder gefressen.

Da zerrt Büchner die Enttäuschung auf die Bühne und entdeckt, im Namen der Kreatur, die Kunst neu, als erstarre das Bürgertum nicht noch in Ehrfurcht vor Schiller: »Ein Ideal! ... ach die Kunst!«, spottet Camille mitten in der lähmenden Revolution, »Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit! Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten ... Sie gehen in's Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!«

Der arme Lenz ringt dem Wahnsinn – wenn schon sonst fast nichts – noch eine Absage an den Idealismus ab: »Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur!« Verachtung, schmachlich, das würde Prinz Leonce cooler ausdrücken. Eher so: »Ich habe noch eine gewisse Dosis Enthusiasmus zu verbrauchen; aber wenn ich Alles recht warm gekocht habe, so brauche ich eine unendliche Zeit um einen Löffel zu finden.« So kommt man halt auch nicht zur Ruhe.

Es ist, als gelänge es einem ganz allein, eilig und wie nebenbei, nach Goethes Tod die Literatur neu zu erfinden – Georg Büchner. Noch 150 Jahre später passt keiner seiner Texte in die Ordnung der Wissenschaft, lässt er keinen in Ruhe, der sie gern hätte. So wie Lucile, die Liebende, in *Dantons Tod* alles, aber auch alles durcheinander bringt, als sie nach der Ermordung ihres Mannes ruft: »Es lebe der König.« Sie ist so frei. Ach, die Kunst.

WILHELM BUSCH: AUSGEWÄHLTE WERKE

Ende schlecht, alles gut

VON PETRA KIPPHOFF

Und nun etwas Vergnügliches: *Die fromme Helene* von Wilhelm Busch. Aber ist diese Geschichte, die mit immerhin drei Todesfällen endet, denn so vergnüglich? Man wird sehen. Und darf dabei daran erinnern, dass Rudolf Augstein im *FAZ*-Fragebogen als seine Lieblingsheldinnen in der Dichtung folgende Damen nannte: »Fromme Helene und Circe«. Welch wunderbar antipodische Schwestern! Und diese wiederum sind eine gute Gelegenheit, die dialektische Quintessenz der Geschichte vorwegzunehmen: »Das Gute – dieser Satz steht fest – ist stets das Böse, das man läßt.«

Lenchen, ein Mädchen in den besten, schrecklichen Spätkinderjahren, ist offensichtlich ein Waisenkind, weshalb Onkel und Tante Nolte sie aus der verruchten Großstadt zu sich aufs Land holen. Vom Onkel wird sie sogleich auf die Tücken des Lebens hingewiesen. »Helene!« – sprach der Onkel Nolte – »Was ich schon immer sagen wollte! Ich warne dich als Mensch und Christ: Oh, hüte dich vor allem Bösen! Es macht Pläsier, wenn man es ist, es macht Verdruß, wenn man's gewesen.« Besser lässt sich der tiefere oder auch der empirische Sinn der christlichen Moral nicht auf einen gereimten Nenner bringen.

Aber kaum ist das erste Nachtgebet absolviert, da hat Lenchen sich bereits einen Streich ausgedacht und als würdige Schwester von Max und Moritz erwiesen. Sie näht Hals und Ärmel von des Onkels Nachthemd zu, und als dieser sich für die wohlverdiente Betttruhe vorbereiten will, bricht ein biedermeierliches Chaos im Dunkeln aus. Erst stürzt die Kerze vom Nachttisch, dann die Dose, dann die

Uhr, dann fällt der Nachttisch um, der dazugehörige Topf springt heraus. Busch, der Meisterzeichner der explodierenden Turbulenz und animierten Destruktion, reiht dann in den folgenden Episoden nicht, wie noch bei *Max und Moritz*, die Streiche aneinander, sondern lässt das Geschehen in Text und Bild eskalieren. Vom Idyll zum Inferno: Nach diesem Muster entwickeln sich fast alle Geschichten von Wilhelm Busch, wobei *Die fromme Helene* insofern eine Quintessenz ist, als sie ein ganzes Leben umfasst. Nachdem das kesse junge Mädchen dem Vetter Franz, der ihr körpernah von der Gartenleiter herunterhalf, schriftlich 10.000 Küsse sendet und in einem weiteren Streich die Nachtruhe nun der beiden Noltes empfindlich stört, muss sie das Haus wieder verlassen. Und heiratet einen Herrn G. J. Schmöck. Die Hochzeitsreise nach Heidelberg, die darin kulminiert, dass der champagnerselige Bräutigam ins Einzelbett plumpst, ist, vor allem in den Zeichnungen, der köstlich ausgebreitete Höhepunkt der Geschichte. In der es dann auch steil bergab geht. Denn nun greift Helene selbst zum Glas. Und endet nach einigen scheinheilig kaschierten Eskapaden im großen Kochtopf der Hölle. Onkel Nolte aber bleibt die oben zitierte Maxime mit dem persönlichen Zusatz: »Ei ja! Da bin ich wirklich froh! Denn Gott sei Dank! Ich bin nicht so!«

Die fromme Helene ist, reduziert man sie auf ihren Inhalt, eine schreckliche und letztendlich auch zynische Erzählung. Aber Buschs Bildgeschichten, in denen, nach seinem eigenen Bekenntnis »immer zuerst das Bild und dann das Wort« aufs Papier gebracht wurde, verdanken ihre Komik, ihre Doppeldeutigkeit und schließlich auch ihre Humanität den Zeichnungen und dem Fluss der Bilder. Dass Busch, dessen Werk früher im großen *Hausbuch für die ganze Familie* versammelt war, bei unseren antipodischen Verbündeten auch zum Vorvater der Comics wurde und hier vor allem für die Disneys und ihre zeichnenden Sklaven, die den Bildern durch die *animation* dann wirklich Beine machten, ist bekannt. Bei Busch allerdings gibt es, anders als in den USA, kein gutes Ende, mutieren überdressierte Kinder zu kleinen Biestern und sind die Erwachsenen von Anfang

an skurrile, klein karierte, heuchlerische Kleinbürger.

Ende schlecht, alles gut. *Die fromme Helene*, die man auch einen auf den Kopf gestellten Bildungsroman nennen könnte, ist eine Geschichte von Scheinheiligkeit und Bigotterie. Dass man darüber herzlich lachen kann, ist der große Verdienst des Doppeltalents Wilhelm Busch, der doch eigentlich ein richtiger Maler im Stile von Lenbach werden wollte. In seinem Merz-Bau, den er auch die »Kathedrale des erotischen Elends« nannte, hat Buschs niedersächsischer Landsmann Kurt Schwitters, auch er ein heiterer Melancholiker, Buschs kleines Porträt der *Frommen Helene* auf die weiße Wand gesetzt. Busch, Schwitters, Augstein: keine schlechte Trias.

FRIEDRICH DÜRRENMATT: DER BESUCH DER ALTEN DAME

Die Welt – ein Ramschplatz

VON ROLF MICHAELIS

Ja, wenn schon der Autor beteuert: »Dies ist ein böses Stück.« Wie böse muss es erst bei der Uraufführung 1956 in Zürich gewirkt haben, zehn Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg. Mithilfe des Marshall-Planes sind die ausgehungerten Deutschen wieder aus ihren Ruinen gekrochen, bescheren sich eine »Fresswelle« und lernen von den Befreiern, was ein Rechts-Stasi ist. Auch Dürrenmatts Schweiz erlebt ein Wirtschaftswunder.

Und da stellt sich eine »alte Dame« hin, »die reichste Frau der Welt«, Kadaver des Kapitalismus, und verkündet, ja droht: »Ich gebe eine Milliarde und kaufe mir dafür die Gerechtigkeit ... Man kann alles kaufen ... Eine Milliarde, wenn jemand meinen ungetreuen Liebhaber von vor fünfundvierzig Jahren tötet.«

Na, die »Dame« kommt schön an bei den zwar verarmten, doch auf Recht und Menschlichkeit pochenden Mitbürgern von einst. »Bleich«, doch »würdig« tritt ihr der Bürgermeister entgegen: »Noch sind wir in Europa, noch sind wir keine Heiden. Ich lehne das Angebot ab. Im Namen der Menschlichkeit. Lieber bleiben wir arm denn blutbefleckt.«

Darauf hüstelt die Mumie der Menschlichkeit den kürzesten Satz dieser »tragischen Komödie«, den banalsten, den gefährlichsten, folgenschwersten: »Ich warte.«

Das war vor einem halben Jahrhundert – auch – ein Witz. Drei Spielzeiten zuvor

war in Paris das Schauspiel uraufgeführt worden, das die Welt der Bühne – unseres Bewusstseins – verändert hat wie kein anderes: *Warten auf Godot* von Samuel Beckett. Warten dort zwei Landstreicher auf Godot (Gott? Nichts? Erlösung? Das Unfassbare?), der nie erscheint, so hier die »alte Dame« auf den ganz sicher erscheinenden Menschen, wie ihn der Dichter Gottfried Benn, zum Entsetzen der Zeitgenossen in den zwanziger Jahren definiert hat: »Die Krone der Schöpfung: das Schwein, der Mensch.«

Wie heißt die Stadt, die Dürrenmatt von der »alten Dame« besuchen, heimsuchen lässt? »Güllen«. Gülle ist das im Alemannischen, in der Schweiz noch lebendige Wort aus dem Mittelhochdeutschen für Pfütze, Dung, Jauche, im Bayerischen: Odel. Biotop des Menschen-Schweins halt, das sich darin wohlfühlt.

Die »alte Dame« hat diesen Menschen-Sumpf kennengelernt. Vor fünfundvierzig Jahren lief sie als junge Dame, Kläri Wäscher, mit nackten Füßen, mit wehenden roten Haaren, gertenschlank, eine verteuft schöne Hexe, durch Güllens Wälder und Fluren, mit dem Geliebten Alfred Ill. Der hat sie sitzen lassen, als ein Kind unterwegs war. Der hat sie verraten, weil er die reiche Tochter des Dorfklempners heiraten wollte. Mit einer Flasche Schnaps hat er zwei Herumtreiber zu Falsch-Aussagen bestochen, sie hätten auch etwas mit Kläri gehabt.

Damit war das Mädchen ruiniert, musste als Nutte ihren Lebensunterhalt verdienen. Hat sich hochgeschlafen, kehrt als milliardenschwerer Racheengel Claire Zachanassian (Dürrenmatt denkt an die Nabobs von damals: Zcharoff, Onassis, Gulbenkian) in die Heimat zurück – nicht, um selbst ein Terzerol auf den Schubiack loszubrennen, sondern, böser, die Geld-Welt bloßzustellen und niederzustrecken. Das hat sie in Leidensjahren gelernt, Witwe/Geschiedene von acht Männern, den neunten krallt sie sich in Güllen: Du musst nur mit einem Geldschein wedeln – schon legen sich dir alle zu Füßen.

Das gute alte Kapitalismusrezept funktioniert auch in Gullen, dem symbolischen Ramschplatz der Welt.

Zwar versichern die Nachbarn Ill ihre Solidarität – überlegen sich aber schon einmal, was wäre, wenn der Milliardenregen auf Gullen niederginge. Der immer einsamer werdende »Krämer« Ill – ging/geht es so nicht den Juden/verfolgten Minderheiten immer so? – zieht Bilanz: »Die Stadt macht Schulden. Mit den Schulden steigt der Wohlstand. Mit dem Wohlstand die Notwendigkeit, mich zu töten. Und so braucht die Dame nur auf ihrem Balkon zu sitzen, Kaffee zu trinken, Zigarren zu rauchen und zu warten. Nur zu warten.« Sie wartet, natürlich, nicht umsonst: Die geldgeilen Gullener opfern ihren Mitbürger, um an die Milliarde zu kommen. Dass Ill sich bis dahin zum Tod durchgerungen – seine Schuld angenommen – hat, ahnen sie nicht einmal.

Ein »böses Stück« schreibt Dürrenmatt, gibt aber zu bedenken: »Gerade deshalb darf es nicht böse, sondern muss aufs humanste wiedergegeben werden, mit Trauer, nicht mit Zorn, doch auch mit Humor.«

MARIE VON EBNER-ESCHENBACH: DAS GEMEINDEKIND

Die Geschichte vom armen Pavel Holub

VON ANDREAS NENTWICH

Wenige Tage nachdem Marie Dubsky das Licht der Welt erblickt hatte, starb ihre Mutter. So verbrachte die kleine Baroness aus tschechischem Uradel, geboren am 13. September 1830 auf einem Schloss in Mähren, ihre ersten Lebensjahre in der Obhut von Kindermädchen. Wären diese einfachen Frauen aus dem Dorf nicht gewesen: Wer weiß, ob Marie, die im Schulalter zu schreiben begann, nicht ein Leben lang bei ihren Schiller-Dramen und Salonstücken geblieben wäre, deren Ruhm schon verblasst war, als sie 1916, inmitten eines verabscheuten Krieges starb.

Auch so hat es viele Jahre gedauert, bis in ihr der Zorn des Kindes wieder erwachte, das einmal den Gutsverwalter mit hilflosen Fäusten traktiert hatte, als der einen Tagelöhner zu Boden schlug.

Marie Dubsky, Verheiratete von Ebner-Eschenbach, war Mitte vierzig, als sie sich von allem schöngestigen »Dilettantismus« lossagte und mit Novellen und Erzählungen aus dem Leben des Landadels, der Bauern, Dienstboten und Tagelöhner debütierte. Wir können uns kaum noch vorstellen, wie viel Courage eine Frau aus dem habsburgischen Hochadel aufbringen musste, um Menschen aus den untersten Volksschichten zu Helden zu machen, mit Kirche und Staat ins Gericht zu gehen und ihrer eigenen Kaste den kritischen Spiegel vorzuhalten.

Dass sie dabei nicht beabsichtigte, die Menschenwürde dem Klassenstandpunkt zu unterwerfen, sondern ihr Vertrauen in Reformen setzte, hat ihr später

gelegentlich Vorwürfe eingetragen. Sie erscheinen heute so verstaubt wie die Ideologien, aus denen sie erwachsen sind.

Marie von Ebner-Eschenbach schrieb an gegen Armut, Vorurteil und soziale Unterdrückung, aber ihr Bild vom Menschen war zu vielschichtig und erfahrungsgesättigt, um sich eindimensionalen Erklärungen zu fügen. Gerade darin, dass sie ihren Schilderungen die Wechselbeziehung von Prägung und Charakter zugrunde legt, erscheint die »bürgerliche Realistin« ambivalenter, offener, moderner als etwa die Naturalisten, deren sozialer Determinismus den irrationalen Antrieben des Menschen so wenig Raum lässt wie seiner Selbstverantwortung.

Dieser Perspektivreichtum, gepaart mit Milieugenauigkeit und einer menschlichen Wärme, die nie ins Sentimentale abgeleitet, macht Erzählungen wie *Krambambuli*, *Die Freiherren von Gemperlein*, *Er laßt die Hand küssen*, *Der Vorzugsschüler* bis heute lesenswert. Erst recht gilt das für ihren einzigen Roman *Das Gemeindegeld* von 1887, einen dörflichen Reigen des Vorurteils und der Hartherzigkeit. Im Mittelpunkt steht der arme Pavel Holub, anfangs ein Junge von dreizehn, dumpf, »plump und kurzhalsig«, ganz im Gegensatz zu seinem jüngeren Schwesterchen. Es sind die Kinder eines Trunkers und Raubmörders, der kurz nach der Tat gehenkt wird, während die Mutter, der Mittäterschaft verdächtigt, für zehn Jahre im Kerker landet. Die hübsche Miranda wird von der greisen Baronin aufgenommen, Pavel der Gemeinde aufgehalst, die ihn zu den kümmerlichsten Leuten des Ortes abschiebt. Der Bub tut, was man von ihm erwartet: streunt, stiehlt und schweigt verstockt zu allen Untaten, die ihm nachgewiesen oder bloß angedichtet werden. Chancenloser kann ein Halbwüchsiger nicht sein als dieser ungeschlachte Erdenkloß, der sein Herz und seine guten Gaben – Stolz, Treue und Verschwiegenheit – meistens auf die falsche Sache stellt. Alle lehnen ihn ab: die Pflegeeltern, die Dorfgemeinschaft, der kaltherzige Pfarrer. Nur der Lehrer Habrecht bahnt sich einen Weg zu Pavel

– gegen den Widerstand des Jungen, der wie ein Angstbeißer auf Güte reagiert – und weckt in ihm das Gefühl für den eigenen Wert. Habrecht, ein Freigeist, dem sein Lukrez die Bibel ersetzt, trägt Sorge dafür, dass sich sein stachelhäutiger Schützling nach jeder Kränkung an das Versprechen erinnert, das er der innig geliebten Schwester gegeben hat: ein ordentlicher Mensch zu werden. Dass Miranda im Kloster zur heiligmäßigen Büsserin abgerichtet worden ist und schließlich an Entkräftung vergeht, gehört zu den zahllosen Schatten, unter denen sich Pavels Entwicklung vollzieht.

Denn auch, wenn es ihm nach einem Jahrzehnt der Demütigungen, Irrwege und schmerzhaften Selbstkorrekturen endlich gelingt, die allgemeine Böswilligkeit »niederzuleben«, den Respekt der gar nicht verkehrten Baronin zu gewinnen und durch Fleiß und Geradlinigkeit das ganze Dorf zu beschämen, so sind doch Fröhlichkeit, Liebeslust und Weltvertrauen auf der Strecke geblieben. Die Fähigkeit, zu verzeihen und auch anderen eine Entwicklung zuzugestehen, wächst ihm spät und nur für den Einzelfall zu.

Das Fazit der Baronin Ebner-Eschenbach ist nüchtern. Und doch zeigt die nach den Umständen geglückte Menschwerdung des Pavel Holub vor allem eines: dass es der Mühe um jeden kleinen Junkie, Schulhofschläger und gefährlich Verstummen lohnt.

JOSEPH VON EICHENDORFF: AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS

Reisen, nur reisen, ohne Ziel

VON THOMAS E. SCHMIDT

Am Anfang fliegt einer von zu Hause raus. Ehrlich gesagt, er kann nichts, will nichts, arbeiten schon gar nicht, er verfolgt auch keine besonderen Interessen und träumt am liebsten so in den Tag hinein. Man müsste ihn wohl als einen *slacker* bezeichnen. Aber weil die Geschichte um 1817 spielt, wird er der Zeit entsprechend »Taugenichts« genannt, zieht statt mit einer E-Gitarre mit einer Geige herum und bewegt sich auch nicht im Dunstkreis von Popstars, sondern von schönen Gräfinnen. Er sucht das »wilde Leben«, um mal einen klassischen Begriff von Uschi Obermeier zu verwenden, er reist und reist, meist ohne Ziel, bleibt, wo es ihm eine Zeit lang gefällt, nie sehr lange, macht den schönen Frauen schöne Augen und verachtet die Spießer. Magnetisch zieht es ihn dorthin, wo alle Taugenichtse seiner Epoche sich versammelten, arme, reiche, die Coolen und die Irren: geradewegs in die Stadt, in der Musik, Kunst und freie Liebe ein Fest feiern.

Nein, nicht nach London. Das London jener Zeit hieß Rom. Rom war damals die heißeste Stadt der Welt. Man existierte praktisch nicht, wenn man nicht in Rom gewesen war. Jung und verliebt sein, in der Sonne sitzen, keinen Job haben und trotzdem nicht an die Rente denken, auf sich selbst vertrauend und auf die Zukunft, ahnend, dass die Welt auch grauenerregend sein kann – und man selbst gelegentlich ebenso – Joseph von Eichendorffs Novelle ist Literatur des Aufbruchs, »Pop«, wenn man so will, aber viel unkonventioneller als die so

genannte Popliteratur.

Als das Büchlein 1826 erschien und seinen Siegeszug durch Deutschland und alle Welt antrat, sprachen die Leute allerdings nicht von »Pop«, sondern von »Romantik«. Und gerade weil die Romantik als literarische Epoche in Deutschland eigentlich schon vorbei war, schlug dieses Buch bei seinem Erscheinen so ein. Hier hatte einer mit einer gewissen Verspätung den Ton der Zeit getroffen. Die Romantik glühte noch einmal auf, im *Taugenichts* waren die deutschen Wälder wirklich grün, die römischen Nächte wirklich schwül.

Um Eichendorffs erzählte kleine Komödie bildete sich in der literarischen Szene seiner Zeit eine Art Kult. Das mag man sich heute nicht mehr recht vorstellen, aber es war so. Die Erinnerungen an die Napoleonischen Kriege und deren Verwüstungen waren noch frisch. Vom *Taugenichts* ging etwas Friedfertiges und Hoffnungsvolles aus. Seit 1819 lag Kontinentaleuropa außerdem im Griff eines Unterdrückungs- und Bespitzelungsapparats des österreichischen Staatskanzlers Metternich. Die Poesie der Romantik strahlte vor diesem Hintergrund auch Freiheitswillen und Selbstbestimmung aus. Und etwas Anarchisches bewahrt sich dieses Büchlein im Grunde bis heute.

Gleichwohl klingt Eichendorff für heutige Ohren fremd. Die Wälder rauschen, die Bäche plätschern, alles ist wundersam und wie verzaubert, und immer klingelt irgendwo ein Glöckchen. Ist das einfältig? Nein, ist es nicht. Die Romantiker stellten sich nämlich vor, dass die vernünftig geregelte Alltagswelt nur überwunden werden könne, wenn man ihr eine stark verfremdete, mit Klang und Sinn angereicherte Sprache entgegensetzte.

Romantische Dichtungen hören sich beim ersten Mal oft ein bisschen eierkuchenhaft an. Aber wenn man das Gewohnte hinter sich lassen möchte, wenn man zeigen will, dass andere Lebensmöglichkeiten existieren, ganz andere Erfahrungen darauf warten, gemacht zu werden, muss man die verborgene Welt,

auf die es ankommt, zum Klingen bringen. Eichendorffs Zeitgenossen haben im Übrigen keineswegs so geredet wie die Gestalten im *Taugenichts*, sondern annähernd so wie wir.

Sie haben das Künstliche der romantischen Literatursprache sehr wohl wahrgenommen und dieses Buch eher wie einen poetischen Singsang gelesen, wie einen langen Rap oder wie HipHop.

Am Schluss kriegt der Held sein Mädchen, keine echte Gräfin zwar, aber immerhin. Er will sogar arbeiten. Er hat am Ende eine Existenz gewonnen, aber Frieden mit dem Spießerdasein hat er trotzdem nicht geschlossen. Die Poesie, der Zauber des Jungseins, verschwindet nicht aus dem Leben, wenn man nur einmal *wirklich* davon gekostet hat – diese Idee verzaubert die Leser des *Taugenichts* seither. Harmlos ist romantische Poesie nicht. Voller Abgründe und Sackgassen ist die Welt, die sie schildert. Aber sie sagt auch: Wenn du nicht völlig stumpf wirst, könnte dein Leben gelingen.

MICHAEL ENDE: JIM KNOPF UND LUKAS DER LOKOMOTIVFÜHRER

Frau Mahlzahn, Tur Tur und Emma

VON KONRAD HEIDKAMP

Er hatte einen Satz und wusste nicht, wie es weitergehen sollte: »Das Land, in dem Lukas der Lokomotivführer lebte, hieß Lummerland und war nur sehr klein.« Man darf der Legende des Autors glauben. Obwohl der Satz reichlich viele Alliterationen enthält, war er doch perfekter Anlass zum Weiterspinnen. Ein Lokomotivführer samt Lokomotive auf einer winzigen Insel – idealer Schauplatz jeder Utopie –, das kann nicht lange gut gehen, das drängt in die Ferne. Was nur als kleine Geschichte zu einem Bilderbuch gedacht war, wurden schließlich 600 Seiten. 1954 schrieb der junge Michael Ende seinen Roman, 1960, nach elf erfolglosen Versuchen, fand das Manuskript eine Heimat. Thienemanns Verlag hatte die entscheidende Idee, man machte zwei Bücher daraus. Am (vorläufigen) Ende wurde Jim Knopf drei Millionen Mal verkauft, in 25 Sprachen übersetzt und, dank frühmedialer Fernsehfassung der Augsburger Puppenkiste, zum deutschen Gesamtkunstwerk.

Die Welt als Modelleisenbahn: ein König, ein Beamter, eine Angestellte, ein Arbeiter und eine Maschine. Oder besser: Alfons der Viertel-vor-Zwölfte, Herr Ärmel, Frau Waas, Lukas und Emma. Ein Kinder- und Erwachsenentraum wird wahr, endlich ist die Welt überschaubar und hat Namen, schrumpft die Polis auf seinen Kern, alles ist zweckfreies Kinderspiel auf Lummerland – der Vorhang hebt sich.

Als eines Tages ein Paket falsch zugestellt wird, beginnt ein Abenteuer, das den

»kleinen Neger« Jim Knopf – er lag Moses gleich in der Schachtel – und seinen großen Freund Lukas in die Ferne führt.

Nach guter Märchentradition suchen sie die entführte Prinzessin, treffen auf Riesen und Drachen, besiegen Hitze und eisige Kälte, um zum Schluss im langen Happy End zu schwelgen. Nichts Neues im Sagenland also, und da gelingt Michael Ende mit einem großen kleinen Dreh der Zaubertrick: Er verwandelt das Pferd des edlen Ritters in eine Lokomotive, das industrielle Zeitalter hält Einzug ins Märchen und wird golden.

Emma heißt die wahre Hauptfigur des Romans. Die Lokomotive schlägt die Augen nieder, ist traurig, will gestreichelt und gepflegt sein, dient als Schlachtross und verkleideter Drache, als Wohnung und Schiff, »versteht von allem nicht viel«. Man kann sich also auf sie verlassen. Wo früher Zinnsoldat oder Holzfigur zum Leben erweckt wurde, schafft jetzt jenes schnaufende Helferlein die Verbindung zwischen Ding und Leben, Technik und Natur. Und Lukas der Lokomotivführer erklärt, was Jim das Findelkind nicht versteht. Warum die Lokomotive schwimmt, warum das Tal der Dämmerung einstürzt, der Riese nur ein Scheinriese ist, warum sie aus der Wüste keinen Ausweg finden und bei den Schwarzen Felsen nichts sehen – Echo, Fata Morgana, Relativitätstheorie, Absorption von Licht. Aha.

Michael Ende (1929 bis 1995) stellt Erklärungen auf den Kopf oder steigert sie ins Extrem, erklärt Märchenerscheinungen physikalisch, ohne ihnen den Zauber zu nehmen. Unvergesslich der Scheinriese Tur Tur, der umso größer wird, je weiter er sich entfernt, und immer kleiner, je näher er kommt (bis heute ein verbreitetes Phänomen bei vielen prominenten Riesen). Das Wunderbare an diesem Kinderbuch: Rationalität verbindet sich mit großer Humanität und Toleranz, zweigleisig bewegen sich Komödie und Utopie, parallel Abenteuer und Lebensweisheit. Wo später – bei *Momo* und seiner *Unendlichen Geschichte* – ständig Bedeutungsnebel wabern, bewegt sich *Jim Knopf* noch ganz in jenem

Literaturland, das man erwachsen wie kindlich durchreisen kann.

Also darf man daran erinnern, dass der Lehrerinnen-Drache den wunderbaren Namen Frau Mahlzahn trägt, die Beschreibung des mandalanischen Essens samt gezuckerter Regenwürmer und gesottener Wespennester unvermindert wohliges Igitt auslöst, der missachtete Halbdrache so viel Mitgefühl verdient wie die Kaisertochter Li Si leuchtende Augen. Und Jim Knopf hat hier noch nichts von der Gloriele des romantischen Kindes, das kommt später: im etwas symbolträchtigeren zweiten Band *Jim Knopf und die Wilde 13*.

Feuerwehrmann, Cowboy und Lokomotivführer waren die männlichen Traumberufe der fünfziger Jahre. Sie haben Karriere gemacht: Der Feuerwehrmann ist inzwischen Mythos, der Cowboy eine Zigarettenmarke, der Lokomotivführer Literatur.

HANS FALLADA: KLEINER MANN – WAS NUN?

Raus aus der Angst

VON PAUL MICHAEL LÜTZELER

Wann ist ein Roman ein Welterfolg? Wenn seine poetischen Bilder sich in Gedächtnis und Gemüt einprägen? Wenn die Handlung so spannend ist wie in einem Thriller? Wenn die psychischen Befindlichkeiten der Figuren als die eigenen erkannt werden? Wenn die gesellschaftlichen Umstände und politischen Verhältnisse befreiend genau festgehalten sind? Wenn eine Liebesgeschichte so packend und neu erzählt wird, als gäbe es die zahllosen bereits geschriebenen Romanzen gar nicht? Wenn all das zusammenkommt, dann strömen die Leser in die Buchhandlungen, laufen die Druckmaschinen heiß, schreiben sich die Übersetzer die Finger wund und kommen die Journale mit ihren Besprechungen und Autoren-Interviews nicht nach. *Kleiner Mann – was nun?* war ein solcher Welterfolg.

Fallada hat nicht die geistige Statur eines Goethe. Aber was der Roman *Die Leiden des jungen Werther* für das aufstrebende Bürgertum des späten 18. Jahrhunderts war, das ist 150 Jahre später *Kleiner Mann – was nun?* für die verunsicherten Massen der Arbeiter und Angestellten in der Weltwirtschaftskrise. Goethes *Werther* empört sich über soziale Grenzen, die ihm in einem aristokratisch dominierten Staat gesetzt sind; Falladas Pinneberg wird zermürbt von einer bürgerlichen Konkurrenzgesellschaft, in der die Furcht vor der Arbeitslosigkeit umgeht. Fallada hat einen der großen Gesellschaftsromane der Weimarer Republik geschrieben, ein Buch, das Provinz- und Großstadtroman ist. Er hat eine Lovestory erfunden, in der

konventionelle und neue Tendenzen so ineinander übergehen, dass sich breite Leserschichten mit dem Schicksal der Romanfiguren identifizieren konnten. Pinneberg erleidet kein Werther-Schicksal. Seine Frau (»Lämmchen«) ist von einer legendären psychischen Robustheit. Lämmchen sieht sich als »Aschenputtel«, und bestimmt gehörte ein Märchenprinz zum Personal ihrer Jugendträume, aber sie lebt im Armutsalltag, ohne Mut und Zuversicht zu verlieren.

Kleiner Mann – was nun? ist vor allem ein Roman über die Angst vor dem sozialen Abstieg, vor der Ausgeschlossenheit aus der Gesellschaft. Die weltweite, nicht mehr regional begrenzte Arbeitslosigkeit war eine neue Erfahrung in der Massengesellschaft des industriellen Zeitalters. Sie war so etwas wie eine soziale Pest, die Millionen von Menschen deklassierte oder gar ins Verderben stürzte. Diese gesellschaftliche Krankheit ist auch heute nicht überwunden, und so spricht das Buch immer noch existierende Realitäten an. »Raus aus der Angst« ist Pinnebergs großer Wunsch. Es sind die Ängste des kleinen Angestellten, die Fallada in allen Facetten beschreibt. Pinnebergs Panik im beruflichen Alltag und der Verlust seiner Selbstachtung während der Arbeitslosigkeit sind so komplex geschildert, dass sie das sozial Besondere ihrer Zeit transzendieren.

Romanciers sind oft gute Historiker. Durch Falladas Buch lernt man bestimmte Aspekte der geschichtlichen Konstellation im Deutschland der Jahre um 1930 besser verstehen. Die aufgestaute Wut über die Hilflosigkeit in der Not macht Pinnebergs Empfänglichkeit für extreme politische Parolen verständlich. Anfänglich sympathisiert Lämmchen vage mit radikal-sozialistischen Ideen, wie am Ende auch ihr Mann. Aber das bleibt in beiden Fällen folgenlos. Von den Nationalsozialisten will das junge Ehepaar nichts wissen. Die Nazis werden als Schlägertypen und Dummköpfe eingestuft. Bezeichnend ist im Roman das Lauernde, Abwartende gegenüber dem Nationalsozialismus bei den Vertretern

des unternehmerischen Mittelstands. Die machen ihre Einstellung zur Hitler-Partei von deren Abschneiden bei der nächsten Wahl abhängig. Fallada erzählt in seinem Bestseller auch von der Berliner Halbwelt um 1930. Pinnebergs Mutter hat es von der Bar- und Animierdame zur Inhaberin eines Etablissements gebracht, in dem sich Besserverdienende ein Stelldichein mit leichten Mädchen geben.

Fragt man, wer die Hauptfiguren des Buches sind, scheint die Antwort leicht zu fallen: Lämmchen und Pinneberg. Aber hinter den Protagonisten werden Triebkräfte und Prinzipien spürbar, die so wichtig sind wie die Personen selbst, weil sie ihr Handeln bestimmen: Liebe und Hoffnung, Arbeit und Ansehen, Geld und Sexualität. Pinneberg braucht die Arbeit als Medizin gegen seine Absturzängste; sie vermittelt ihm Lebenssinn und Agilität. Lämmchen ist die Einzige, die das erkennt. Sie wiederum vertritt Tugenden, die sich mit Hoffnung und Verantwortung umschreiben lassen. Mit der Liebe in gefühlskalten Zeiten will sie ihren arbeitslosen Mann vor der gänzlichen Isolation und Vereinsamung bewahren. Hinter der ärmlichen Erscheinung der großen Frau des kleinen Mannes verbirgt sich – wie bei Aschenputtel – die Schönheit und Weitherzigkeit einer Märchenkönigin.

THEODOR FONTANE: EFFI BRIEST

Lauter Instettens, überall

VON BURKHARD SPINNEN

Eine Mutter, 38, verheiratet Knall auf Fall ihre Tochter, 17, an einen Beamten, 38, der sich früher einmal erfolglos um ihre eigene Hand beworben hatte und also gut der Vater seiner jungen Ehefrau sein könnte. Ja, wo sind wir denn hier? Offenbar in der Steinzeit der Emanzipation. Und folgerichtig hat die 17-Jährige, in die öde Pommersche Provinz verschleppt, ein eher oberflächliches Verhältnis zu einem schneidigen Exoffizier. Als jedoch nach beinahe sieben Jahren der Ehemann durch einen Zufall von dem längst Geschichte gewordenen Seitensprung erfährt, schießt er den Offizier tot, verstößt seine Frau und trennt sie von ihrer Tochter. Wie gesagt: Steinzeit.

Und es besteht doch wirklich kein Bedarf, unsere Leser mit Schilderungen aus der Früh- oder Vorgeschichte des moralischen Menschen zu behelligen, nicht wahr? Lassen wir also die ewigen Onkel und Tanten weiter über Herrn Fontanes Roman Tränen der Rührung vergießen, und verschonen wir diese und künftige Lesergenerationen mit Effis Backfischtum, Instettens Ehrpusseligkeit und des alten Briest bis zum absoluten Geht-nicht-mehr wiedergekäuten Spruch: »Das ist ein weites Feld.«

Ich bin damit einverstanden. Im Ernst. Wer Fontanes großartigen Roman als Sittengemälde einer untergegangenen Epoche liest oder seine Lektüre in dieser Weise anleitet, der hat nicht viel davon verstanden und behalte seine pädagogischen Handreichungen besser für sich. Denn *Effi Briest* spielt zwar im preußisch-wilhelminischen Zeitalter, seine Figuren aber sind von bestürzender

Gegenwärtigkeit.

Und zwar alle! Voran Effi. In den Neunzigern sang eine Girlgroup (ich übersetze): »Wenn sie wüsste, was sie wollte, dann könnten wir's ihr geben.« Das negative Motto der Gegenwart – und Effi ist die Urfigur dieses Bewusstseins. Man hat sie, freilich mit Absicht, in einem unbedarft-kindlichen Stadium belassen, um sie dann urplötzlich den härtesten Konventionen der Gesellschaft auszuliefern. Bewusst überlässt man sie ohne einen reifen Plan ihrer selbst – damit man besser mit ihr planen kann. Effi weiß nicht, kann nicht wissen, was sie will; daher macht sie das jeweils nächste so mit. Oberflächlich und ohne rechte Überzeugung. Natürlich geht alles schief. Vor 100 Jahren stirbt man daran, heute wird man ein unglücklicher Konsument.

Oder Instetten. Er hätte es in der Hand, den sechs Jahre zurückliegenden Seitensprung seiner Frau (an dem er mindestens so viel Schuld trägt wie sie selbst) zumindest so lange unerwähnt zu lassen, bis er sich ein eigenes Bild davon gemacht hätte, was ihm wirklich genommen und inwieweit er wirklich verletzt worden ist. Tut er aber nicht. Stattdessen legt er die miserabelste Nummer hin, die einer in dieser Lage nur abliefern kann: Er bittet, seine Entscheidungsschwäche mutig eingestehend, einen Bekannten um Rat. Beide sind der Ansicht, dass der Fall nicht dramatisch ist; so hoch kann selbst ein Ministerialdirektor die öffentliche Moral nicht schätzen. Aber dann sind sich die beiden plötzlich darin einig, dass es doch sein muss, und zwar: weil der Betrogene sich jemandem anvertraut hat. Und wenn es einmal heraus ist – ach, man weiß ja, wie die Leute sind! –, da schießt man doch besser wen tot und wirft seine Frau aus dem Haus et cetera, et cetera.

Duelle, die gibt es heute nicht mehr. Aber alles andere und nicht als Ausnahme, sondern als Normalfall. Die öffentlichen Regeln gering schätzen, die Konventionen innerlich tief verachten und doch selbst keine Ahnung davon haben, wie es anders zugehen könnte – das ist das zeitgenössische Bewusstsein.

Nichts wirklich gut finden und genau deswegen das letztlich Angesagte irgendwie mitmachen. Unglücklich sein und nichts dagegen tun. Lauter Insettens überall, lauter Effis zumal.

Und das alles kann dieser Fontane erzählen, in einem Tonfall, der über weite Strecken scheinbar so obenhin ist wie seine Figuren. Scheinbar, denn es gelingt ihm das Kunststück, die »tausend Finessen« der künstlerischen Gestaltung, ein dichtes Gewebe von An- und Vorausdeutungen, nur so eben unter dem Mantel einer sich wie von selbst entwickelnden Geschichte hervorsehen zu lassen. Fontane ist ein Meister darin, den Stoff und seine Gestaltung eins werden zu lassen. Jeder seiner Sätze ist ein offenbares Geheimnis. Wer wissen will, was der so genannte Realismus sein kann (und sollte), muss das gelesen haben.

MAX FRISCH: BIEDERMANN UND DIE BRANDSTIFTER

Die Wahrheit ist der größte Witz

VON ROLF MICHAELIS

Wie gut muss ein Stück sein, wenn nach der Uraufführung am 29. März 1958 in Zürich die Kritikerin der *Tat* jubelt: »Seit Frischs erstem Erscheinen auf der Bühne in ‚Nun singen sie wieder‘ hat mich keines seiner Werke so eindeutig überzeugt wie sein neuestes, ‚Herr Biedermann und die Brandstifter‘. Es verläuft alles notwendig ... Die Tragikomödie der bloßen Gutmütigkeit«, während der Kritiker der *Frankfurter Rundschau* mäkelte: »Das Stück ist eigentlich kein Theaterstück.«

Frischs *Lehrstück ohne Lehre*, wie er seinen Einakter in sechs Szenen im Untertitel nennt, ist eines der erfolgreichsten Spiele der letzten 50 Jahre und hat bis heute nichts von seiner Aktualität eingebüßt. Plötzlich werden die Warnungen der Feuerwehr, die Frisch nach den Chor-Versen der alten, leiderfahrenen Bürger in der *Antigone* des Sophokles witzig-bös umgemodelt hat, höchst aktuell: »Feuergefährlich ist viel, / Aber nicht alles, was feuert, ist Schicksal, / Unabwendbares.«

Das im Nirgendwo und Überall spielende Sieben-Personen-Stück, geerdet durch Menschen, Sprache und Gebräuche in einer zeitlosen Schweiz bieder-braven Bürgersinns, wird zum Modell einer urtümlichen Paradiesgesellschaft. Doch auch im Villenviertel abseits der Großstadt lässt sich nicht länger verheimlichen, dass der Friede gestört ist: Brandstifter treiben ihr Unwesen. Frieden auf Erden gibt es nicht.

Nein, sagt der Herr Besitzer mit dem Allerweltsnamen Biedermann, als ein Obdachloser Einlass begehrt. Ja, sagt er bald danach, als er dem nicht nur durch Körperkraft imponierenden Boxer von einst gegenübersteht. Obwohl alle Zeitungen vor Hausierern warnen, die sich mit einer Schlafstelle auf dem Dachboden zufrieden geben, wo sie dann Feuer legen, gibt Herr Biedermann nach. Bei mir wird schon nichts passieren. Ist der arbeitslose Bittsteller nicht ein Muster von Freundlichkeit? Macht er nicht Witze über die Feuerbrände überall, nennt sich nicht selbst, lachend, einen Lunttenleger?

Und wenn er ein Feuerteufel ist, der nun unter dem Dach logiert, schon mit einem Komplizen, und Benzinfässer den Speicher füllen: Ist es da nicht besser, sich mit den Eindringlingen gut zu stellen?

So nimmt das Verhängnis seinen Lauf. Biedermann ist der wahre Brandstifter. Als einer, der alles sieht, doch sich blind stellt, als einer, der – noch – etwas verhindern könnte, aber alles zulässt, ist dieser ewig Unentschiedene schlimmer schuld am Untergang seiner Stadt, des Staats, als die Ganoven, die aus ihrem Willen zur Zerstörung nie einen Hehl gemacht haben. Hat Hitler in dem offenbar von allen Biedermännern nie gelesenen Buch *Mein Kampf* nicht, wie die Brandstifter bei Frisch, alles Unheil angekündigt? Wie singt der Chor? »Was nämlich jeder voraussieht / Lange genug, / Dennoch geschieht es am End: / Blödsinn.«

Gleichnisse wie dieses – von Parabeln spricht die Literaturwissenschaft – sind den Interpreten willkommen. Damit kann doch nur Hitler gemeint sein, beruhigten sich manche Deutungsphilister. Hat er doch, mit dem Biedermann Hindenburg an der Spitze, die Weimarer Republik in ein Brandnest verwandelt. Halt!, sagen andere. Als Frisch sein Stück schrieb, wurde gerade die Republik der Tschechoslowakei, unter einem biedermännisch arglosen Präsidenten Benes, vom Kommunisten Gottwald in eine kommunistische Folterkammer stalinistischer Prägung verwandelt. Nein, nein mussten die Theaterkritiker der

DDR jubeln, mit dem Finger nach Bonn weisen, wo ein Franz Josef Strauß nach Atombomben gierte, und anklagen: »Heute sitzen die Unternehmer mit ‚freier Initiative‘ in Westdeutschland schon wieder mit den Brandstiftern zu Tisch.« Ähnlich, seitenverkehrt, hallt es aus Fernost: »Der *Korea Herald* vom 15. Jan. 1977 stellt sich als Brandstifter die Nachbarn der Republik Korea vor.«

Wie gut muss ein Stück sein, vor dem Jedermann/Biedermann Angst bekommt und gleich den anklagenden Zeigefinger gegen den gerade verdächtigten Nachbarn reckt. Hier gilt, was der Wahrheitsfanatiker George Bernard Shaw (1856 bis 1950) dem amerikanischen Erzähler Mark Twain nachgerühmt hat: »Er muss die Dinge so darstellen, dass die Leute, die ihn andernfalls hängen würden, glauben, er mache Spaß ... Die Wahrheit zu erzählen, das ist der größte Witz in der Geschichte.«

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: FAUST I

Vom Himmel bis in die Hölle

VON ULRICH GREINER

Goethes *Faust* gehört zu den bekanntesten Folterwerkzeugen, mit denen Deutschlehrer, als sie noch die Macht hatten, ihre Schüler zu quälen pflegten. Der unsrige deklamierte den qualvollen Ausruf Fausts »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust« und brüllte dieses »Ach!« gleich einem Stier, sodass wir ins Kichern kamen. Enttäuscht und beleidigt erklärte er uns für unwürdig, den *Faust II* zu lesen, und glaubte wohl wirklich, wir fühlten uns bestraft.

Leicht zu lesen ist der *Faust* nicht, aber dem Neuling kommt es vor, als wandere er durch ein unbekanntes Gelände, wo er an allen Ecken auf bekannte Redewendungen stößt, und der mindere Reiz einer Lektüre mag darin bestehen, dass man plötzlich Herkunft und Zusammenhang der Sätze begreift. Nach einer Weile, wenn das erste Befremden gewichen ist, sieht man den unglaublichen Formenreichtum und die Schönheit von Goethes Sprache. Das beginnt gleich am Anfang, wenn der Wissenschaftler Heinrich Faust in seinem Arbeitszimmer hockt und klagt: »Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie / Durchaus studiert mit heißem Bemühn. / Da steh' ich nun, ich armer Tor, / Und bin so klug als wie zuvor!«

Schon wieder dieses »Ach!«. Der Mann, das sieht man rasch, ist nicht zufrieden. Er will begreifen, »was die Welt im Innersten zusammenhält«, er spottet über eine selbstgenügsame und wirklichkeitsferne Wissenschaft, er will die Macht des Wissens, und er will sie ganz. Das ist auch ein philosophisches Projekt, und im *Faust II*, der längeren und schwierigeren Fortsetzung, sieht man, wie Faust den

Kreis der Erfahrung und den Kreis der Erde durchwandert und zu höherer Einsicht gelangt.

Hier aber, in der Tragödie erstem Teil, geht es anschaulicher zu. Faust verliebt sich in Gretchen. Diese Liebe ist eine der schönsten, die die deutsche Literatur kennt. Aber da Faust mit dem Teufel im Bunde steht, vernichtet das Böse, dem er seinen Sieg verdankt, zugleich die Unschuld dieser Liebe. Es bleibt eine ruchlose Gier, die wirklich über Leichen geht. Als der Teufel am Ende den verzweifelten Faust von der Seite der eingekerkerten Grete reißt und höhnisch ruft »Sie ist gerichtet!«, schallt eine Stimme aus dem Himmel: »Ist gerettet!«

Ein merkwürdiges Theaterstück, das nicht nur diesseitige Schauplätze kennt wie »Vor dem Tor«, wo Faust seinen berühmten Osterspaziergang unternimmt (»Vom Eise befreit sind Strom und Bäche«) oder »Auerbachs Keller in Leipzig«, wo der Teufel drei arme Kneipengäste ins Delirium treibt (»Uns ist ganz kannibalisch wohl / als wie fünfhundert Säuen«). Nein, ebenso wichtig sind irrealer Orte wie das »Harzgebirg«, wo in der Walpurgisnacht Hexen und Spottgeburten eine wilde Party abziehen, oder gar jenseitige Orte wie der Himmel.

Im Himmel beginnt das Stück, und dieser Anfang erinnert an den *Hiob*, die ungeheuerlichste, rätselhafteste Erzählung des Alten Testaments. Denn Gott, dem man eigentlich von einer Herrenwette abraten sollte, wettet mit dem Satan, dass Hiobs Gottesfurcht gegen alle Anfechtungen bestehen werde. Ähnlich im *Faust*: Der Satan, der hier Mephistopheles (unter Freunden Mephisto) heißt, erhält Erlaubnis, den Faust quasi zu testen, von dem Gott etwas leichtsinnig sagt: »Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.« Den Anschein hat es nicht, denn Fausts Streben geht dahin, Gott ähnlich zu sein, und darin gleicht er jenen Wissenschaftlern, die heute den idealen Menschen züchten wollen. Fausts Begehren geht insofern weiter, als sich sein Interesse nicht in fantasieloser Nachschöpfung erschöpft, sondern er will

das Leben in all seinen Möglichkeiten erfahren, vom Himmel bis auf die Erde und sogar in die Hölle hinab.

Wie das geht, davon berichtet *Faust*, und dessen Held ist nur die eine der beiden Seelen, die ach! in Goethes Brust wohnten; die andere ist Mephisto. Von ihm stammen die schärfsten Sentenzen des gewaltigen Dramas. Dass an ihm die Regisseure immer wieder verzweifelten, weil es zuweilen den Ort zu vergessen scheint, wo es eigentlich spielt, nämlich das Theater, spricht nicht gegen das Stück. Es ist weit mehr als nur ein Traktat, und wer sich davon überzeugen möchte, der sollte sich (vielleicht ist das die beste Einführung) die legendäre und immer noch wirkungsvolle Inszenierung ansehen, die Gustaf Gründgens im Deutschen Schauspielhaus zu Hamburg zeigte. 1960 wurde sie verfilmt.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE: DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS

Die Bücher, die Liebe

VON ROLF VOLLMANN

Man kann keinen zwingen, erwachsen zu werden, und womöglich wäre die Welt (wie das Himmelreich) auch besser dran, wenn alle Kinder blieben. Aber so ist sie nicht, alle sollen, und nicht zu spät, erwachsen sein. Besser haben es nur die, die übers Erwachsenwerden schreiben können für die andern, die es bloß bis zum Lesen bringen: wie etwa (obwohl seine Briefe ja gut sind, fast als wären sie von Goethe) der arme Werther, der so gern las, dass er, als er in glücklicheren Tagen im Homer versank, sich wie bei Odysseus zu Hause vorkam, wenn er da saß, Kinder um ihn herum, Lotte im Hintergrund, und (21. Juni) Zuckererbsen abfädmete, aber dann an den großen Fälscher falscher Gefühle geriet, den schottischen Dichter Ossian (dass Goethe halb an Ossian – an Homer ganz – glaubte, macht das so unendlich Verführerische seiner Sätze, seiner Erfindung aus).

Natürlich wäre das alles nicht passiert, wenn Werther nicht so furchtbar verliebt gewesen wäre, in dieses hübsche Ding, dem man bei Gewitter bloß einen schicken Dichternamen wie eine erotische Vokabel vor den Bug werfen musste (Klopstock), und schon war sie halb und wäre ganz hingewesen, wenn sie hin hätte sein dürfen und da nicht ihr Albert gewesen wäre, dieser Biedermann mit seinen Pistolen. Andererseits, die Liebe allein war es nicht, eigentlich war es sogar beinahe gar nicht sie, andere sind fast genauso schön, haben vielleicht auch weniger von diesen verfressenen Geschwisterchen um sich und keinen

Albert dahinter; nein, die Liebe allein war es nicht, damit werden ja auch die fertig, die gar keine Bücher lesen (nicht dass sie ebendeshalb damit leichter zurande kämen, das ist es nicht; sie kommen's, weil sie gar nicht erst richtig herauskriegen, was los ist – oder wozu gibt es diese Bücher? Gibt es überhaupt Liebe ohne Bücher? Und warum hält man sie für gefährlich: die Bücher, die Liebe?).

Als Werther unter die Erwachsenen geht, an die Residenz, in die Gesellschaft derer, die Bescheid wissen in der Welt, einfach weil sie sie sind (die Wahrheit ist nichts weiter Großes & Schönes, sie ist ein Faktum), da erst beginnt sein Unglück, und zwar damit, dass er diese Welt schlecht findet (was sie vielleicht ist) und sich selber eben, ohne das ausdrücklich zu wollen, aber er kann gar nicht anders, gut. Und das mögen sie nicht, wie er sie an die erinnert, die sie nicht mehr sein können, und auch noch so wirkt, als wäre er was Besseres, als was aus ihnen nun geworden ist; nicht sofort mögen sie ihn nicht, man muss geradezu sagen, dass sie ihm, dem Hübschen, Gefühlvollen, und weil er wirklich noch ist, was sie im Innern (so was haben sie) auch noch gern wären, Chancen geben, Avancen machen: Erst als er ablehnt und sie denken müssen, er halte sie für die falsche Welt, da lassen sie ihn fallen, schicken ihn zurück auf die tödliche Insel seiner Gefühle.

Und er kommt auf Ossian und seine Fingals und diese Nebeltypen. Sich für eins halten mit der Natur, und erst wenn man verliebt ist, das ist auch eine dieser Fallen, in die so einer dann läuft, als säh er das Heil. Dabei ist der Natur das alles völlig egal, ja, man muss sehen, dass ebendies ihre wahre Größe für uns ist: dass es sie nicht tangiert, wie wir uns gerade fühlen. So sind ja eigentlich die richtigen Götter, nämlich einfach sie selber, nach ihrem Gusto, nicht dem unsern. Aber da haben wir nun wieder den Punkt, dass man nämlich, um Geschmack zu finden an solcher Natur, an solchen Göttern, fast geworden sein muss, worum sie sich nicht kümmern: erwachsen. Es muss kein Verbrechen sein, sich lieber

totzuschießen, manchen rührt es auch, aber es hilft nicht richtig weiter.

Goethe war auch nicht als Minister auf die Welt gekommen, und selbst als er sie durchschaute (und das tat er erstaunlich früh), hatte er nicht viel davon, außer fürs Schreiben; und unter der gravitatischen und übrigens ja sehr klug gehandhabten Maske des Ministers glaubt man manchmal noch einen erschreckten Jungen sich verstecken zu sehn: den, der sich insgeheim doch geniert, erwachsen zu sein, und nun versucht, indem er sich immer wieder verliebt (und auch verzweifelt dabei, das ist ja nicht unerlaubt), herauszukommen aus dem Erwachsenenelend oder es doch wenigstens auszubalancieren dann und wann (und da scheinen auch »Mond und Sterne und Rosen und Lilien« und alle wieder mitzumachen, wie eben, »als wir noch von Liebe litten«, wie es im *Divan* heißt).

Später hat er dann auch richtige Romane geschrieben – denn einen ausgewachsenen Roman kann man noch nicht um einen jungen Mann herum schreiben, der sich weigert, mit der Welt ins Gemenge zu gehn, ein bisschen ist das wie in diesem Western, ich weiß nicht, von wem, um diesen jungen Prahlhans, der ein Westernheld werden will, aber das Schießen mehr geträumt als gelernt hat: Beim ersten Duell ist er tot, und nach einer halben Stunde ist alles aus.

**HANS J. CHRISTOFFEL VON GRIMMELSHAUSEN: DER
ABENTEUERLICHE SIMPLICISSIMUS TEUTSCH**

Kochend von Leben, mit dem Tod vertraut

VON ROLF MICHAELIS

Simpl – die wir Deutschen oft sind. Da hat das Land, zum ersten Mal, und das seit 300 Jahren, einen Bestseller-Roman, der bis heute von Japan bis nach Feuerland gelesen, nicht nur erforscht wird – schon treten 1876 die Rauschebärte des preußischen Landtags zusammen. Ein so einzigartiges Sprachkunstwerk zwischen Schelmen- und Bildungsroman, Erziehungsgeschichte und Zeitsatire: soll Schul-Lektüre werden? Da sei Gott – oder doch kaiserliche Zensur – vor: »Eine Zusammenstellung von Zoten und Unlauterkeiten aus dem wüsten Leben eines Landesknechts des Dreißigjährigen Krieges.«

Zwei Generationen später wird der alte Söldner in die braune Uniform der Nazis geknöpft, zuerst von einer Frau: »Krieg ist die beste Erprobung des Mannes.« Mit diesem Todesurteil schickt die Germanistin Renate Brie ihre Mitstudenten schon ein Jahr vor dem Zweiten Weltkrieg in die Schlacht. Da mag Hitlers österreichischer Landsmann, der nach 1945 frohgemut weiter lehrende Professor Heinz Kindermann, nicht zurückstehen. »An die Stelle der entwürdigenden Kriegsdarstellungen von gestern tritt die neue volkshaft-heldische, der das Opfer von Millionen Deutschen kein sinnloses Zerstörungswerk ... demutsvoller Dienst an der eigenen Nation ..., Volks- und Gottgläubigkeit ...« Kein Wort mehr von diesen Germanistikbarbaren, die mit solchen Zoten ihre Studenten in den

sicheren Tod schickten.

Ohne die widerspenstige Wirkungsgeschichte ist dieser große Barockroman nicht zu verstehen. Wer hat ihn geschrieben? Jahrhundertlang haben Schriftgelehrte gerätselt. Wer ist German Schleifheim von Sulstorf, Samuel Greifson von Hirschfeld oder Melchior von Fuchsheim, um nur einige der Buchstabenwürfelein zu erwähnen, mit denen einer der großen Erzähler der Weltliteratur – nein: seinen Namen nicht verschleiern, sondern offenbaren wollte, ganz in der Perücken-, Halskrausen- und Mantel-Schleppen-Seligkeit des barocken Spiegel- und Verwirrzeitalters.

Geboren? Weiß auch nach 400 Jahren niemand. Wohl 1621 oder 1622 in der kleinen hessischen Reichsstadt Gelnhausen, nordöstlich von Frankfurt am Main.

Gestorben? Da wissen wir mehr. Der Pfarrer im Schwarzwalddorf Renchen kritzelt am 17. August 1676 ins Kirchenbuch: »Heute starb der ehrenwerte Johann Christoph von Grimmelshausen, ein hochbegabter, sehr gebildeter Mann, Bürgermeister dieses Ortes.«

Dazwischen? Kriegswaise, Zögling bei einem Einsiedler im Wald, Kindersoldat, Räuber, Krieger, Regimentsschreiber, Gutsverwalter, Gastwirt, schließlich Schultheiß. Wer schmecken, riechen will, was das war, der Dreißigjährige Krieg in Deutschland, mit langen Pausen von Wegelagerei und gnadenlosen Metzeleien unschuldiger Bauern – hier kann man alles lernen. Folter? Dem Vater des Simpls schmieren die Soldaten Salz auf die Fußsohlen. Die alte Ziege leckt sie ab – bis zum Wahnsinn des alten Spessart-Bauern. Totschlag, Vergewaltigung, Brandstiftung: ob schwedisch-evangelische Räuber, ob habsburgisch-katholische – im Zweifel schieben sie die armen Leut in den Ofen.

Grimmelshausen schildert alle Exzesse eines außer Rand und Band geratenen Krieges mit einer bis heute überzeugenden Sachlichkeit. Dazwischen träumt er

in utopischen Märchen von einem besseren Leben – von einem friedlichen Deutschland, einem Jenseitsreich ätherischer Wesen am Grunde des Mummelsees, im Schoß der Gemeinschaft einträchtig lebender ungarischer Wiedertäufer.

Kaum zu glauben, wie jung und lebenskräftig dieses 1668 zum ersten Mal erschienene Buch eines Autodidakten geblieben ist. Ein paar Worterklärungen hier und da – schon ist man gefangen in einem Buch, das von Lessing über Goethe, Brentano (»göttlich!«), Eichendorff (»unmittelbar aus dem Volk gegriffener, poetischer, treuer Gesell«) alle loben, bis hin zu Thomas Mann, dem es 1944 die Sprache verschlägt: »Bunt, wild, roh, amüsan, verliebt und verlumpt, kochend von Leben, mit Tod und Teufel auf Du und Du.«

SEBASTIAN HAFFNER: GESCHICHTE EINES DEUTSCHEN

Faszination durch das Monstrum

VON VOLKER ULLRICH

Im Herbst 2000 wartete die Deutsche Verlags-Anstalt mit einer Sensation auf: Sie veröffentlichte aus dem Nachlass des Anfang 1999 verstorbenen Publizisten Sebastian Haffner dessen Erinnerungen der Jahre 1914 bis 1933. Geschrieben hatte er sie nicht am Ende, sondern am Anfang seiner publizistischen Karriere, im Frühjahr und Sommer 1939, nachdem er seiner jüdischen Freundin in die englische Emigration gefolgt war. Doch dann kamen dem gerade 32-jährigen Autor Bedenken, ob das Ganze nicht zu persönlich ausgefallen war. Jedenfalls brach er bald nach Beginn des Zweiten Weltkriegs das Manuskript ab, um sich einem neuen Buch *Germany: Jekyll & Hyde* zuzuwenden. Das Werk erschien im Mai 1940 und wurde zu einem Achtungserfolg.

Von einer Publikation seiner Jugendautobiografie nahm Haffner jedoch auch nach dem Kriege Abstand; selbst gegenüber seinen nächsten Angehörigen ließ er die Existenz des Manuskripts unerwähnt. Umso größer war das Erstaunen, als die *Geschichte eines Deutschen* 61 Jahre nach ihrer Niederschrift herauskam. Denn der Autor präsentierte sich hier nicht als ein Anfänger, sondern in früh vollendeter Virtuosität. Alle Elemente, die den großen Geschichtserzähler auszeichnen, sind hier bereits ausgebildet: die knappe, zupackende Sprache, die Lust an der brillanten Pointe und provokativ zugespitzten These, die Kunst, mit wenigen Strichen eine Situation oder eine Person zu charakterisieren.

Das Buch beginnt mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im berauschend schönen Sommer 1914. Der siebenjährige Berliner Sohn eines hohen

preußischen Schulbeamten erlebt ihn als Zerstörung seiner Ferienidylle. Doch schon bald weicht das Verlustempfinden der Faszination für den Krieg als ein »großes, aufregend-begeisterndes Spiel«: »Ich und meine Kameraden spielten es den ganzen Krieg hindurch, vier Jahre lang, ungestraft und ungestört – und dieses Spiel war es, was seine gefährlichen Marken in uns allen hinterlassen hat.«

Damit ist Haffner bei seinem Kernthema: der Anfälligkeit der zwischen 1900 und 1910 Geborenen für die Verführung, die Nationalsozialismus hieß. Den Prägungen dieser Generation in Krieg und Nachkriegszeit spürt er, vom eigenen Fall ausgehend, mit großer Einfühlungskraft nach. Besonders erhellend ist das Kapitel über die Inflation von 1923. Selten sind die Folgen dieser traumatischen Erfahrung so eindringlich dargestellt worden. Die Entwertung aller Werte, so die These, habe die junge Generation reif gemacht für den Nihilismus in Aktion, wie ihn die nationalsozialistische Bewegung am entschiedensten verkörperte. Glänzend analysiert Haffner auch die Anziehungskraft, die Hitler längst vor 1933 auf wachsende Teile vor allem des Bürgertums ausübte. Er spricht von einem »Zauber des Ekelhaften« und einer »Faszination durch das Monstrum«. Dass er selbst dieser Faszination nicht erlag, führt er zurück auf die besondere Sensibilität eines seiner Sinnesorgane – der Nase. Sie habe ihn mit einer feinen Witterung ausgestattet für den Blut- und Ludergeruch, der vom »Führer« der NSDAP und seinen Kumpanen ausging.

Die Wochen der »Machtergreifung« erlebte Haffner als Referendar am Berliner Kammergericht, und am Beispiel dieser altherwürdigen Institution schildert er einen Vorgang, der sich im Frühjahr 1933 tausendfach wiederholte: die schleichende Anpassung an die neuen Machthaber. »Es gab nicht ein Beispiel von Verteidigungsenergie, Mannhaftigkeit, Haltung. Es gab nur Panik, Flucht und Überläuferei.« Scharfsinnig erkannte Haffner die Absicht der Nazis, im deutschen Volk Raubtierinstinkte zu wecken und sie in Mordbereitschaft gegen

die Juden zu verwandeln. »Sollte dieser Versuch – der eigentliche Kern ihrer Bestrebungen – tatsächlich gelingen, so würde das freilich zu einer Menschheitskrise allerersten Ranges führen.« Ebendas geschah mit dem Holocaust.

Es sind solche erstaunlich hellstichtigen Prognosen, die den Verdacht nährten, die Autobiografie sei womöglich gar nicht 1939, sondern in wesentlichen Partien erst später, nach 1945, geschrieben worden. Die Zweifel an der Authentizität sind jedoch allesamt widerlegt worden – nicht zuletzt durch das Auffinden des letzten handgeschriebenen Kapitels im Frühjahr 2002. Darin schildert Haffner seine Erfahrungen in einem »Gemeinschaftslager« für juristische Referendare in Jüterbog im Herbst 1933.

Mit seiner *Geschichte eines Deutschen* war Sebastian Haffner, ohne dass ihm das bewusst war, ein fulminantes Debüt geglückt. Vor allem können Leser hier erfahren, wie die Sozialpathologie einer Gesellschaft beschaffen war, die sich der Versuchung des Nationalsozialismus widerstandslos ergab und sich seiner kriminellen Dynamik willig andiente.

WILHELM HAUFF: SÄMTLICHE MÄRCHEN

Geschichten für unseren ärgsten Feind

VON EVELYN FINGER

Das Bagdad meiner Kindheit war ein friedlicher Ort. Vor den Toren der Stadt lagerte man mit seiner Karawane und wartete auf Einlass, man hoffte, dass endlich Abend würde und das eigentliche Leben, bestehend aus üppigen Gelagen und wilden Lustbarkeiten, begönne. Im Bagdad meiner Kindheit war immer Ramadan, denn ich besaß einen Band *Arabische Märchen*, dessen Rahmenerzählung eben von einer Karawane handelte, die die zähen Tage der muslimischen Fastenzeit, wenn von Morgengrauen bis Sonnenuntergang jeder leibliche Genuss untersagt ist, im spärlichen Schatten von Bagdads Stadtmauern aussitzt. Mittags schlug den Helden die Hitze so hart aufs Gemüt, dass ich jedes Mal bangte, ob sie bis zur Dämmerung durchhalten würden. Aber sie halfen sich durch Erzählen aus der tödlichen Stockung der Zeit. Dschinne, Kalifen, Prinzessinnen: Für mich führte der Weg ins nächtliche Bagdad, der letztlich ein Pfad der Erlösung war, quer durch das Reich der Fantasie.

Dann bekam ich Wilhelm Hauffs *Märchen* geschenkt, und sie erschienen mir sofort plausibel. Denn auch hier waren alle Episoden eingerahmt in eine größere Geschichte, worin die rettende Kraft der Imagination, ja der Glaube, die Welt poetisierend verbessern zu können, eine tragende Rolle spielte.

Die Märchenfiguren aber, so fremdländisch sie mit ihren riesigen Turbanen, ihren seltsamen Berufen (Großwesir, Oberleibläufer, Kapudan-Bassa) und ihrer gravitätischen Redeweise (»Man nennt mich den Herrn der Wüste, ich bin der Räuber Orbasan!«) wirkten, waren mir gleich vertraut, denn sie dachten und

fühlten nicht anders als die abendländischen Helden, die bereits in meinem Bücherregal versammelt waren. Hauffs *Kleiner Muck*, wie er mühsam vom Rand der Gesellschaft in ihre vermeintlich schützende Mitte strebt und dann feststellen muss, dass es doch besser wäre, sich auf sich selbst zurückzuziehen, vertrug sich mit den Außenseitern aus Oscar Wildes Kunstmärchen bestens, oder *Kalif Storch*, wie er sich durch Leichtfertigkeit in die Bredouille bringt und durch Selbstüberwindung rettet, passte nicht übel zu Wilhelm Buschs Bilderbuchspießern.

Mit seinem Vertrauen in das starke Individuum und dessen vernunftgemäßes Handeln steht Wilhelm Hauff (1802 bis 1827) noch ganz in der Tradition der Aufklärung. Mit seiner Neigung zu wagemutigen, überspannten, auch melancholischen Charakteren ist er den Romantikern verwandt. Die Ironie jedoch, mit der Hauff einen »Kräuterkrieg« anzettelt und ihn mit einem »Pastetenfrieden« beendet, der Sarkasmus, mit dem er in seiner Märchennovelle *Der Affe als Mensch* von den edelmütigen Nathan-Gestalten seiner *Karawane* abrückt, zeigen den jungen Dichter als ausgewachsenen Fatalisten, der sich den guten Menschen zwar vorzustellen vermag, aber dessen tatsächliche Existenz bestreitet.

Das gilt für Bagdad, Basra, Kairo genauso wie für den Schwarzwald. Die Konsequenz, mit der beispielsweise Kohlenmunk-Peter im *Kalten Herzen* für seine Gier nach Reichtum bestraft wird, entspringt einer am Beginn des 19. Jahrhunderts noch seltenen Fundamentalkritik an der Finanzwirtschaft und ihren demoralisierenden Folgen. Der arme Peter kann ein reicher Peter nur um den Preis seines Herzens werden. Holländer-Michel, der Dämon des Frühkapitalismus, reißt es ihm aus der Brust und ersetzt es durch einen Stein. Dass Peter nachher vom Glasmännlein, dem guten Geist des Schwarzwalds, sein Herz zurück- und bescheidenen Wohlstand hinzubekommt, hat manche Kritiker veranlasst, Wilhelm Hauff als kleinbürgerlichen Besitzstandswahrer zu

verkennen. Das Fehlurteil ist wohl durch den schnellen (auch finanziellen) Erfolg des Schriftstellers forciert worden. Außergewöhnliche Erzählbegabung hat man ihm zwar attestiert, seinen frühen Tod romantisch gefunden, aber als zeitig arrivierter Poet blieb er doch verdächtig, ein Emporkömmling zu sein. Glück zu Lebzeiten ist in der stereotypen Vorstellung vom genialen Dichter bis heute nicht vorgesehen, und das Wort Vielschreiber wurde auf Wilhelm Hauff stets mit despektierlichem Beiklang angewendet. Man braucht aber nur ein Einziges seiner abgründigen Märchen lesen, etwa *Das Gespensterschiff* oder *Die Geschichte von der abgehauenen Hand*, um zu erahnen, dass die Begabung zu solcher Art Literatur weniger ein schönes Talent als ein Fluch gewesen sein muss. Hauffs schier unglaubliche Happy Endings verblassen oft neben dem Schrecken, der ihnen vorausging. Die Metamorphosen, die diese Helden durchlaufen, möchte man nur seinen ärgsten Feinden wünschen.

Nach mehreren Geschichten im Schatten der Bagdader Stadtmauern wird einem jedenfalls der neuerdings so viel beredete Unterschied zwischen den Menschen im Orient und denen im Westen nicht mehr einleuchten. Aber warum in der Welt immer wieder Krieg ausbricht, ist angesichts von Hauffs zweckoptimistischem, im Grunde illusionslosen Menschenbild vollkommen evident. Insofern war wohl bereits das Bagdad meiner Kindheit kein wirklich friedlicher Ort.

FRIEDRICH HÖLDERLIN: HYPERION

Liebe Helene!

VON ULRIKE SCHWARZROCK

Erinnerst du dich, wie wir im Deutsch-Leistungskurs Hölderlins Gedichte lasen? Euch blieb der hohe Stil ziemlich fremd; lediglich die verzweifelten Verse »Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen?« und der harte Strophenschluss »Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen« sprachen euch an; ja, jemand hatte die Zeilen sogar als Graffito an einer Häuserwand entdeckt.

Nun will ich noch einmal versuchen, diesen Dichter deinem Verstand und deinem Herzen nahe zu bringen. Es geht um den Briefroman *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, 1797-99 bei Cotta in zwei Bänden erschienen. Hyperion erzählt darin dem Freund Bellarmin von seinem Leben – der glücklichen Kindheit, von dem charismatischen Lehrer Alabanda, von der großen Liebe zu Diotima und seiner Begeisterung für den griechischen Aufstand gegen die türkischen Besatzer im Jahre 1770. Die zwei Fäden des Romans, die Liebes- und die politische Handlung, sind kunstvoll ineinander verwoben und die elegische und reflektierende Sicht aufeinander abgestimmt.

Hyperions Geliebte stirbt, verkümmert wie eine Pflanze; in ihrem Abschiedsbrief überträgt sie ihre Sehnsucht nach einem besseren Leben auf den Freund: »denn Priester sollst du sein der göttlichen Natur, und die dichterischen Tage keimen dir schon«. Die verborgene Liebe des realen Paares Friedrich Hölderlin und der schönen, kunstsinnigen Frankfurter Bankiersgattin Susette Gontard ist Hintergrund des poetischen Paares Diotima und Hyperion. Susette

kannte schon 1794 ein Fragment von *Hyperion*, sie war fasziniert von dieser Liebe und dem jungen, noch unbekanntem Dichter; bei der Wahl Hölderlins als Hauslehrer für ihren Sohn spielte das eine Rolle. Anderthalb Jahre später muss Hölderlin als gedemütigter Hofmeister seine »unwandelbare Liebe« verlassen. Susette stirbt 1802, nur 33-jährig. Ein Exemplar des *Hyperion*, ihr gewidmet mit den Worten »Wem sonst als Dir«, lag ständig aufgeschlagen auf dem Pult in jenem Tübinger Zimmer, in dem der Dichter nach 1807 als stiller Wahnsinniger dahinlebte.

Susette muss sich gegen den Tod der Diotima gewehrt haben, denn Hölderlin versuchte, ihn 1799 in einem Brief zu rechtfertigen: »Hier unsern Hyperion, Liebe! Ein wenig Freude wird diese Frucht unserer seelenvollen Tage Dir doch geben. Verzeih mir's, dass Diotima stirbt. Du erinnerst Dich, wir haben uns ehemals nicht ganz darüber vereinigen können. Ich glaubte, es wäre der ganzen Anlage nach notwendig. Hätte ich mich zu Deinen Füßen nach und nach zum Künstler bilden können, in Ruhe und Freiheit, ja ich glaube, ich wär es schnell geworden, wonach in allem Leide mein Herz sich in Träumen und am hellen Tage, und oft mit schweigender Verzweiflung sehnt.«

Auch das politische Ziel Hyperions, die Befreiung Griechenlands vom türkischen Joch, endet in Frustration. In diesem Krieg spiegelt sich Hölderlins Begeisterung für die Französische Revolution und seine Hoffnung, der revolutionäre Funke möge auf das feudale Deutschland überspringen. Wie sich die Dynamik von Revolution und Terror im Roman entfaltet, musst du, Helene, selber nachlesen; erzähl mir, was du davon hältst!

Was bleibt dem Eremiten Hyperion? Er klammert sich an die göttlich erscheinende Natur, an seine Liebe – »das Götterbild, das meine Liebe sich schuf« –, an die Utopie einer freien Republik, geformt nach dem Bilde des klassischen Athener Staates. Hyperion – und mit ihm der Dichter – setzt darauf, durch poetische Vergegenwärtigung ein bleibendes Werk zu schaffen. Bei aller

Skepsis gegen das Lob des »Waffentanzes« und der Schilderung männerbündischer Freundschaft zum (Ver-)Führer Alabanda solltest du bei der Lektüre fühlen, wie genial Hölderlin Sprache und Syntax verdichtet, die Motive und Zeitebenen verschmilzt und bleibende Schilderungen von Landschaft und Wetter und dem Auf und Ab der Stimmungen gestaltet. Der widersprüchliche Protagonist ist in mancherlei Hinsicht ein moderner Nervöser!

Ich habe dich, Helene, oft als unerschrockene Leserin erfahren, die Schwieriges als Herausforderung versteht und daraus »Lust und Lehre« zieht. Ansporn sei dir bei der *Hyperion*-Lektüre das Motto seines Vaters: »Prüfe alles und wähle das Beste!« Lass uns darüber reden!

Deine Ulrike Schwarzrock

E.T.A. HOFFMANN: DAS FRÄULEIN VON SCUDERI / DER SANDMANN

Von Geheimnissen, schön und schaurig

VON ROLF VOLLMANN

Diese eine Geschichte: ein großer Künstler, doch halb verrückt und mordend, mordend, aber aus welchem Grund!, dazu sein Geselle, Mitwisser, aber der Liebste seiner schönen Tochter; eine alte Dame, die kluge Titelheldin, Vertraute des Königs, Stellvertreterin des Lesers; eine unerbittliche Geheimpolizei und dann der König, der dazugehört, damit Gnade vor Recht ergehen kann für den liebenden Gesellen und die schöne Tochter, und dann noch eine Geheimtür in der Mauer – das war, und dann mit diesem unerhörten und doch auch wieder sich kaum aufdrängenden Geschick erzählt, wirklich unwiderstehlich, und es widerstand auch keiner, ganz Deutschland, ganz Europa las diese Geschichten. Ein Zeitgenosse Goethes, mehr noch ein Zeitgenosse Jean Pauls (der aber fast nur in Deutschland glänzen konnte), schrieb E.T.A. Hoffmann wirkliche Weltliteratur; Balzac oder Dickens konnten ihn zitieren und ihn wie Folien fürs eigne Schreiben benutzen und sich darauf verlassen, dass ihre Leser wussten, worum es ging.

Wahnsinn, Kunst, Liebe und Grauen und Mord und Geheimnis, Geheimnis vor allem, Geheimnis auch von jener Art, die, anders als dann im Detektivroman, gar nicht immer rational aufgelöst werden will – darauf waren die Leser wild, und sie hatten und haben Recht damit und hatten eben das große Glück, dass Hoffmann keiner war, der ihnen das alles bloß kalkulierend vorsetzte, sondern einer, der sich, fast als wäre er einer aus seinen Geschichten, aus eigenem Leid,

eigener Furcht, eigenem Grauen auskannte mit dem, worüber er schrieb. Sohn eines Juristen, selber Jurist, zwischendurch aber Musiker, Zeichner, Journalist, Theaterdirektor, schließlich Beamter, Regierungsrat in Berlin, ein Großstädter (wie die meisten der so genannten Romantiker damals), ein glänzender Gesellschafter in einer berühmten literarischen Trink- und Tafelrunde, schrieb er sich ganz offenkundig auch die eigenen heimlichen Obsessionen (wie man heute sagen würde) in diesen Geschichten vom Hals, diesen Geschichten, die jeder verstand, ohne sie ganz begreifen zu müssen, das war sicher eine der Attraktionen dabei.

Etwa diese zweite Geschichte: wie da einem Kind Angst gemacht wird vor dem bösen Sandmann, der für das Kind dann die alpträumhafte Gestalt eines Alchimisten annimmt, mit dem der Vater (der die Kinder Abend für Abend mit dichtem Pfeifenrauch einnebelt, ihnen auch Wein gibt) nächstens experimentiert. Student nun, in einer andern Stadt, sieht er sich wieder von jenem Alchimisten bedrängt, der ihm ein Opernglas andreht, durch das ihm, ein böser Zauber, im Haus eines Automatenbauers gegenüber dessen Maschinentochter durchs Fenster zum Objekt seines Begehrens wird – ein schönes weibliches Ding, dem er dann, unter dem unschönen Lächeln seines Erfinders, Liebe und alles gestehen, alle Gedichte auch vorlesen kann, die er ihm schreibt, und das ach! ach! sagt, mehr kann es nicht, aber das reicht ihm völlig aus. Er vergisst seine Braut und bricht zusammen, als er den Automatenwindel begreift. Geheilt, liebt er sie wieder und steigt mit ihr einmal auf den Kirchturm, und sie sagt, schau, da kommt was da unten hinten, er nimmt das Opernglas (er hätte es wegwerfen sollen, natürlich): Und der es ihm verkauft hat, kommt da. Nun wird er endgültig wahnsinnig; die Braut, als er sie hinabwerfen will, wird noch gerettet, aber unten tröstet der Böse, als man hofft, auch der Bräutigam werde herabkommen, die Hoffenden.

Schaurig-schön, diese Geschichte und doch, und das ist eine andere Seite des

Schriftstellers Hoffmann, geschrieben mit einem so großen Abstand und so fern aller sprachlichen Einschüchterung, dass sie fast auch eine Satire ist. Briefe werden gewechselt, wilde Träume werden erzählt, von Augen, die grässlich herumgehn, dann kommt der große Ball beim Mechaniker, auf dem die Kunstfigur singt, und zwischendurch mischt sich ungeniert und ironisch der Erzähler ein. Überall ist auch Distanz, der Leser (anders als bei Stephen King oder im Horrorfilm und -fernsehen) kann kühl den Überblick behalten, jedenfalls den, den der Erzähler auch hat; und genau dann reißt die verlässlich erschienene Realität doch auf und macht sichtbar, was, ja, wo eigentlich: hinter ihr? in uns? steckt oder sich verbirgt, verheimlicht.

Eulenäugig durchdringt Hoffmann das Dunkel und sieht alles, was da im Dunkeln noch ist; zwar ist das alles nur Kunst; und mit einem Mal will man selber gar nicht mehr wegsehn.

HANS HENNY JAHNN: DAS HOLZSCHIFF

Den Träumen kann man nicht trotzen

VON ULRICH GREINER

Der erste Satz von Hans Henny Jahnn's Roman *Das Holzschiff* (1935) lautet: »Wie wenn es aus dem Nebel gekommen wäre, so wurde das schöne Schiff plötzlich sichtbar.« Zwei Schlepper bringen es an den Kai, der Kapitän, in Begleitung seiner Tochter Ellena und ihres Verlobten, nimmt Quartier an Bord, eine Besatzung wird angeheuert, es werden Kisten herangeschafft und im Schiff verstaut, die Polizei überwacht den Vorgang. Offenbar handelt es sich um eine gefährliche, jedenfalls geheime Fracht. Geheim ist auch das Ziel der Fahrt, nur der Superkargo, der vom Reeder ermächtigte Chef des Transports, wird es erfahren.

Die Reise beginnt, und der Nebel, aus dem das Schiff kam, verdichtet sich wieder, denn gespenstische Vorgänge rücken alles ins Ungewisse. Gustav, der Verlobte, entdeckt einen blinden Passagier und geheime Gänge. Der Kapitän, ein nüchterner Mann, ist ratlos. Der undurchsichtige Superkargo verweigert jede Auskunft. Da verschwindet Ellena. Die abergläubische Mannschaft begehrt auf, eine Atmosphäre des Verdachts breitet sich aus. Ein Sturm zieht auf, Meuterei ergreift Besitz von der Mannschaft. Sie dringt in die verschlossenen Laderäume ein. Man findet leere Holzkisten. Auf der Suche nach Ellena stoßen die Meuterer auf eine hinter Planken verborgene Verkleidung, vielleicht eine Tür. Dort vermutet man die Lösung des Rätsels. Die Matrosen bemächtigen sich eines Balkens und rammen den Eingang: »Der Balken pendelte schnell hin und her. Die Stöße waren hart. Gustavs Augen glommen auf. Neben dem Gedröhn gab es

plötzlich einen klingenden Scherbenlaut, wie wenn ein großer Spiegel herabfällt und zerbricht. Die Männer horchten auf. In der gleichen Sekunde, Gustav glaubte seinen Augen mißtrauen zu müssen, stürzte blank, vergleichbar dem frischen Kamm einer anspringenden Welle, hinter der aufgeschlitzten Holzwand Wasser hervor.« Die Mannschaft rettet sich in Boote und beobachtet voller Entsetzen den Untergang des Schiffs: »Senkrecht über dem Wasser, stehend, den treibenden Booten zugewandt, zeigte sich die Galeonsfigur. Aller Augen hingen an ihr. Niemand entsann sich, sie vorher gesehen zu haben. Eine Frau. Die Arme, nach rückwärts geschlagen, verfangen sich in braunes, meerumrauchtes Holz, die üppigen Schenkel umklammerten den stolzen Baum des Kiels. Ein mächtiger, verführerischer Gesang zu den Männern hinüber. Eine dreiste Verheißung strotzender Brüste. Dann war die Erscheinung verschwunden.«

Dieses letzte Bild legt nahe, in dem Schiff ein weibliches Wesen zu vermuten. Der Wunsch, in dessen Körper einzudringen, ihm sein Rätsel zu entreißen, ist kindlich, und er ist männlich. Er erträgt es nicht, dass da ein Geheimnis ist. Indem die Männer es zerstören, bereiten sie sich selbst den Untergang. Die Ohnmacht der Vernunft ist Thema des Romans. Aber Jahn klagt nicht darüber, sondern zeigt in gewaltigen, oft erschreckenden Bildern die Gegenmächte: die Ängste, die Begierden, die Fantasien.

Das Schiff wird zum Ort, wo die Gewissheiten schwinden. »Den Wirklichkeiten kann ich trotzen, nicht den Träumen«, sagt der Kapitän. Die Träume werden übermächtig.

Während oben Kapitän und Superkargo vergeblich die Herrschaft des Verstandes behaupten, wüten im Bauch des Schiffes Wahnvorstellungen. Ein Matrose sagt »mit erstickter Stimme, alle Schuld sei plötzlich. Sie eile den frevelhaften Entschlüssen voraus. Gedanken, das sei Traum. Wie kriechende Schnecken.« Der Zimmermann erzählt die Geschichte von Kebab Kenya, dem Mann, der sich bei lebendigem Leib begraben ließ, um das Böse in sich zu bändigen und seine

Schuld zu sühnen. Weder ist glaubhaft, der Mann könnte das erzählen, noch dass die Besetzung der dunklen, gottlosen Legende zuhörte. An Fragen der Wahrscheinlichkeit ist Jahnn nicht interessiert. Deshalb greift die Darstellung über das psychologisch Angezeigte hinaus. Die Sprache kommt in grandiosen Hauptsätzen daher und findet Bilder, die an Fremdheit und Schönheit ihresgleichen suchen – als sähe man die unheimlichen, zauberhaften Landschaften der Elektronenmikroskopie.

Wer sich in dieses Buch hineinbegibt, kommt als ein Anderer heraus. Er ist jener Dunkelheit begegnet, die ihn vielleicht in Träumen schon heimgesucht hat. Hier ist die Form dafür gefunden. Was aber eine Form gefunden hat, das hat seinen größten Schrecken verloren. (Jahnn hat den Roman später durch die *Niederschrift* ergänzt und *Fluß ohne Ufer* genannt. Leider ist derzeit nur die Gesamtausgabe erhältlich.)

ANNA MARIA JOKL: DIE PERLMUTTERFARBE

»Nnnniemand hat sich getraut«

VON SUSANNE MAYER

Eine Geschichte wie diese kann jeden Tag passieren, niemand ist dagegen gefeit, in ihren Sog zu geraten, keiner kann sich sicher sein, unbeschädigt daraus hervorzugehen. Eine Schulgeschichte, auf den ersten Blick, Mitwirkende: dritte Klasse A und B einer Realschule zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Zeitrahmen: drei entsetzliche Wochen vor Weihnachten, in denen sich alle Kinder von einem Tag zum anderen der gemeinsten Dinge verdächtigen, keineswegs zu Unrecht, sie verlieren ihre alten Freunde und das Vertrauen ineinander. Wie schön wäre es, wenn solche üblen Geschichten nur innerhalb von Schulhofsmauern passierten. In Wirklichkeit aber ereignen sie sich überall. Verrat, Treulosigkeit, gemeine Typen, die sich aufspielen und andere in ihre Macht bringen, zur Hetzgemeinschaft formen, das gibt es auch um Schulen herum in geradezu ausgewachsener Weise, weshalb Anna Maria Jokl 1937 diesen Roman geschrieben hat.

Die jüdische Schriftstellerin, ursprünglich Wienerin, war 1933 vor den Nationalsozialisten aus Berlin nach Prag geflohen, um der Hetze gegen Juden, den Schikanen und den Verboten zu entgehen, die aus Juden gebrandmarkte Menschen machen sollten, solche, die nicht einmal mehr ein Radio besitzen durften, denen es verboten war, Parkbänke zu benutzen oder Cafés und Theater aufzusuchen oder auch nur ins Schwimmbad zu gehen oder ihren Beruf auszuüben. Sie schrieb diese Geschichte, um davor zu warnen, wie schnell es passieren kann, dass selbst die nettesten Menschen an die lächerlichsten

Verleumdungen glauben und sie sogar eifrig betreiben. Sie erzählte, wie ein kleines Fläschchen mit einer wundervollen selbst gemischten Perlmutterfarbe nach dem Kunstunterricht aus dem Ranzen des hoch respektierten »Maulwurfs« aus der A verschwindet und die Verdächtigungen sprießen und plötzlich ein Sündenbock gefunden wird, ausgerechnet Karli! aus der B, wie sich Mitschüler, tatsächlich der beliebte Alexander, in gewissenlose Jäger verwandeln und unbeliebte, zum Beispiel ein Sitzengebliebener namens der lange Gruber, zu geifernden Wortführern werden. Aber kaum war der Roman getippt, hatten sich die Nazis schon bis in die Tschechoslowakei ausgebreitet, Prag besetzt, und Jokl musste wieder fliehen, diesmal nach Polen, von da weiter nach London. Ihr Manuskript von der Perlmutterfarbe hatte sie zurücklassen müssen!

Dieses Buch wäre nie gedruckt worden, hätte sich nicht zugleich eine Geschichte ereignet, die ebenfalls aus einem Roman stammen könnte, hätte nicht ein Fluchthelfer namens Josef, der viel Geld damit verdiente, verfolgte Menschen von Prag nach Polen zu schmuggeln, hätte dieser Josef sich nicht auf sein bestes Selbst besonnen und auf einer seiner nächsten Touren das Manuskript der Anna Maria Jokl ihr ungebeten und ohne Bezahlung aus Prag mitgebracht. So konnte es nach dem Krieg, als Anna Maria Jokl nach Berlin zurückgekehrt war, 1948, im Dietz Verlag gedruckt werden. *Die Perlmutterfarbe* war in den fünfziger Jahren der meistausgeliehene Roman der öffentlichen Büchereien. Dann allerdings befand wieder einmal eine Regierung, diesmal die im Osten Deutschlands, dass Anna Maria Jokl eine unerwünschte Person sei, und sie zog nach Israel, wo sie 2001 mit 90 Jahren starb, und es ist ein weiterer glücklicher Zufall, dass ihr schönes Buch im Jüdischen Verlag bei Suhrkamp in Frankfurt noch einmal erscheinen konnte und dazu ihre weiteren Bücher, die von den Wirren des letzten Jahrhunderts erzählen, zum Beispiel *Die Reise nach London* oder *Essenzen*.

Ohne diese ganzen Verwicklungen wäre *Die Perlmutterfarbe* heute vielleicht so

bekannt wie *Emil und die Detektive*. Und die Klagen über den Mangel starker Mädchenfiguren im deutschen Kinderbuch könnten leiser ausfallen, weil die unbestechliche Lotte uns vor Augen stünde, wie sie ihre furchtsamen Mitschüler («Nnnniemand hat sich getraut») klar durchschaut und mutig spricht, was kaum jemand zu denken wagt. Lotte und überhaupt die ganze A und B wachsen einem ans Herz, selbst die Schurken unter ihnen und die Drückeberger und Wichtiguer. Alle sind so verschieden und stecken doch miteinander in einer Klasse, die Arztsöhne und das Kind vom Heizer oder das der alleinerziehenden Verkäuferin; es ist bewundernswert, wie Jokl ihnen ironisch pointiert Konturen gibt, dem runden Faulen, dem einsamen Erfinder, dem Sportass, dem die anderen dankbar die Hausaufgaben hinzaubern, mit geschickt platzierten Fehlern. Es ist ein Zusammensein, wie man es heute kaum kennt, sie raufen sich im wahren Sinne des Wortes sehr schmerzlich zusammen. Auch dies zeigt uns Anna Maria Jokl aufs schönste: wie die Kinder das allein hinkriegen und man kluge Lehrkörper daran erkennt, dass sie sich, sozialpädagogisch zumindest, raushalten und den Kindern ordentlich was zutrauen.

FRANZ KAFKA: DIE ERZÄHLUNGEN

Kafkas Tiere, unsere weisen Vorfahren

VON PETER KÜMMEL

Es gibt drei Sprachkünstler des vergangenen Jahrhunderts, die man in feinen Kreisen nicht mehr zitiert: Adorno, Rilke und Franz Kafka. Warum nicht? Weil sie angeblich »durch« seien, zu Tode gewürdigt. Die Wahrheit ist: Die Denkkraft dieser drei ist so eigentümlich und ansteckend, dass sie jeden Diskurs, in dem sie zur Sprache kommen, unterwerfen und anschließen an ihre überlegene Welt. In Kafkas Fall ist noch etwas Gravierenderes passiert: Die Wirklichkeit hat sich seiner Fantasie gebeugt und ist »kafkaesk« geworden. Muss man ihn, da er ohnehin in allem ist, noch lesen?

Wem die Pforten zu Kafkas Welt Schwellenangst einjagen (*Der Proceß, Das Schloß, Amerika*), dem seien die Seiteneinstiege empfohlen, die Erzählungen. Hier erwarten uns Kafkas beste Lotsen, Boten und Führer – seine Tiere. Kafka handelt, wie es heute die amerikanischen Militärs machen: Er vertraut auf winzige Helfer, wenn es um Aufklärung geht. Wo die Amerikaner ferngesteuerte, mit Kameras und Bomben bestückte Fliegen und intelligenten Staub erfinden, um feindliche Territorien zu erobern, da setzt Kafka zum selben Zweck Hunde (*Forschungen eines Hundes*), Erdtiere (*Der Bau*), Mäuse (*Josefine, die Sängerin*), ja sogar Flöhe (*Vor dem Gesetz*) in Bewegung. Er benutzt die Krallen und Schaufeln der Nagetiere, um ins Dunkle vorzugraben.

Der Erzähler Kafka hat zum abstrakten Denken wenig Neigung, er braucht Zugtiere, beseelte Sonden, denen er folgen kann. Indem er in andere Zustände, in die Tiere und manchmal sogar in die Dinge schlüpft und in ihnen, mit ihnen

reist, erreicht er Orte, an denen noch keiner war. Man würde sich nicht wundern, wenn ein Forscher unter unbekanntem Kafka-Texten die Erzählung eines Staubkorns fände. Kafka belebt die Dinge mit Angst und Witz. Er bezieht sie in sein Mitgefühl ein. Der Erzähler Kafka entspricht einem Sisyphus, der immer wieder entdeckt, dass sein Stein lebt.

Und er liebt die Kreaturen. Von Jean Paul stammt diese Notiz: »Wenn ich meinen Hund lang' anschau mit seiner Nähe an die Menschenform: so denk' ich mir ein Menschengesicht behaart und die Menschenhand; und diese Einsperrung und Einhüllung eines Geists thut mir weh.« Gegen diese Einsperrung und Einhüllung von Geist schreibt Kafka. Er schließt auf, was er beschreibt, und am anrührendsten ist es, wenn es sich um Tiere handelt. Kafka ist aber das Gegenteil von Walt Disney: Er stellt die Tiere nicht dar als unsere flauschigen Begleiter, Anhängsel und Lehrlinge, sondern als stumme Zeugen und Beobachter, als ehemals an uns Gebundene, die sich nach langer Abwägung gegen uns entschieden haben. Amerikaner haben die Angewohnheit, ihre Schößtiere »*good girl*« und »*good boy*« zu nennen; Kafkas Tiere sind nicht unsere Ersatzbabys, eher unsere Ahnen, unsere Weisen, unsere Seher und Vorfahren: aus Einsicht Zurückgebliebene, Umkehrende.

Es gibt bei Kafka auch Wesen, denen die Möglichkeit der Umkehr versagt blieb und die auf halbem Weg stehen bleiben mussten.

Da ist Rotpeter, der gelehrige Affe aus dem *Bericht für eine Akademie*, dem man die Einreise in unser Reich gestattet und dem man sozusagen einen Menschenpass ausgehändigt hat. Rotpeter ist ein melancholischer Künstler geworden, der Erfinder seiner Biografie; ein glückliches Wesen ist er nicht. Und da ist der namenlose Vierbeiner aus der Erzählung *Eine Kreuzung*, halb Katze, halb Lamm, Baby und Bestie, ein Ding, das sich im Grund genommen selbst zerreißen müsste. Dieses Wesen ist kurz vor dem Durchbruch zu uns abgefangen worden: Es kann schon sprechen, aber es findet nicht die Worte, die wir

verstehen; es kann schon weinen, aber es kann uns nicht sagen, worüber. Es liebt seinen Feind so sehr, dass es den Feind in sich duldet, ihn enthält.

Kafkas gesammelte Erzählungen sind eine Arche unvergesslicher Kreaturen. Die auf ihr reisen, können zwar keine Argumente dafür liefern, dass die Schöpfung glücklich sei, als wunderbar und unendlich erweist sie sich aber auf alle Fälle. Und komisch ist sie obendrein. Kafkas letzte Erzählung, zum Beispiel, *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*, eine große Parabel auf die Geschichte des jüdischen Volks, ist auch zu lesen als Grotteske über eine zum Gesang unfähige Mäusediva und deren Fanggemeinde: Beide, Star und Masse, glauben, einander beschützen zu müssen vor der mäusefeindlichen Wahrheit. Nie wurde das Phänomen Daniel Küblböck gültiger gedeutet als bei Kafka, der lange vor Küblböcks Zeiten schrieb:

»Josefine behauptet sich, dieses Nichts an Stimme, dieses Nichts an Leistung behauptet sich und schafft sich den Weg zu uns, es tut wohl, daran zu denken. Einen wirklichen Gesangkünstler, wenn einmal einer sich unter uns finden sollte, würden wir in solcher Zeit gewiss nicht ertragen und die Unsinnigkeit einer solchen Vorführung einmütig abweisen. Möge Josefine beschützt werden vor der Erkenntnis, dass die Tatsache, dass wir ihr zuhören, ein Beweis gegen ihren Gesang ist.«

FRANZ KAFKA: DER PROCESS

Als schiene ein heller, kalter Mond

VON ULRICH GREINER

»Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.« Der erste Satz von Kafkas *Proceß* gehört zu den berühmtesten Romananfängen der Weltliteratur. Er hat Geschichte gemacht. Geschrieben 1914, schien er vorauszudeuten auf die totalitären Systeme, und als Max Brod, Kafkas Freund, den Roman 1925 veröffentlichte (Kafka war ein Jahr zuvor gestorben), da las man ihn, vor allem auch später unter Hitler und Stalin, als politische Parabel über Willkür und Terror.

Welches Verbrechen der Bankangestellte Josef K. begangen haben soll, wird ihm nicht gesagt. Der erste Verhandlungstermin ist auf einen Sonntag anberaumt. Er geht zu der angegebenen Adresse, sieht aber nur ein schäbiges Mietshaus. Auf dessen Dachboden findet er eine Art Sitzungssaal, wo ihn eine dicht gedrängte Menschenmenge erwartet. An einem Tisch sitzt dort ein Mann, offenbar der Untersuchungsrichter. Josef K. hält eine flammende Rede und attackiert das Verfahren. Seine Worte scheinen ihre Wirkung nicht zu verfehlen, und er verlässt befriedigt den Schauplatz. Schon bei dieser Szene stößt die politische Lesart an ihre Grenzen. Josef K. ist zwar verhaftet, aber er kann sich frei bewegen. Und das Gericht wirkt weniger bedrohlich als lächerlich. Die Beamten hausen in Verschlagen auf dem Dachboden. Worin ihre Macht besteht, wenn sie denn eine haben, ist unklar.

Eines der vielen Rätsel des Romans liegt im Verhalten des Josef K. Weshalb lässt er sich auf die Sache ein? Am nächsten Sonntag begibt er sich wieder, und

diesmal unaufgefordert, an diesen Ort und begegnet der Frau des Gerichtsdieners. Sie nähert sich ihm auf zweideutige Art, und er scheint gewillt, sich mit ihr einzulassen. Die Zweideutigkeiten wachsen, je weiter die Geschichte voranschreitet. Immer mehr verstrickt sich K. in die Affäre. Sie hat offenbar mehr mit ihm zu tun, als ihm bewusst ist oder als er zugeben will.

Höhepunkt ist das Kapitel »Im Dom«. Dort ist er mit »dem Italiener«, einem Geschäftsfreund, verabredet. Der aber ist nicht da, und Josef K. findet sich allein in der leeren Kirche. Ein Geistlicher taucht wie aus dem Nichts auf und teilt ihm mit, sein Prozess stehe schlecht, man halte ihn für schuldig. K.: »Ich bin aber nicht schuldig. Es ist ein Irrtum. Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein. Wir sind hier doch alle Menschen, einer wie der andere.« Die Antwort: »Das ist richtig, aber so pflegen die Schuldigen zu reden.«

Der Geistliche erzählt ihm die Geschichte von dem Mann, der zum Gesetz kommt und Einlass begehrt. Der Türhüter vertröstet ihn auf später. Der Mann wartet viele Jahre. Kurz vor seinem Tod fragt er: »Alle streben doch nach dem Gesetz, wie so kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat.« Und der Türhüter antwortet dem Sterbenden: »Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für Dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schliesse ihn.«

Josef K. streitet mit dem Geistlichen über die Auslegung der Parabel. Dieser sagt: »Richtiges Auffassen einer Sache und Mißverstehn der gleichen Sache schließen einander nicht vollständig aus.« Spätestens hier merkt der Leser, dass er eine andere Zeit, einen anderen Raum betreten hat. Die Zeit ist verwirrt. Um zehn war Josef K. verabredet, er ist pünktlich, und es heißt: »Gerade bei seinem Eintritt hatte es elf geschlagen, der Italiener war aber noch nicht hier.« Nachdem K. eine Weile gewartet hat, heißt es: »Er sah auf seine Uhr, es war elf.« Und später, als es in der Kirche immer dunkler wird: »Was für ein Unwetter mochte draußen sein? Das war kein trüber Tag mehr, das war schon tiefe Nacht.«

Ist das die Nacht der Unvernunft oder der Vernunft, des Traumes oder der Logik? Je mehr die Dunkelheit voranschreitet, um so klarer wird Kafkas Sprache. Die Menschen sind scharf umrissen, sie werfen Schlagschatten, als schiene ein heller, kalter Mond. Jeder Vorgang wirkt vollkommen wirklich, das Ganze vollkommen unwirklich. Es gibt keinen Erzähler. Die Stimme des Romans erklingt wie im schalltoten Raum, sie erzählt von einer Handlung ohne Urheber.

Der *Proceß*, ein Irrgarten aus gläsernen Mauern, kennt keinen Ausgang. Man kann nur auf die Mauer klettern, dann sieht man, wie schrecklich er ist und wie schön. Er bezeichnet den Anfang einer neuen Zeit. So wie Kafka hatte noch nie einer geschrieben. So wie Kafka wollten nach ihm viele schreiben. Die Opfer des Terrors lasen ihn als Trost. Die Täter hassten ihn. Im Ostblock war er lange verboten. Heute sehen wir, dass die Möglichkeiten, ihn richtig aufzufassen und zugleich misszuverstehen, unendlich sind.

MARIE LUISE KASCHNITZ: LANGE SCHATTEN

Schreiben wie zueinander reden

VON ULLA HAHN

Die Schriftstellerin Marie Luise Kaschnitz fand für ihre Arbeit früh Anerkennung. Einen ersten Preis gewann sie bereits als 33-Jährige; 1934 in einem Wettbewerb der Berliner Illustrierten *Madame* um »das schönste Gedicht«; auch Peter Huchel gelangte damals unter die ersten Fünf. In den schweren Jahren von Nazizensur und Krieg gehörte sie dann der Literatur-Jury der *Madame* an, von 1937 bis 1942. Für diese Zeit hat die Kaschnitz später sehr kritische Worte gefunden; 1971 antwortete sie auf die Umfrage eines Gymnasiums: »In der Nazizeit war ich immer ›dagegen‹ und habe ein paar Unannehmlichkeiten gehabt, aber ich war doch viel zu feig, um wirklich etwas zu tun. In meinem späteren Leben habe ich versucht, von Fall zu Fall richtig zu handeln, human ...« Human: Das Werk der Kaschnitz ist eine einzige große Anstrengung, diese totgefeierte Vokabel wieder alltagstauglich zu machen. Besonders in ihrem Spätwerk. Allerdings: »Der Dichter soll nicht um Humanität buhlen. Er ist ein Mensch, also ist er human.«

Marie Luise Kaschnitz hat offenbar eine glückliche Ehe geführt. Das lässt sich auch aus ihren Gedichten und Geschichten lesen, deren autobiografischen Kern die Dichterin nie bestritt. Mit ihrem Mann, dem Archäologen Guido von Kaschnitz, bereiste sie die Ausgrabungsstätten im Mittelmeerraum, lebte sie lange in Rom, wo die autobiografische Prosa *Engelsbrücke* entstand. 1955 erhielt sie den Büchnerpreis: Da hatte sie ihr eigentliches Werk noch nicht geschrieben. Nach dem Tod ihres Mannes 1958 entsteht der gewichtigere Teil

ihrer Prosa. »Früher«, so die Dichterin, »(war) mein Hauptberuf, verheiratet zu sein. Ich mußte dafür sorgen, daß mein Mann möglichst gut arbeiten konnte und daß er und unser Kind möglichst glücklich waren ...«, und so habe sie »oft heimlich, im Kaffeehaus zwischen den Einkäufen gearbeitet«.

In den Erzählensammlungen *Lange Schatten* (1961) und *Ferngespräche* (1966) spürt der Leser schon mit den ersten Sätzen, dass er im Schutz einer reifen Schriftstellerin steht, einer Frau, die das Leben kennt, die Menschen beurteilen kann, aber niemals leichtthin verurteilt. Hier wird kein Prosecco getrunken, es gibt keinen Mondscheintarif, keine spaßgelaunte Sprachschlamperei. Die Kaschnitz muss weder trällern noch schreien. Sie hat etwas zu sagen. Disziplin im Denken wie in der Sprache: kein Wort zu viel, aber auch kein manierter Geiz. Eine beherrschte Sprache im doppelten Sinne: Sie beherrscht die Sprache, das Handwerk, und in Emotion und Tonfall ist auch die Sprache beherrscht.

Mitteilen bestimmt ihr Schreiben. Schreiben wie zueinander reden. Ein Eindruck, der oft durch die Bevorzugung der Ich-Erzählung verstärkt wird. Realistisch, mit großer Einfachheit, kaum ein Unterschied zwischen Vordergrund und Hintergrund, alles ist wichtig, gleich bedeutend. Fast eigensinnig hält die Kaschnitz am Alltäglichen fest. Im »Dritten Reich« war sie in die Welt der antiken Mythen und der Natur geflohen. Diese Möglichkeiten verdeckten Schreibens braucht sie nach dem Krieg nicht mehr. Geblieben ist die Fähigkeit, mit wenigen Sätzen Landschaften entstehen zu lassen, besonders die des Mittelmeers: Meer, Sand, ein paar Pinien, eine Piazza, die Schauplätze der Sehnsucht.

Im realistischen Gewand verbirgt sich eine mehrschichtige, gleichnishafte Welt. Alltägliches wird fantastisch, Fantastisches im Alltäglichen sichtbar. Dem Augenfälligen ist nicht zu trauen, jedenfalls nicht mehr als dem offenen Geheimnis der Träume. Das Sichere ist nicht sicher (*Bergrutsch, Lange Schatten, Der Tag X*), das Vergangene nicht vergangen (*Schneeschnelze, Das dicke Kind*),

die Toten sind nicht tot (*Eisbären, Schiffsgeschichte*). Die Menschen in diesen Erzählungen sind keine Helden, sie weichen Konflikten aus, und nicht selten fliehen sie aus der Normalität in die Wunderwelt eines sanften Wahns. Die Kaschnitz lässt nichts Bitteres aus und gelangt doch zu einem hoffnungsvollen Blick auf das Leben.

Weit trägt der lakonische, unsentimentale Ton, besonders in den Geschichten vom Versagen der Menschen während der Nazizeit; etwa in *Märzwind*, wenn uns die Kaschnitz mit hinterhältiger Sachlichkeit zum Zeugen einer Hinrichtung macht; wir stehen bei den Dörflern, sehen mit ihnen zu, möchten Halt! schreien. Aber: Hätten wir Halt! geschrien, damals? Hätten wir Renata versteckt (*Das rote Netz*)?

Hinter der beherrschten Sprache vibriert eine Anteilnahme, die auf den Leser überspringt. Gedrängt wird er nicht. »Arbeite mit«, sagte sie, »ergänze, was nicht dasteht, aus eigenem Vermögen.« Kein Gängeln des Lesers. Geschichten und Gedichte lassen sich nicht auf nur einen Nenner bringen. Nicht einmal nacherzählen kann man sie; auch ein Gedicht ist ja nie nur das, wovon es handelt. Die Rätsel der Kaschnitz bleiben die Rätsel unserer Zeit. Das hält ihr Werk lebendig.

Georg Brandes, der große dänische Kritiker der Jahrhundertwende, sagte: »Gut ist ein Buch, das mich entwickelt.« Die Erzählungen der Kaschnitz tun es.

ERICH KÄSTNER: DAS FLIEGENDE KLASSENZIMMER

Ein Nichtraucher für alle

VON KATHARINA DÖBLER

Erich Kästner war schon ein alter Mann, als wir ihn ein paarmal auf der Straße und – ich glaube, es war Weihnachten – in der Kirche gesehen haben. Er war wirklich sehr alt und trug einen Hut, und ihn umgab eine Aura von ferner Größe. Mein Vater behauptete, er sei ein Skeptiker, worunter ich mir lange Zeit jemanden mit einem Filzhut und hochgeschlagenem Mantelkragen vorstellte; meine Mutter hielt ihn für einsam und traurig. Es war aber klar, dass wir ihn nicht zum Essen einladen würden, denn er war zu berühmt. Ich hatte damals *Emil und die Detektive* gelesen, das *Fliegende Klassenzimmer* gleich hinterher; und dass dieser Mensch das alles hervorgebracht hatte, versetzte mich in Staunen. So hatte ich mir jemanden, der immer wusste, was das Richtige war, wirklich nicht vorgestellt: ein einsamer alter Skeptiker, der aussah, als ob er fror.

Als er noch jünger war, aber durchaus erwachsen, wurde er, so erzählt er im Vorwort zum *Fliegenden Klassenzimmer*, von seiner Mutter in die Berge geschickt, um ein Buch zu schreiben. Also setzt er sich brav an sein Tischchen am Fuße der Zugspitze und schreibt ein Buch, das seiner Mama gefallen würde. Es hat uns allen gefallen, und das seit Jahrzehnten.

Das Einzige, was mich schon als Kind bei der ersten Lektüre irritiert hat, war, dass die Jungs ständig »Eisern!« rufen, um Zusammenhalt zu demonstrieren, sich zu begrüßen, zu verabschieden – oder weil sie tatsächlich im Begriff sind, in die Schlacht zu ziehen. Auch wenn es nur eine Schneeballschlacht ist. Zu der Zeit, als das *Fliegende Klassenzimmer* geschrieben wurde, waren Gruß und

Schlachtruf oft genug dasselbe – rechts kämpfte gegen links und links gegen rechts und jeder ums ökonomische Überleben. Man merkt es dem Buch an: das Geschnarre, die strengen Hierarchien, der Kult männlicher Kampf- und Kameradschaftsrituale. Es erschien im Jahr 1933.

Dies ist die eine Seite. Aber Leser haben ihre Schutzmechanismen. Bei Befremdlichem schauen und lesen sie eben woandershin, zum Bekannten, zum Spannenden, zum Ergreifenden. Und davon gibt es im *Fliegenden Klassenzimmer* eine Menge. Die andere Seite, die literarische, die unterhaltsame – sogar die moralische! – hat deshalb Krieg, Nachkrieg, Fernsehen, antiautoritäre Bewegung, Internet und McDonald's anstandslos überlebt. Denn in den Kinderzimmern von heute lauert der Schrecken nicht viel anders als in den strengen Kinderstuben von damals. Die hässlichen Grunderfahrungen der Kindheit gibt es noch. Wie das Unverständnis von Autoritätspersonen. Wie das Verlassenwerden.

Im *Klassenzimmer* hat Erich Kästner seinen jungen Helden solche Erfahrungen exemplarisch mitgegeben. Der Verlassenste von allen ist Johnny Trotz, der von seinem Vater mit einem Schiff aufs weite Meer hinausgeschickt wurde, ganz allein. Zum Glück kam ein Kapitän und rettete ihn vor dem Kinderheim. Wenn er groß ist, wird er (deshalb?) vermutlich Dichter. Martin Thaler erlebt die Ohnmacht gegenüber schreiender Ungerechtigkeit. Sein Vater ist arbeitslos, sie sind arm, die Mutter weint: »Sind wir schlechte Menschen? Nein. Woran liegt es dann? Es liegt an der Ungerechtigkeit, unter der so viele leiden. Es gibt zwar nette Leute, die das ändern wollen. Aber der Heilige Abend ist schon übermorgen. Bis dahin wird es ihnen nicht gelingen.«

Und dann gibt es die Verzweiflung, weil man sich als Versager fühlt, beleidigt und verspottet wird, wie »der kleine Ulli« von Simmern, der sich aus lauter Sehnsucht nach Anerkennung beinahe umbringt. Und, leicht verletzt, plötzlich als Held gefeiert wird. Denn im *Fliegenden Klassenzimmer* geht alles gut aus, es

ist ein Kinderbuch, es muss Hoffnung darin geben; gegen alle Schrecken baut Kästner das Bollwerk der Freundschaft, gefügt aus Treue, Tapferkeit und Gemeinschaftsgefühl (den leichten Schweißgeruch kämpfender Männlichkeit einmal beiseite).

Auch die neue Verfilmung des Klassikers, obwohl bis zum Zerplatzen aufgepeppt, enthält im Kern noch dieselben, die alten Schrecken und das alte Ideal der Freundschaft. Und natürlich die pädagogische Lichtgestalt, Vorläufer (vielleicht sogar archetypisches Vorbild) von Generationen von Sozialpädagogen und »engagierten Lehrern«. »Der Justus« (damals hatte man noch Latein, und alle wussten, dass es »der Gerechte« bedeutet) ist der Traum von einem Lehrer: Freund, Vertrauter und Vorbild, eine nicht gesetzmäßig, sondern moralisch legitimierte Autorität.

Das *Fliegende Klassenzimmer* ist ein pädagogischer Gegenentwurf; ein utopischer, zugegeben. Ein moralistischer. Aber eben immer noch gültig, denn dass ungerechte Lehrer, gleichgültige Eltern und heuchlerische Autoritäten nicht gut für Kinder sind, darin sind wir uns alle einig. Trotzdem muss nicht jeder Erwachsene Pädagoge sein. Ein einfaches Rollenmodell genügt: so wie der Nichtraucher, ein Aussteiger und ehrgeizloser Künstler, der mit sich selbst im Reinen ist – der erste Hippie avant la lettre der deutschen Literatur. Das *Fliegende Klassenzimmer* ist eben ein Buch für alle.

GOTTFRIED KELLER: DIE LEUTE VON SELDWYLA

Die Liebe als Profitoptimierung

VON JENS JESSEN

Von dem altväterischen Ton darf man sich nicht stören lassen. Die Geschichten, die Gottfried Keller unter dem Titel *Die Leute von Seldwyla* gesammelt und in zwei Teilen, 1856 und 1873/74, veröffentlicht hat, sind teils haarsträubend, teils boshaft, manche auch rührend, alle aber fabelhaft amüsant. Der Stil, der schon auf Zeitgenossen betulich wirkte, ist keine Schweizer Hinterwäldlerei, sondern blanke Ironie und in gewisser Hinsicht auch Programm. Denn das Städtchen Seldwyla, das er als Schauplatz seiner Erzählungen erfunden hat, verkörpert die alte, umständliche, aber auch unbekümmerte und wunderbar leichtfertige Großvaterwelt, die Zug um Zug durch den Einbruch des modernen Kapitalismus zerstört wird. Von dieser Zerstörung handelt der ganze Zyklus auf die eine oder andere Weise.

Die Menschen in Seldwyla sträuben sich nicht gegen die New Economy ihrer Zeit, sie sind im Gegenteil durch ihre tradierte Leichtfertigkeit besonders anfällig und verführbar durch die Versprechungen neuen Reichtums. Das Einzige, was sich gegen den Kapitalismus sträubt, ist die Sprache von Keller, und zwar mit Absicht; nämlich um die Neuerungen, die zu Kellers Zeit schon selbstverständlich geworden sind, wieder neu, merkwürdig und möglichst unnatürlich wirken zu lassen.

Der Stil dient hier dem gleichen Zweck wie Brechts Verfremdungseffekt. Darin liegen viel Witz und Aggressivität; Gottfried Keller ist der erste konsequent antikapitalistische Erzähler des 19. Jahrhunderts. Er tut ein wenig so wie jemand,

der heute Jeans als Nietenhosen, T-Shirts als Unterhemden und Baseballkappen als Schirmmützen bezeichnete, aber nicht aus Ahnungslosigkeit, sondern um sein Publikum zu ärgern und auf die Manipulation durch die Mode zu verweisen.

Ein weiterer böser Witz liegt darin, dass er den Kapitalismus nicht nur als etwas Äußerliches behandelt, das Wirtschaftsweise, Handwerk, Handel und Bauern betrifft, sondern als seelisches Phänomen. Namentlich die Liebe gerät unter den Druck der Renditefantasie. Es gibt bestimmt keinen Schriftsteller der Zeit, die Franzosen ausgenommen, der eine solche Galerie berechnender und gieriger Frauengestalten entworfen hat. Die sentimentale Schwärmerei, überhaupt alle Zustände der Verliebtheit entspringen stets der Aussicht auf einen reichen Mann. Die Mädchen glauben, ihn wegen seines Charakters zu lieben; aber das, was sie an einem Charakter sexy finden, ist die Hoffnung, dass es sich um den Charakter eines cleveren Geschäftsmannes handelt.

In einer solchen Welt ist jeder verloren, der gegen sein Profitinteresse verstößt. *Das verlorene Lachen* handelt von einem Holzhändler, der eines Tages aus plötzlicher Skrupelhaftigkeit darauf verzichtet, eine uralte Eiche zu fällen und zu verkaufen; von diesem Moment an wird er von niemandem mehr ernst genommen, einschließlich seiner Frau, die plötzlich fürchtet, einen Verlierer geheiratet zu haben. Von dieser Art ist die Psychologie Kellers; dass er überall und hinter allem materielle Interessen vermutet, haben ihm die Zeitgenossen sehr übel genommen.

Manchmal siegt die Liebe am Ende doch und wird auch einem Verlierer wie dem armen Schneiderlein in *Kleider machen Leute* zuteil; das ist dann aber eine Sache unter Außenseitern oder solchen, die durch fehlgelaufene Spekulationen zu Außenseitern wurden. Dass Liebe ohne Profitinteresse als Ausnahme gehandelt wird, ist eine bittere Pointe, die den Normalfall der kapitalistischen Herzlosigkeit umso krasser hervortreten lässt.

Die Leute von Seldwyla sind voller Neid und Missgunst; aber einig sind sie sich in ihrer Verachtung für Verlierer. Mit dieser Beobachtung, die sich auch heute in jeder Schulklasse machen ließe, ist Keller gewiss nicht altmodisch. Wirklich modern ist aber seine Diagnose, dass es am Ende im kapitalistischen Wettbewerb keine Sieger gibt. Von den Konkurrenten, die in den *Drei gerechten Kammachern* um die Hand der reichen Erbin streiten, bleiben zwei auf der Strecke; der Überlebende aber erntet ein bösesartiges Weib. Dass auch der Kapitalist ein Opfer des Kapitalismus ist, wird erst im 20. Jahrhundert ähnlich nachdrücklich formuliert.

Gottfried Keller war allerdings kein Sozialist; vielmehr sah er im Kommunismus eine vergleichbare Fixierung auf materielle Werte am Werk. Eine utopische Hoffnung auf Besseres hat er nicht angeboten; aber den Kapitalismus als großen Zerstörer von Tradition, Seele und Moral hat er unübertrefflich geschildert.

HEINRICH VON KLEIST: PENTHESILEA

Dies wunderbare Weib!

VON ELISABETH VON THADDEN

»Sie ist außer sich.« – »Sie ist wahnsinnig.« Sie kann gar nicht anders als töten. Sie hetzt die wilden Tiere, Doggen, Elefanten, auf den Mann, den sie liebt. Die zerfetzen ihn, der eben noch sagte: »Dies wunderbare Weib, / Halb Furie, halb Grazie, sie liebt mich – / Und ... ich sie auch.« Die Welt, in der solche Schrecknisse möglich sind, ist ihren Bewohnern ein Rätsel wider alle Vernunft: ein »Greuelrätsel«. Den Liebsten zerfleischen, sich einverleiben? »Ach! – wie wunderbar.« Wer wüsste es genauer zu sagen. »Küsse« und »Bisse« reimen sich, sagt die Liebende, als bildeten sie einen Kindervers. Der sexuelle Genuss, das ist, »in des Verstandes Sonnenfinsternis«, der Mord. »Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!«

Das ist Kleist, so klingt seine klare, verwunderte Sprache, die sich vermeintlich durch den Mythos, in welchen das Drama *Penthesilea* gekleidet ist, dem Verständnis entzieht. Was aber nicht zutrifft, nicht die Mythen machen Kleist rätselhaft. Sie allein wären schnell erzählt: Penthesilea, Königin der Amazonen und Tochter des Kriegsgottes Ares, wird von Achill, dem Helden der Griechen und Sohn der Meergöttin Thetis, im Kampf getötet. Beim Anblick des toten, weiblichen Körpers verliebt sich Achill verzweifelt in die leblose Feindin. Das lässt sich nachschlagen.

Weniger leicht aber lässt sich sagen, warum Heinrich von Kleist, Sohn einer preußischen Offiziersfamilie, im Jahr 1807 diese Vorlage, die er in Benjamin Hederichs mythologischem Lexikon fand, so grauenvoll umdrehte, zuspitzte und

mit einer politischen Ursprungsgeschichte der Amazonen verkettete: Aus Rache, wegen eines mörderischen Frauenraubs, heißt es im Drama, gründet sich in mythischer Vorzeit der Frauenstaat der Amazonen. Sie ziehen auf Raubzüge aus, um sich Männer zu holen, welche sie wieder verstoßen, sobald die ein Kind gezeugt haben. Bei Kleist muss nun Achill der Penthesilea zum Opfer fallen. Weil sie den Geliebten besiegt haben muss, um ihn lieben zu dürfen. Muss, muss, muss. Mit dem Ermordeten darf sie tot in die Ewigkeit ziehen – nachdem sie sich ihr Restchen Leben genommen hat, entsetzt, den Geliebten zerfleischt zu haben.

Penthesileas Freundin Prothoe, die gütige und treue und kluge, versucht in den letzten Worten des Stücks zu erklären, warum es so kam, denn muss es nicht einen Grund geben? Über Penthesilea sagt sie: »Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte! / Die abgestorbne Eiche steht im Sturm, / Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder, / Weil er in ihre Krone greifen kann.«

Von Sturm verstand der Aufklärungsskeptiker Kleist viel, nicht nur, weil die Französische Revolution die kollektive Gewalt in den Kampf um Freiheit und Gleichheit gebracht hatte, als er jung war. Die *Penthesilea* schrieb er zum Teil in französischer Haft, in der er als angeblicher Spion saß; das geschah, nachdem Napoleons Armee 1806 die Preußen besiegt hatte. Als Kleist im November 1811 seinem Leben ein Ende machte, indem er sich mit einer kaum Vertrauten gemeinsam erschoss, war er wider Willen unverheiratet, kinderlos, ohne Haus oder Gut.

»Auf den Knien meines Herzens«, wie Kleist schreibt, schickt er am 24. Januar 1808 seine *Penthesilea* an Goethe, den riesenhaften Rivalen, süchtig nach dessen Lob. »Mit der *Penthesilea* kann ich mich noch nicht befreunden«, gibt Goethe am 1. Februar 1808 zurück, die halte sich doch in sehr »fremden Regionen« auf, kein Wunder, seine *Iphigenie* hatte er klassisch gegen die Barbarei imprägniert.

Goethes Ablehnung ist für Kleist vernichtend. Aber wie hatte er auch hoffen können, mit wilden Doggen auf der Bühne und männerfressenden Amazonen Goethes Zustimmung zu finden?

Die sexuelle Lust, um die *Penthesilea* kreist wie um die Angst vor der unheimlichen, verdrängten, erinnert nur von ganz fern an die mythische Liaison von Liebe und Tod. Was Kleist schreibt, ist neu. Die Vorstellung des sexuell ziemlich glücklosen Dichters, dass weibliche Gewalt widernatürlich sei, weibliche politische Freiheit aber unter Umständen legitim und die Lust ohnehin – sie stellt nicht nur die klassische Konvention, sondern alle Machtverhältnisse von Grund auf infrage. Das moderne »Greuelrätsel« der *Penthesilea* lässt sich nicht abtun, immer noch nicht. Jenes Rätsel, in dem sich das Wünschen und die Gesetze so heillos ineinander verschlingen. Unausgesetzt rätseln die Hauptpersonen: Was geschieht? Warum? Wo? Wer ist's?

»Denk ich bloß *mich*, sinds *meine* Wünsche bloß, / ist es das Volk, ists das Verderben nicht?«, befragt sich Penthesilea, und in ihren Sätzen führen der Wille und die offene Frage Narrentänze miteinander auf. »Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zücke?/ Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?/ Ich will ihn ja, ihr ewgen Götter, nur/ An diese Brust will ich ihn niederziehn!« Bis sich die Liebende den Geliebten einverleibt, um ihm die Macht über das eigene Leben zu nehmen. Als müsse ein Mensch das tun.

Laut denken, langsam schreiben

VON EVELYN FINGER

Als der russische Graf in die gefährlichste Schlacht seines Lebens aufbrach, als er beschloss, die Dame seines Herzens zu erobern, und zwar endgültig, koste es, was es wolle, tot oder lebendig, jedenfalls ohne Rücksicht auf Unversehrtheit seiner Person, da warf er sich der Geliebten durchaus nicht zu Füßen. Er rief nicht: Ich liebe dich! Oder: Heirate mich! Der Graf besaß seine eigene Vorstellung von Direktheit. Mitten in einem Gespräch, praktisch im Nebensatz, bat er die Dame um ihre Hand. Die glaubte zunächst, sie hätte sich verhöhrt. Doch anstatt nun Klarheit zu schaffen und sie endlich zu küssen, tat er, was der Held einer Novelle tun muss, wenn Heinrich von Kleist ihr Verfasser ist, wenn also die dramatischsten Ereignisse mit einer gewissen Umständlichkeit erzählt werden und selbst ein Überraschungsangriff in langen, komplizierten Satzperioden erfolgt: »Der Graf setzte sich, indem er die Hand der Dame fahren ließ, nieder, und sagte, daß er, durch die Umstände gezwungen, sich sehr kurz fassen müsse ...« – Woraufhin es noch ein Dutzend weitere Konjunktionalkonstruktionen dauert, bis der Graf auf den Punkt kommt: »... daß er den Wunsch hege, mit der Hand der Frau Marquise beglückt zu werden, und daß er auf das ehrfurchtsvollste, inständigste und dringendste bitte, sich ihm hierüber gütig zu erklären.«

Heinrich von Kleist schreibt ein Deutsch, mit dem er heute an keiner Journalistenschule durchkäme. Es ist ein Deutsch, das auch in der Literatur bald ausgestorben sein wird – dank jener normativen Stilistik, die von den

Regelpoetiken der Aufklärung herrührt und in so genannten *creative writing*-Kursen zur Textoptimierungsseuche pervertiert wurde. Ihr mildestes Symptom ist noch die Hauptsatzidiotie, tückischer jedoch ist der Wahn, man könne alles auf der Welt mitteilen, wenn man nur geradlinig schreibe. Dieser vorsintflutliche Erkenntnisoptimismus war einem Heinrich von Kleist (1777 bis 1811) bereits vor 200 Jahren fremd. Hineingeboren in die Ära der Bildungseuphorie, fand er über die Lektüre der Kantschen Philosophie zu der Überzeugung, dass die Welt größer ist als der Kopf, dass also dem menschlichen Verstand und noch mehr der Sprache Grenzen gesetzt sind. An seine Stiefschwester schrieb er einmal: »Ich weiß nicht, was ich Dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll. Ich wollte, ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen und Dir zuschicken.«

Die Grenzen zu kennen und sie trotzdem zu überwinden, darin besteht Kleists Kunst. Eine Erzählung wie *Die Marquise von O.* zielt auf das, was mehr geahnt als gewusst wird, was eher gefühlt als gesagt werden kann. Bloß weil der verliebte Graf sich schnurstracks in die Ehe stürzen will, rennen die Sätze nicht blindlings drauflos. In Abschweifungen und Andeutungen, sich selbst ständig unterbrechend, macht der Graf eine Liebeserklärung und lässt gleichzeitig durchblicken, wie zweifelhaft und furchtsam diese tollkühne Liebe ist. Am Ende stellt sich heraus, dass er die Marquise einst, während sie in Ohnmacht lag, vergewaltigt hat, dadurch gerät sein Heiratsantrag unter Verdacht, keiner spontanen Gemütsbewegung, sondern nur seinem Ehrgefühl zu entspringen. Zwischen den Zeilen erfahren wir: Das Unerhörte ist wahr und doch falsch. Die Liebe ist möglich und doch unmöglich.

Kleist stellt seine Figuren in ein Gewirr aus Relativsätzen, temporalen und kausalen Erläuterungen, das ähnlich unbegradigt wirkt wie das echte Leben. So gelangt er an Orte, die man auf direktem Weg nie erreicht. Es ist, als würden sich beim Reden, praktisch vor den Augen des Lesers, die Gedanken des Autors

allmählich verfertigen. Man kann zuschauen, wie sie Sprache werden und wie das Erzählen, gerade weil es aus einem Zögern entsteht, Tempo gewinnt. Das ist nicht die glatte, dumme Schnelligkeit jener Literatur, die immer gleich zur Sache kommt – Subjekt, Prädikat, Objekt. Kleist besitzt eine stockende, diskontinuierliche Gewandheit. Wer den *Michael Koolhaas* liest oder *Das Erdbeben in Chili*, der merkt, weshalb ihn die flotte Stilfibel-Literatur oft schon nach einer halben Seite langweilt: weil die Sätze zu kurz sind. Weil sie uns keine Zeit lassen, ein Interesse an der Geschichte zu fassen. Und weil uns der Autor mit seiner sturen Unmissverständlichkeit auf die Nerven geht.

In Gesprächen soll Heinrich von Kleist durch eine seltsame Zerstreuung aufgefallen sein. Die Zeitgenossen Achim von Arnim und Christoph Martin Wieland berichten von der »Unbestimmtheit seiner Rede, die sich dem Stammeln nähert«. Wenn man mit ihm diskutierte, habe manchmal ein einzelnes Wort »eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirn« angezogen und verursacht, »daß er nichts weiter hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb«. Wir möchten uns mehr solche zurückgebliebenen Dichter wünschen und russische Grafen, die, anstatt mit der Tür ins Haus zu fallen, umständlich sich erklärend, unser Herz im Sturm erobern.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: NATHAN DER WEISE

Triumphgesang der Vernunft

VON ROLF MICHAELIS

Ein verfolgtes Stück? Her damit. Natürlich geiferten die Pfaffen beider christlicher Kirchen vor zweihundertzweiundzwanzig Jahren gegen ein Spiel, das dem Zuschauer die bis heute brennende Frage nicht erspart: »Sind Christ und Jude eher Christ und Jude, / Als Mensch?«

So viel rebellische Frage-Lust war selbst dem Erzvater deutscher Aufklärung, dem Philosophen Immanuel Kant, zu viel. Sein Landsmann in Königsberg, der eher als Gegen-Aufklärer berüchtigte Johann Georg Hamann, gesteht dem Freund Herder, in Weimar immerhin Hofprediger, er habe sich an Lessings *Nathan* »recht geweidet«, während Kant »keinen Helden aus dem Volk der Juden leiden kann«. Und er mag sich den bissigen Nachsatz nicht verkneifen: »So göttlich streng ist unsere Philosophie in ihren Vorurtheilen bey aller ihrer Tolerantz und Unpartheylichkeit!«

Kein Wunder, hat es ein Spiel schwer, in dem die drei monotheistischen Religionen Judentum, Christentum, Islam als gleichberechtigt dargestellt werden, die friedlich fromm nebeneinander existieren können, zum Wohl der Gläubigen. Ein Jahr nach dem Erscheinen konnte in Hamburg, 1780, nur eine Lesung mit verteilten Rollen gewagt werden. Uraufführung erst 1783 in Berlin. Da war Lessing schon zwei Jahre tot. In Wien verhinderten die dort immer wuselnden Drahtzieher von Staat und Kirche noch dreißig Jahre lang jede Aufführung. Was ist das gegen die Schande, dass sich »Großdeutschland« 1933 bis 1945 von den Kultur-Barbaren der Nazis eines der großen Stücke der

Weltliteratur für Schule und Bühne verbieten ließ ...

Hat Lessing an eine Aufführung seines *Dramatischen Gedichts* geglaubt? Dem Bruder Karl schreibt er: »Es kann wohl sein, daß mein *Nathan* im Ganzen wenig Wirkung tun würde, wenn er auf das Theater käme, welches wohl nie geschehen wird. Genug, wenn er sich mit Interesse nur lieset, und unter tausend Lesern nur *einer* daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt.« Zweifeln lernen: Da ist es, das Hauptwort aller Aufklärung zu allen Zeiten. Dies ist der Urgrund des letzten Dramas Lessings. Auch der Weise ist – und bleibt – ein Zweifler. Das macht ihn groß. Hier ahnen wir etwas von der Unruhe, der Wut, weshalb Lessing dieses Stück geschrieben hat, schreiben musste – mit heiterer Leichtigkeit. Am Abend des 13. Juli 1778 will sich der 49-jährige Bibliothekar der schon damals weltberühmten Bibliothek in Wolfenbüttel an den Schreibtisch setzen, um eine seiner in ganz Deutschland bewunderten Schmähekritiken gegen die Finsterlinge der Kirche zu schreiben. Da klopft es. Ein Bote des Herzogs Carl von Braunschweig, Lessings Brotherr, übergibt einen Brief, nein: einen *Cabinetsbefehl*. Lessing, an Demütigungen des verschwendungssüchtigen Herrscherhauses gewöhnt: »Ich biß mich in die Unterlippe.« Es ist die Geste, die er vom ähnlich jähzornigen Vater, dem Pfarrer in Kamenz in der Lausitz, kennt. Der Herzog verbietet dem einzigen intellektuellen Schriftsteller, der sein kleines Ländchen über den Vorharz hinaus bekannt gemacht hat, weitere Polemik gegen die orthodoxe Geistlichkeit.

Seit vier Jahren gibt Lessing bibelkritische Schriften des Hamburger Theologen und Philosophen Reimarus heraus. Die erregen heftige Gegenwehr der damaligen Fundamentalisten, vor allem des Hamburger Hauptpastors Goeze. Jetzt ist ihm jede Gegen-Rede verboten. Hinterhältig hat Goeze Lessings christentumskritische Argumentation – kurz vor der Französischen Revolution – umgedeutet als Angriff gegen jede Obrigkeit.

Da besinnt sich der Verfasser von *Minna* und *Emilia Galotti* darauf, »ob man

mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens, noch ungestört will predigen lassen« – und schreibt *Nathan*, eines der zauberhaften, zwischen Tragödie, Komödie, Märchen, Requiem, Lehrspiel, schillernden Stücke, einmalig für das deutsche Theater. Die Nazis haben auch dieses Wunder zerstört: Inzwischen gilt das Märchenspiel mit der Utopie vom Religionsfrieden als »Hohes Lied der Menschlichkeit« oder als »Wiedergutmachungsstück«, also als Langweilerei. Sollten wir da nicht wieder hören das von einem anderen bibelkritischen Leser, David Friedrich Strauß, 1861 gesungene Lob:

Triumphgesang der Vernunft?

Lebensfrisches Spiel von Liebe und Tod, für das auch gilt, was der andere große Dramatiker Deutschlands, Kleist, am Ende seines *Prinzen von Homburg* seinen Landsleuten zu bedenken gibt: »Ein Traum, was sonst.«

GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG: APHORISMEN UND ANDERE SUDELEIEN

Vergnüglichste Gedankenerfrischung

VON KATHARINA DÖBLER

Kurt Tucholsky fand in seinen Texten » ... französische Klarheit plus englischer Groteske plus deutschem Herzen« und urteilte: »Lichtenberg hatte ein heißes Herz und einen kalten Verstand.« Schopenhauer bescheinigte ihm, ein »Selbstdenker« zu sein, und Nietzsche hielt ihn für würdig, tatsächlich gelesen zu werden. Selbst ein so vernichtungsfreudiger Kritiker wie Karl Kraus erwies dem Physiker-Literaten Georg Christoph Lichtenberg seine Reverenz.

Dabei ist das Werk, das er hinterlassen hat, kein Meilenstein, um den man auf dem Weg durch die deutsche Geistesgeschichte nicht herumkäme. Es hat so gar nichts Steinernes. Es ist eher das Sprudelnde, Kühle und Belebende, das man – um im Bild zu bleiben – als Erfrischung zu sich nimmt, während man auf einem Meilenstein Rast macht.

»Ich habe noch niemanden gefunden, der nicht gesagt hätte, es wäre eine angenehme Empfindung, Stanniol mit einer Schere zu schneiden.«

Derartige Beobachtungen, so marginal wie sinnlich, so bizarr wie verrätselt, pflegte Lichtenberg schriftlich festzuhalten. Man kann sich vorstellen, wie er in seinem Göttinger Studierzimmer saß, umgeben von Dingen wie schwebenden, luftgefüllten Schweins- und anderen Blasen, mit denen er seine Forschungen betrieb, und allerlei Zeug in sein Notizbuch sudelte. Zeug, das er »frisch vom Leben weg« schrieb, »ohne alles erst durch das Filtrum der Konvenienz laufen

zu lassen«. Was er notierte, waren Kurzporträts von Zeitgenossen, treffende Formulierungen (»ein nicht sehr unwundenes Spitzbubengesicht«), hypochondrische Selbstbeobachtungen, skurrile Anmerkungen zu Alltäglichem und beißende Kulturkritik: »Eine Milchstraße von Einfällen.« Das alles mit umwerfender Prägnanz.

Seit dem Beginn seines Studiums 1762 führte Lichtenberg diese alphabetisch durchgezählten *Sudelbücher*. Dass er nicht weiter als bis zum Buchstaben L kam, haben inzwischen viele Generationen zu bedauern Gelegenheit gehabt. Nicht lange nach seinem Tod 1799 wurden aus den erhalten gebliebenen *Sudelbüchern* verschiedene Schriften- und Aphorismensammlungen destilliert.

Lichtenbergs spitzfindige Sudeleien zu loben ist so selbstverständlich wie schwer. Das liegt daran, dass darin so vieles steht, was man selbst gern mal gedacht hätte; oder manchmal sogar gedacht hat, ohne es zu wissen. Viele wirken so frisch, als seien sie gerade erst geschrieben, und formuliert sind sie so gut, dass man allenfalls ein Ausrufezeichen der Bewunderung hinzufügen könnte.

Es waren die vielen Details, aus denen die Welt besteht, die den vielseitigen Gelehrten faszinierten. Dem Großen und Ganzen, den Welterklärungsmustern, den ästhetischen wie politischen Ideologemen misstraute er zutiefst. Sein Vergnügen – und das seiner Leser – besteht darin, übliche Betrachtungsweisen umzudrehen (»Der Amerikaner, der den Columbus zuerst entdeckte, machte eine böse Entdeckung«) und Konventionen des Denkens wie der Sprache gezielt zu missachten. Wodurch deren Nutzen für den Fortschritt des Menschen einer strengen Prüfung unterzogen wurde.

»Herrn Kant gebührt gewiß das nicht geringe Verdienst, in der Physiologie unsres Gemütes aufgeräumt zu haben. Aber diese nähere Kenntnis der Muskeln und Nerven wird uns weder bessere Klavierspieler noch bessere Tänzer geben.«

Über den Zusammenhang zwischen seinem eigenwilligen Denken und seiner buckligen Gestalt ist viel spekuliert worden – zuallererst von Lichtenberg selbst. »Die gesundesten und schönsten, regelmäßig gebauten Leute sind die, die sich alles gefallen lassen. Sobald einer ein Gebrechen hat, so hat er seine eigene Meinung.« Goethe, der bekanntlich ein durchaus unfreundlicher Zeitgenosse sein konnte, diffamierte ihn einmal als boshafte Krüppel; aber das lag daran, dass seine Farbenlehre vom Physiker Lichtenberg publizistisch mit taktvollem Schweigen übergangen worden war. Boshaftigkeit ist gewiss kein Charakteristikum der Aphorismen. Ein wenig ätzend mögen manche Bemerkungen sein; wie die, dass einer »ein paar Stückchen auf der Metaphysik spielen gelernt« habe; oder die über den Bildungshuber, der immer »Agamemnon« statt »angenommen« las, »so sehr hatte er seinen Homer gelesen«. Lichtenberg mochte die beflissenen Kleingeister nicht; aber auch mit dem Geniekult der Sturm-und-Drang-Generation hatte er nichts am Hut. Als Literaturkritiker konnte er einen Autor schon mal in einem Satz erledigen: »Seine Bücher waren alle sehr nett, sie hatten auch sonst wenig zu tun.«

In seinem Hauptfach hinterließ der »an die Universitätsgaleere geschmiedete« außerordentliche Professor der Experimentalphysik zu Göttingen mehr Fragen als Antworten; an deren herausragender Qualität besteht kein Zweifel. Das Schönste, was er uns neben seinen Aphorismen hinterlassen hat, sind die sogenannten Lichtenbergschen Sterne – physikalische Erscheinungen, auf die er bei seiner Elektrizitätsforschung stieß. Die betrieb er, indem er zum Zwecke der Stromerzeugung seine Katze rieb.

Die Weltläufigkeit des Geistes wie des Lebensstils hatte Lichtenberg auf seinen Englandreisen schätzen gelernt, seitdem war er anglophil bis zur Kritiklosigkeit; außerdem antiklerikal, dabei politisch keineswegs radikal und überaus vorsichtig bei der Meinungsäußerung in der Öffentlichkeit. Und hypochondrisch. Mit selbstkritischem Witz beäugte er die Schwächen des Körpers (»Er hatte mehrere

Krankheiten, allein seine Hauptstärke hatte er im asthmatischen Fache«) und Annehmlichkeiten des Alltags, wie, dass man jemanden gut kenne, mit dem man »zwei Jahre in einerlei Nachtgeschirr gepisset«. Selbst das schönste Kompliment an Lichtenberg stammt von ihm selbst: »Lieber Freund, du kleidest deine Gedanken so sonderbar, dass sie nicht mehr aussehen wie Gedanken.«

MARTIN LUTHER: DAS MATTHÄUS-EVANGELIUM

Die gewaltlose Revolution

VON ROBERT LEICHT

Aber natürlich kenne ich die »guten« Gründe, aus denen man alte Texte lesen (oder gelesen haben) sollte, die einen persönlich eigentlich nichts angehen. Und deshalb kann man auch jedem Schüler, der etwas auf sich halten will, vorhalten, weshalb er das Matthäus-Evangelium lesen sollte. Das übrigens in der Übersetzung Martin Luthers, denn Luther hat nicht nur das Alte und Neue Testament ins Deutsche übertragen – das haben auch andere nach dem Mittelalter versucht –, er hat vielmehr die dazu nötige Sprache (und damit unsere Nationalsprache, das Hochdeutsche) gewissermaßen erst geschaffen, sozusagen aus einer Mischung aus dem Meißener Kanzleideutsch und einem »Dem-Volk-aufs-Maul-Schauen«. Aber Vorsicht: Diese letztere Redewendung findet man nicht im Matthäus-Evangelium, sondern in Luthers Sendbrief vom Dolmetschen. (Auch den sollte man übrigens genau lesen.)

Wer also das Matthäus-Evangelium nach Luther nicht kennt, hat den Sprachgründungsakt des Deutschen nicht mit- und nacherlebt. (Wer das Evangelium aber heute liest, erlebt nicht wirklich Luther, sondern den mehrmals revidierten Text – philologisch und praktisch zwar brauchbarer, poetisch und sprachgeschichtlich freilich blasser.) Von der Sprache zum Inhalt: Wer das Matthäus-Evangelium nicht kennt, der weiß auch nicht, was eine Bergpredigt ist oder ein Vaterunser (das findet er zur Not auch bei Lukas; doch wer war das?). Er kennt weder Pontius noch Pilatus – oder war das doch nur ein und dieselbe Person? Und Passion – was ist das, außer einer Spielleidenschaft? Wer also

dieses Matthäus-Evangelium nicht kennt, braucht sein Licht gar nicht erst unter den Scheffel zu stellen (Matth. 5, 15) – es leuchtet ohnehin nicht stark und lehrt ihn auch nicht die Spuren der christlichen Urtexte und -geschichten in der Literatur und Kunst erkennen.

So viel zu den guten Gründen! Ich halte sie nicht gerade für schlechte, jedoch für schwache Gründe und suche stattdessen nach besseren Anregungen, die mehr bieten als dieses bloße Kulturwissen und zugleich weniger fordern als die gläubige Annahme eines religiösen Textes. (Abgesehen davon: Was wäre das für ein Bildungsbegriff, der nur das formale Notiznehmen verlangt, nicht aber die persönliche Auseinandersetzung?) Wer das Matthäus-Evangelium näher kennt, verliert zumindest ein Vorurteil gegenüber Religion und Kirche, nämlich das Doppelvorurteil, dass die (christliche) Religion es entweder mit Macht über Menschen oder mit weltflüchtiger Innerlichkeit der Unterworfenen zu tun hat. Wer aber die Bergpredigt liest, wird mit einem Text konfrontiert, der sämtliche »Werte« und »Gegenwerte« unserer Welt nicht nur umwertet (so Nietzsche), sondern regelrecht befreiend und bestürzend abwertet.

Wer die matthäische Vision vom Weltgericht vor Augen hat (»Was ihr getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern ...« – oder : »Ich bin ein Fremder gewesen, und ihr habt mich nicht aufgenommen ...«), der wird sich dem Kult der eigensüchtigen Selbstverwirklichung (jener wahren, freilich gottlosen Religion unserer Zeit) nicht so umstandslos anschließen. Eine Utopie ohne die üblichen gewaltsamen Machtansprüche der Utopisten, eine gewaltlose Revolution ohne die Verblendung der Revolutionäre, ein wirklicher menschenfreundlicher Umsturz, das zum Beispiel wäre das Matthäus-Evangelium.

GEDICHTE, DIE BLEIBEN

Meine Empfehlungen für den ZEIT-Literaturkanon

VON ULLA HAHN

Die Jury des *ZEIT*-Literaturkanons – zwei Schüler, zwei Lehrer, zwei Schriftsteller und zwei *ZEIT*-Redakteure – gab mir den Auftrag, für die Abteilung Lyrik auszuwählen. Ich habe mich an die Arbeit gemacht. Hier ist das Ergebnis. Ich nenne es *Stimmen im Kanon*. Zu einem Kanon zählen zunächst die Stimmen, die den Ton angeben, den Grundakkord. Diese herausragenden Stimmen zu versammeln ist nicht allzu schwer. Obwohl mit dem Zerfall des Bildungsbürgertums auch die Selbstsicherheiten und Selbstverständlichkeiten seines literarischen Kanons im Schwinden begriffen sind, lässt sich über die Namen des Kernbestandes noch leicht Einigkeit erzielen: Vogelweide, Gryphius, Claudius, Goethe, Schiller, Hölderlin, Eichendorff, Mörike, Heine, Platen, Droste, Rilke, Benn, Brecht gehören sicherlich in den Kanon.

Aber bei der Auswahl ihrer Gedichte fängt das Kopfzerbrechen schon an, wird der Widerspruch beginnen. Sie vermissen Hölderlins *Patmos*? Einige von Schillers *Xenien*? Kurt Schwitters *Anna Blume*? Schadet nichts. Schimpfen Sie mit Freunden und Feinden auf die Jurorin, und machen Sie eigene Vorlieben klar! Was wäre mir lieber als eine Diskussion über Gedichte! Ein besseres Plädoyer gegen das Vergessen und für ein leidenschaftliches Lesen kann ich mir kaum denken. Um dieses geht es mir: um ein Lebendighalten des Lesenswerten, nicht um Verbindlichkeiten. Um die »Stimmen« mehr als um den »Kanon«. Und

da ist im Grunde jeder Sänger willkommen.

Ein Kanon verändert sich im Lauf der Epochen selbst im Kern; seine Zeitgenossenschaft, den Einfluss der Zeit, in der er erstellt wurde, sollte kein Kanon verleugnen. Denn auch der *Ewige Vorrat deutscher Poesie*, wie eine Anthologie aus den zwanziger Jahren hieß, muss immer wieder neu gesichtet, auf Genießbarkeit, das heißt, seine Haltbarkeit geprüft werden. Es schadet nichts, wenn manche Gedichte für ein paar Generationen in den Vorratskammern der Werkausgaben verschwinden, ihre Gebrauchsspuren langsam verlöschen, ehe sie bei erneutem Lesen oder für eine neue Lesergeneration ihre Frische zurückgewinnen. Alles Alte hat es leichter, schön zu sein, wenn es nur lange genug vergraben und verschwunden war.

Mir ging dies so mit Schillers *Glocke*, die bereits einigen seiner Zeitgenossen »von gestern« zu sein schien. So schrieb Caroline Schlegel-Schelling, man sei »über ein Gedicht von Schiller, das *Lied von der Glocke*, fast von den Stühlen gefallen vor Lachen«. Und Friedrich Schlegel läutete mit seiner Parodie den satirischen Frohsinn von Generationen ein. »Ehret die Frauen! Sie stricken die Strümpfe, / Wohlig und warm, zu durchwaten die Sümpfe, / Flicken zerrissene Pantalons aus; / Kochen dem Manne die kräftigen Suppen, / Putzen den Kindern die niedlichen Puppen, / Halten mit mäßigem Wochengeld aus.«

So kam es, dass ich beim Zusammenstellen dieser Liste *Das Lied von der Glocke* keines Blickes würdigte, bis mich beim Überblättern die letzte Zeile ansprang: »Friede sei ihr erst Geläute.« Da las ich das Gedicht noch einmal: den ganzen späten Schiller, mitsamt seinem pädagogischen Eros. Den Dichter, der die Ehrenbürgerschaft der Französischen Republik enttäuscht wieder zurückgegeben und dennoch an seinen Idealen festgehalten hatte. Ein abgeklärter Idealist. Nicht von ungefähr ist *die Glocke* von geflügelten Worten erfüllt. Selbst wenn Sie zu dem Schluss kommen, das Gedicht sei heute nur als Zitate-Steinbruch gut: Belächeln sollte man nur, was man kennt.

Und Klopstock? Es gibt Dichter, deren Leben interessanter ist als ihr Schreiben; deren Biografie das Werk überdauert. Dichterschicksale, die selbst düstere heroische oder glanzvolle Gedichte zu sein scheinen. Klopstocks literaturhistorische Bedeutung ist unbestritten. Kaum einer hat in der deutschen Literatur so viel Nachahmung, Nachfolge, ja Unterwerfung unter sein Vorbild hervorgerufen wie der Dichter des *Messias*. Er war es, der dem Gottschedschen Regelwerk ein Ende machte und der deutschen Sprache Möglichkeiten eröffnete, die noch heute auszuschöpfen sind. Ob Göttinger Hain, Stolberg, Voß, Jacobi, der junge Goethe: Klopstock war das Haupt einer Dichterschule, Vorbild. Er war auch der Erste, der in Deutschland dem Autor eine autonome, herausragende gesellschaftliche Stellung verschaffte. Mehr als 50.000 Bürger folgten 1803 seinem Sarg. Eine Persönlichkeit, ein wahrer Dichterkönig. Und seine Bücher? Die wurden kaum noch gelesen. Im Gegenteil. So wie sich die mit langen Haaren und bloßem Hals umherschwärmenden Klopstock-Anhänger über Meistersingerei und Barockrezepte lustig machten, wurden sie selbst, schon von Zeitgenossen, abgetan. »Wer wird nicht einen Klopstock loben? / Doch wird ihn jeder lesen? – Nein. / Wir wollen weniger erhoben / und fleißiger gelesen sein«, schrieb Lessing.

Dennoch: Klopstock erlaubte zum ersten Mal, der Natur mit einer Verzückung zu begegnen, wie sie bisher nur Gefühlen gegenüber der Allmacht Gottes gestattet war. Dafür steht in dieser Sammlung seine Ode – was sonst – *Der Zürchersee*.

Lessing ist heute berühmter als der zu Lebzeiten hoch gepriesene Herder, und auch das immer wieder zitierte Fehlurteil Goethes über Kleist – ungeordnet, maßlos, unharmonisch – ist bekannt. Zeitgenossen! Umgekehrt erging es Hölderlin, den ausgerechnet Schiller vor »einem Erbfehler deutscher Dichter« warnte: »der Weitschweifigkeit nämlich, die in einer endlosen Ausführung und unter einer Flut von Strophen oft den glücklichsten Gedanken erdrückt«.

Übrigens lehnte er für seinen *Musenalmanach für das Jahr 1797* die Gedichte dieses Konkurrenten ab. Fast ein Jahrhundert lang war Hölderlin weitgehend vergessen, bis 1910 Norbert von Hellingrath auf verschollene Manuskripte stieß. Erst durch ihn ist Hölderlins Werk für uns sichtbar geworden. Das Tiefste, aber auch das Abgründigste, das die deutsche Literatur hervorgebracht hat.

Und der Beginn des *Nibelungenliedes*, die *Ringparabel*, der *Osterspaziergang*? Sind das keine Gedichte? Erst in der Aufklärung haben sich die heute gebräuchlichen Gattungen der Dichtung etabliert, in der Romantik jedoch schon wieder vermischt. Heute werden die Grenzen immer undeutlicher. Doch nicht um diesem Prozess Vorschub zu leisten, habe ich die drei Stücke unter die Gedichte geschmuggelt. Mit der Auswahl der ersten Zeilen des *Nibelungenliedes* wollte ich den Ton dieses Epos zu Gehör bringen; die stolze Schwermut der alten *maeren* war mir wichtiger als gelehrte Klassifikation. Sprechen wie vor tausend Jahren: Nutzen Sie diese Zeitmaschine, die nur ein paar Lippenbewegungen kostet!

Oft ist es die Vertonung, die ein Gedicht dem Gedächtnis bewahrt. Hagedorns *Die Alte* verdankt Mozart ihr Überleben; Wilhelm Müllers *Lindenbaum* ist aufgegangen in Schuberts Lied; und mitunter verschwindet nicht wie bei Klopstock das Werk hinter dem Namen, sondern der Autor in seinem Werk, das, zumindest in Teilen, weiterlebt, als Volkslied.

Jeder Kanon ist auch dynamisch, das heißt, er ist gesellschaftlichem und kulturellem Wandel unterworfen. Trotzdem wissen wir, dass es allgemeingültige, vom Zeitgeschmack unabhängige, ästhetische Werte gibt, die ein Werk lebendig erhalten. Nur diese Vitalität sichert einem Kunstwerk den Verbleib im Kanon. Und wodurch kommt diese Vitalität zustande? Es sind wohl Qualitäten anthropologischer Natur. Es gibt sie, in allen Kunstgattungen, sie sind die Bedingung dafür, dass Verse von Sappho heute so klingen, als seien sie jetzt für uns geschrieben. Es ist richtig: Wir sind es, die sie lesend wieder zum Leben

erwecken. Vorausgesetzt, der Funke, den wir mit unserem Leseatmen entfachen, hat die Jahrtausende überdauert. Nur den Größten ist das vergönnt. Von ihnen lernen wir das Beste, was uns Kunst lehren kann: was es bedeutet, Mensch zu sein. Lernen, die Leiden, Freuden, Gedanken und Gefühle unserer Vorfahren zu den unseren in Beziehung zu setzen, zu unserer Vorstellung, was ein Mensch heute ist und sein sollte und was Menschsein in der Zukunft bedeuten könnte. Diese Verbindung zwischen den Zeiten darf nicht abreißen. Hierfür schließen wir, die Lebenden, für unsere Nachkommen einen Pakt mit den Toten.

So rasch über die Namen vom Kern des Kanons Einigkeit zu erzielen ist, so schwer fällt dies bei den Sängern auf Zeit. An ihnen ist kein Mangel. Mag sein, sie haben nicht so kräftige Stimmen wie die Vorsänger, doch manchmal gelingt ihnen ein Gedicht so vollkommen, dass, wenn schon kein Solo, so doch ein Mitsingen gerechtfertigt ist. Sie machen dem Gesang der Unbestreitbaren keine Schande. Im Gegenteil. Sie rauhen ihn auf, machen ihn zeitgenössischer. Lassen durch ihre Nähe auch das Alte, scheinbar allzu gut Bekannte, wieder jünger und fremder klingen. Gleich, ob in 100 Jahren zum Kernbestand aufgerückt oder in einer Fußnote verschwunden, wirken sie der Sakralisierung des Kanons entgegen.

Hier kann, ja hier muss gestritten werden. Muss Hoffmann von Fallersleben mit dem *Lied der Deutschen* sein? Warum fehlt die Karschin mit ihrem Gedicht von den Kirschen? Sie war doch die erste deutsche Dichterin, die von ihrer Arbeit leben konnte. Warum fehlen Herta Kräftner, Mascha Kaleko, Inge Müller – wo ohnehin so wenig Frauen vertreten sind. Warum fehlen Stephan Hermlin und J. R. Becher, Rudolf Hagelstange, Peter Gan, Wolfgang Weyrauch, Nicolas Born? Je näher wir an die Gegenwart rücken, desto größer wird für uns das Stimmengewirr.

Der Kern des Kanons ist nichts als ein Fundament, von dem aus gesichtet wird. Und auch das nicht, um nur am Vergangenen zu hängen, sondern um

Bezugspunkte für das Heutige zu finden. Ausgehend vom Kern, sind wir offen, auch das Fremde, Beunruhigende als Möglichkeit lyrischen Sprechens anzuerkennen. Das gilt besonders für die zeitgenössische Lyrik. Ich habe, wie es die Verabredung dieses *ZEIT*-Literaturkanons ist, auf Gedichte lebender Autoren verzichtet.

Der Wettstreit um eine Stimme im Kanon dauert an. Diese Sammlung ist nur eine mögliche, ist nur meine Auswahl. Denn, so schrieb Goethe an Karl Friedrich Reinhardt: »Glücklicherweise bleibt uns zuletzt die Überzeugung, daß gar vieles nebeneinander bestehen kann und muß, was sich gerne wechselseitig verdrängen möchte: der Weltgeist ist toleranter als man denkt.«

Ulla Hahn ist eine der bedeutendsten deutschen Lyrikerinnen der Gegenwart. Sie veröffentlichte zahlreiche Gedichtbände, zuletzt »Wiedeworte« (2011).

Die Auswahl:

ROLF DIETER BRINKMANN

Schreiben, realistisch gesehen

KARL MICKEL

Nächtliches Gespräch über Gott und die Welt

INGEBORG BACHMANN

Die große Fracht

Die gestundete Zeit

Nebelland

An die Sonne

ERNST JANDL

schtzngrmm

vater komm erzähl vom krieg

H. C. ARTMANN

die worte zwischen dir und mir

ERICH FRIED

Was es ist

PAUL CELAN

Todesfuge

Sprachgitter

JOHANNES BOBROWSKI

Der litauische Brunnen

KARL KROLOW

Herbstsonett mit Hegel

CHRISTINE LAVANT

Seit heute, aber für immer

ERNST MEISTER

Sage vom Ganzen

GÜNTER EICH

Inventur

ROSE AUSLÄNDER

Raum II

PETER HUCHEL

Der Garten des Theophrast

ALBRECHT HAUSHOFER

Schuld

MARIE LUISE KASCHNITZ

Genazzano

ERICH KÄSTNER

Sachliche Romanze

BERTOLT BRECHT

Ballade von den Seeräubern

Ballade von der Hanna Cash

Erinnerung an die Marie A.

Die Ballade von dem Soldaten

Ballade vom angenehmen Leben

Fragen eines lesenden Arbeiters

Solidaritätslied

Ich benötige keinen Grabstein

Vergnügungen

Die Lösung

GERTRUD KOLMAR

Die Fahrende

Die Verlassene

NELLY SACHS

Völker der Erde

KURT TUCHOLSKY

Wenn die Igel in der Abendstunde

THEODOR KRAMER

Requiem für einen Faschisten

KURT SCHWITTERS

Cigarren (elementar)

JAKOB VAN HODDIS

Weltende

GEORG HEYM

Der Gott der Stadt

GEORG TRAKL

Rondel

Verklärter Herbst

Ein Winterabend (2. Fassung)

GOTTFRIED BENN

O Nacht –

Einsamer nie –:

Astern

Tag, der den Sommer endet

Chopin

Ein Wort

Was schlimm ist

Reisen

Nur zwei Dinge

Kann keine Trauer sein

MAX HERRMANN-NEISSE

Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen

OSKAR LOERKE

Der Rauschkrug

HANS ARP

Opus Null 1

WILHELM LEHMANN

Heile Welt

AGNES MIEGEL

Die Nibelungen

HANS CAROSSA

Der alte Brunnen

HERMANN HESSE

Im Nebel

Stufen

RAINER MARIA RILKE

Herbsttag

Der Panther

Römische Fontäne

Das Karussell

Archaischer Torso Apollos

Der Leser

Frühling ist wiedergekommen (Die Sonette an Orpheus XXI)

Sei allem Abschied voran (Die Sonette an Orpheus 2, XIII)

Die erste Elegie

BÖRRIES VON MÜNCHHAUSEN

Ballade vom Brennesselbusch

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Die Beiden

Manche freilich ...

Vorfrühling

LULU VON STRAUSS UND TORNEY

Die Tulipan

CHRISTIAN MORGENSTERN

Fisches Nachtgesang

ELSE LASKER-SCHÜLER

Ein alter Tibetteppich

Mein blaues Klavier

STEFAN GEORGE

Wir schreiten auf und ab im reichen flitter

Es lacht in dem steigenden jahr dir

RICARDA HUCH

Mein Herz, mein Löwe, hält seine Beute fest

FRANK WEDEKIND

Der Tantenmörder

ARNO HOLZ

Een Boot is noch buten!

RICHARD DEHMEL

Der Arbeitsmann

DETLEV VON LILIENCRON

Pidder Lüng

FRIEDRICH NIETZSCHE

Vereinsamt

O Mensch! Gib acht!

WILHELM BUSCH

Es sitzt ein Vogel auf dem Leim

CONRAD FERDINAND MEYER

Die Füße im Feuer

Mit zwei Worten

Zwei Segel

Der römische Brunnen

THEODOR FONTANE

Archibald Douglas

Die Brück am Tay

John Maynard

Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland

KLAUS GROTH

Mien Jehann

GOTTFRIED KELLER

Abendlied

Die Zeit geht nicht, sie stehet still

THEODOR STORM

Abseits

FRIEDRICH HEBBEL

Sommerbild

Herbstbild

EDUARD MÖRIKE

An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang

Er ists

Im Frühling

Septembermorgen

Verborgeneheit

An die Geliebte

Das verlassene Mägdlein

Auf eine Lampe

Denk es, o Seele!

Um Mitternacht

Der Feuerreiter

NIKOLAUS LENAU

Der Postillion

Die drei Zigeuner

AUGUST HEINRICH HOFFMANN VON FALLERSLEBEN

Lied der Deutschen

HEINRICH HEINE

Belsatzar

Ein Jüngling liebt ein Mädchen

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten

Leise zieht durch mein Gemüt

Das Fräulein stand am Meere

Doktrin

Nachtgedanken

Der Asra

ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF

Not

Der Knabe im Moor

Am Turme

Die Taxuswand

Das Spiegelbild

Im Grase

AUGUST GRAF VON PLATEN

Tristan

Es liegt an eines Menschen Schmerz

Es sehnt sich ewig dieser Geist ins Weite

Wer wußte je das Leben recht zu fassen

Venedig liegt nur noch im Land der Träume

WILHELM MÜLLER

Der Lindenbaum

FRANZ GRILLPARZER

Entsagung

FRIEDRICH RÜCKERT

Amara, bittre, was du tust ist bitter

Welch eine Sprach ist schön?

JOSEPH VON EICHENDORFF

Lied

Frische Fahrt

Abschied

Der Morgen

Der frohe Wandersmann

Wünschelrute
Weihnachten
Zwielicht
Der Einsiedler
Mondnacht

LUDWIG UHLAND

Frühlingsglaube
Einkehr
Der gute Kamerad
Des Sängers Fluch

CAROLINE VON GÜNDERRODE

Vorzeit und neue Zeit

CLEMENS BRENTANO

Sprich aus der Ferne
Der Spinnerin Lied
Singet leise, leise, leise
Hörst du, wie die Brunnen rauschen?
Was reif in diesen Zeilen steht

LUDWIG TIECK

Wunder der Liebe

NOVALIS

Wenn alle untreu werden
Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren

FRIEDRICH HÖLDERLIN

An die Parzen
Die Liebenden

Sokrates und Alcibiades
Hyperions Schicksalslied
Abendphantasie
Heidelberg
Lebenslauf
Hälfte des Lebens

FRIEDRICH SCHILLER

An die Freude
Die Teilung der Erde
Der Taucher
Der Handschuh
Der Ring des Polykrates
Die Worte des Glaubens
Die Worte des Wahns
Die Bürgschaft (Damon und Pythias)
Das Lied von der Glocke
Nänie

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Willkommen und Abschied
Heidenröslein
Mailied
Prometheus
Auf dem See
An den Mond
Wandlers Nachtlied
Ein Gleiches
Gesang der Geister über den Wassern
Erlkönig

Der Sänger
Das Göttliche
Der Schatzgräber
Der Zauberlehrling
Hochzeitslied
Gefunden
Im Atemholen sind zweierlei Gnaden
Gingo biloba
Faust I, Osterspaziergang

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

Lenore

MATTHIAS CLAUDIUS

Der Mensch

Abendlied

Kriegslied

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Nathan der Weise, Ringparabel

FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK

Der Zürchersee

FRIEDRICH VON HAGEDORN

Die Alte

JOHANN CHRISTIAN GÜNTHER

Trostaria

CHRISTIANA MARIANNA VON ZIEGLER

Das männliche Geschlechte, im Namen einiger Frauenzimmer besungen

BARTHOLD HEINRICH BROCKES

Kirsch-Blüthe bey der Nacht

PHILIPP VON ZESEN

Palm-baum der höchst-löblichen Frucht-bringenden Gesellschaft zuehren
aufgerichtet

ANDREAS GRYPHIUS

Morgen Sonnet

Abend

Thränen des Vaterlandes / Anno 1636

Es ist alles Eitel

Menschliches Elende

Betrachtung der Zeit

PAUL FLEMING

Wie Er wolle geküsset seyn

An sich

PAUL GERHARDT

Abendlied

ANONYM

Anke van Tharaw

SIMON DACH

Perstet amicitiae semper venerabile Faedus! (Der Mensch hat nichts so eigen)

FRIEDRICH VON LOGAU

Heutige Welt-Kunst

MARTIN OPITZ

Ach Liebste / laß uns eilen

ANONYM

Jsbruck ich muß dich lassen

HANS SACHS

Ein tisch-zucht

MARTIN LUTHER

Der XLVI. Psalm. Deus noster refugium et virtus. Mar. Luth. (Ein feste burg ist unser Gott)

ANONYM

Es ist ein schne gefallen

WALTHER VON DER VOGELWEIDE

Under der linden

Muget ir schouwen, waz dem meien

Lehensdank (Ich hân mîn lêhen, al die werlt, ich hân mîn lêhen!)

Reichsklage (Ich saz ûf einem steine)

NIBELUNGENLIED

1,1-4 (Uns ist in alten mæren wonders vil geseit)

DER VON KÜRENBERG

Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr

ANONYM

Dû bist mîn, ich bin dîn

HEINRICH MANN: DER UNTERTAN

Das Herbarium des deutschen Mannes

VON VOLKER ULLRICH

Im August 1914, nur wenige Tage nach Beginn des Ersten Weltkriegs, stoppte die Münchner Illustrierte *Zeit im Bild* den Vorabdruck von Heinrich Manns Roman *Der Untertan*. Die Chefredaktion begründete diesen Akt der Selbstzensur damit, dass »im gegenwärtigen Augenblick ein großes öffentliches Organ nicht in satirischer Form an deutschen Verhältnissen Kritik üben« könne.

Erst im Dezember 1918, nach dem Ende des Kaiserreichs, konnte die Buchausgabe erscheinen, und sie wurde zu einem sensationellen Erfolg. Innerhalb weniger Wochen waren über 100.000 Exemplare verkauft. Kurt Tucholsky bezeichnete den Roman in der *Weltbühne* als »das Herbarium des deutschen Mannes«. »Hier ist er ganz: in seiner Sucht, zu befehlen und zu gehorchen, in seiner Roheit und in seiner Religiosität, in seiner Erfolanbetelei und in seiner namenlosen Zivilfeigheit.«

Im Mittelpunkt des Buches, das 1951 von Wolfgang Staudte kongenial verfilmt wurde, steht Diederich Heßling, Sohn eines Papierfabrikanten in Netzig – »ein weiches Kind, das am liebsten träumte, sich vor allem fürchtete und viel an den Ohren litt«. Der Roman erzählt nun in einer Folge von Episoden, wie dieser sensible, introvertierte Junge in Familie, Schule, Studentenverbindung und Militär einer Härtedressur unterworfen wird, die aus ihm das macht, was er zeitlebens bleiben wird: der Prototyp eines Untertanen, der sich der Macht des Stärkeren lustvoll unterwirft. Und der es genießt, die eigene, aus der Zugehörigkeit zu einem Kollektiv erwachsene Macht gegenüber vermeintlich

Schwächeren auszuagieren. Als Gymnasiast misshandelt er den einzigen jüdischen Schüler der Klasse: »Was Diederich stark machte, war der Beifall ringsum, die Menge, aus der heraus Arme ihm halfen, die überwältigende Mehrheit drinnen und draußen ... Wie wohl man sich fühlte bei geteilter Verantwortlichkeit und einem Schuldbewußtsein, das kollektiv war!«

Nach oben buckeln, nach unten treten – diese Maxime verinnerlicht Diederich endgültig in der schlagenden Studentenverbindung der »Neuteutonen«. Hier, inmitten bierseliger Gesänge, antisemitischer Sprüche und kraftmeierischer Rituale, fühlt er sich »wohligh geborgen«: »Er war untergegangen in der Korporation, die für ihn dachte und wollte. Und er war ein Mann, durfte sich selbst hochachten und hatte eine Ehre, weil er dazu gehörte!« Lange vor Norbert Elias (*Studien über die Deutschen*) hat Heinrich Mann die studentische Korporation als die – neben dem Militär – entscheidende Prägestätte der Untertanenmentalität beschrieben.

Freilich handelt der Roman nicht nur von der Entwicklung eines autoritären Charakters; er entwirft zugleich ein breites Panorama der wilhelminischen Gesellschaft. Alle Gruppen, Schichten, Klassen werden jeweils anhand eines typischen Repräsentanten vorgeführt: Oberlehrer Kühnchen, Doktor Heuteufel, Pfarrer Zillich, Assessor Jadassohn, der Redakteur Nothgroschen, der Sozialdemokrat Napoleon Fischer, Bürgermeister Scheffelweis, Regierungspräsident von Wulckow. Was das Wilhelmische kennzeichnete – das Laute und Prahlerische, das Operettenhafte und Martialische –, es wird hier am Modell der Provinzstadt Netzig entfaltet, freilich nicht als realistisches Abbild, sondern, wie unter einer Lupe, in satirischer Vergrößerung.

Dabei ist es ein bewusst gewählter Kunstgriff, dass der Untertan seinem bewunderten Vorbild, dem Kaiser, immer ähnlicher wird – nicht nur in seinem Äußeren (der aufgebürstete Schnurrbart!), sondern auch in seinem öffentlichen Auftreten. In raffinierter Weise montiert der Autor in die Reden Heßlings

Originalzitate Wilhelms II., wodurch deren Phrasenhaftigkeit erst recht deutlich wird.

Als positive Gegenfigur setzt Heinrich Mann den alten Buck, einen 48er, der die Ideale von Humanität und Demokratie verkörpert. Sein Einfluss nimmt jedoch in dem Maße ab, wie sich der unaufhaltsame Aufstieg Diederichs zum Generaldirektor und Großaktionär der vereinigten Papierfabriken in Netzig vollzieht.

In einer furiosen Schlusszene zeigt der Roman allerdings die Brüchigkeit der bestehenden Ordnung auf. Die Zeremonie einer Denkmalsenthüllung für Wilhelm I., »den Großen«, endet in einem Gewitter apokalyptischen Ausmaßes. In einem Rückblick aus dem Jahre 1945 *Ein Zeitalter wird besichtigt* hat Heinrich Mann betont, dass der Roman nicht nur auf den Untergang des Kaiserreichs, sondern auch schon auf den Nationalsozialismus verweise, »wenn man die Gestalt des *Untertan* nachträglich betrachtet«. »Als ich sie aufstellte, fehlte mir von dem ungeborenen Faschismus der Begriff, und nur die Anschauung nicht.« In der Tat: Aus Heinrich Manns Psychogramm des Wilhelminismus kann man mehr über die Vorgeschichte des Nationalsozialismus lernen als aus den meisten gelehrten Geschichtsbüchern. Nirgendwo ist der autoritäre Sozialcharakter so zur Kenntlichkeit gebracht, sind die desaströsen Folgen so hellseherisch vorausgedeutet worden wie in diesem grandiosen Epochenroman.

THOMAS MANN: DER TOD IN VENEDIG

Der verzauberte Tod

VON KLAUS HARPPRECHT

Der junge Chef der schönsten Buchhandlung einer deutschen Universitätsstadt gestand bei der Vorstellung einer Thomas-Mann-Biografie, dass er mit diesem Autor »so gar nichts anfangen konnte« – bis er den alten Visconti-Film *Tod in Venedig* gesehen und sich, von dem Meisterwerk hingerissen, dazu durchgerungen habe, die Erzählung zu lesen: ein zweites Mal überwältigt.

Die venezianische Novelle sichert, fast ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod und gut neunzig Jahre nach ihrem Erscheinen, noch immer den Weltruhm des Hanseaten – mehr als jedes andere seiner Bücher. Aber es braucht geduldige Neugier, um ins Geflecht der Geschichte vorzudringen. Immerhin ist schon im zweiten (langen) Satz ein Cicero-Zitat über das Wesen der Beredsamkeit zu bewältigen; später im Text sind es Sokratische Fantasien, und am Ende setzt der Erzähler mit humanistischem Hochmut voraus, dass man weiß, was unter einem »bleichen und lieblichen Psychagoge« zu verstehen sei. So hieß, um dieses Fragezeichen zu löschen, der hübsche Diener des Hades, des griechischen Todesgottes, der dem sterbenden Gustav von Aschenbach in der Stunde seines Hinschieds zuzulächeln schien.

Das kleine Werk, ganz von der bürgerlichen Bildungswelt geprägt, ist rasch nachzuerzählen: Aschenbach, ein gefeierter Schriftsteller an der Schwelle des Alters, sieht sich durch eine krisenhafte Verwirrung unbestimmter Art im Fortgang seiner Arbeit aufgehalten, und er beschließt – angeregt durch die Begegnung mit einem seltsamen Mann von rothaarigem Typus am Münchner

Nord-Friedhof –, nach Süden zu reisen, um in der erfrischenden Ablenkung seinen Frieden wiederzufinden. Der Urlaub auf einer dalmatinischen Insel indes erweist sich als unzutraglich. Also schiffte er sich nach Venedig ein, an Bord von einem grell geschminkten (homosexuellen) Narren verstört. Auch der finstere Gondoliere, der ihn auf seinem schwarzen Kahn mit dem »sargschwarzen« Armstuhl zum Lido hinübrudert, gehört zur Rasse der Rothaarigen, nicht anders als der »böartige Bänkelsänger«, der ihn hernach bis ins Hotel verfolgt: Boten des Unheils, allesamt.

Aschenbach, dem Thomas Mann die Züge des kurz zuvor verstorbenen Komponisten Gustav Mahler gab, beobachtet in der Halle, im Speisesaal und am Strand des Grand Hotels den anmutigen Sohn einer polnischen Aristokratenfamilie, den schönen Tadzio, der ihn mit seinem Charme bezaubert. Die beiden wechseln kein Wort. Aber die Sprachlosigkeit der fremden Partner betont nur die schmerzlich-zarte Gewalt der Passion, die den alternden Schriftsteller überkommt. Indessen mehren sich die Zeichen, dass eine geheimnisvolle Gefahr durch Venedig schleicht. Abreisen sind unübersehbar. Der Bedienstete eines englischen Reisebüros gesteht dem Gast, dass die Stadt von einer Cholera-Epidemie bedroht ist. Aschenbachs Versuch, sich davonzumachen, scheitert an der Tücke der Umstände. Er fühlt sich elend, dennoch hastet er durch die Gassen, dem Knaben hinterher. Er harret aus – bis zum stummen Abschied von Tadzio, dessen Familie endlich aufbricht: Es ist der Tag, an dem Aschenbach stirbt.

Ein Liebestod, der Musik Richard Wagners näher als der Gustav Mahlers. Thomas Mann hat das gefährliche Spiel mit der verbotenen Lust seiner Knabenliebe – in jener Epoche gnadenloser verpönt als heutzutage, da man sich nur an der Minderjährigkeit stieß – durch den Aufwand an antiker Symbolik in die Sphären der »Vergeistigung« zu entrücken versucht. Sein Publikum verstand die homoerotische Leidenschaft denn auch als ein Gleichnis der Liebe

schlechthin (was sie in gewisser Hinsicht ist). In Wirklichkeit spiegelte sie das geheimste Verlangen des Autors. Thomas Mann, sagte ein Kenner, habe in dieser Erzählung sein privatestes Problem sichtbar gemacht und es zugleich »mit der Wahrheit verhüllt«. Das kunstvolle Spiel zwischen Selbstoffenbarung und verschleiernder Mythologie gibt dem Werk seinen klassischen Rang.

ROBERT MUSIL: DIE VERWIRRUNGEN DES ZÖGLINGS TÖRLESS

Schule ist wie die Gesellschaft: Böse

VON JENS JESSEN

Robert Musils *Verwirrungen des Zöglings Törless*, erschienen 1906, gehört zu den vielen traurigen Schülerromanen der deutschen Literatur, von denen man nicht sagen kann, dass sie durch Reformen und moderne Erziehungsmethoden überholt worden seien. Man muss nur an die erschreckenden Vorfälle von Erfurt oder Dresden denken, um den Hass oder die Verzweiflung zu begreifen, die ungerechte Lehrer auslösen können, oder an den Terror, den Schüler untereinander üben, zumal gegen Schwächere und Schüchterne. Schule hat eine schwarze Seite, die keine noch so aufgeklärte Pädagogik aus der Welt schaffen kann.

Schon 1785, im *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz, aber erst recht bei Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906) oder Friedrich Torbergs *Schüler Gerber* (1930) geht es nicht nur um autoritären Unterricht. In der Schule tritt dem Kind zunächst einfach nur die Gesellschaft entgegen, mit ihrem Anpassungsdruck, ihren Konkurrenzen, ihrer Nichtachtung des Individuums; aber das kann eben schon schlimm genug sein. Bei Musil fehlt deshalb sogar jede Sozialkritik an besonderen Missständen, bei ihm dreht sich alles um den Fundamentalkonflikt zwischen dem Einzelnen und der Gruppe, und dies ist ein Konflikt, der in jeder Gesellschaft und unter allen Erziehungsbedingungen der gleiche wäre. Auch wenn die besseren Kreise der k. u. k. Donaumonarchie den erkennbaren Hintergrund seiner Internatsgeschichte bildet, ließe sie sich ebenso in Summerhill oder Salem denken.

Törless ist ein verträumter, vielleicht auch etwas verzärtelter Junge; ein bisschen wie der kleine Marcel in Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, aber ohne dessen immer währenden Schutz durch Mutter und Großmutter. Denn Törless wird in ein Internat gesperrt, in ein vornehmes, aber von unerbittlichen Regeln beherrschtes, die er nicht versteht, sondern nur so erduldet. Er passt sich äußerlich an, innerlich bleibt er in seiner Kinderwelt; im Grunde versteht er gar nicht, was die Lehrer und seine Kameraden tun und sagen. Er muss es erst in seine Sprache und Vorstellung übersetzen; und meistens übersetzt er es falsch. Manchmal übersetzt er es auch richtig, aber dann ist es eine Gefühlsrichtigkeit, von der die Kameraden gar nichts wissen. Jedenfalls versteht er sie anders, als sie sich selbst verstehen. Er lebt im Internat wie ein wildes Tier im Zoo, und der Roman handelt nun davon, wie die Regeln des Zoos langsam in sein Innenleben eindringen und ihn verändern, zu einem schlechteren Charakter, aber zu einem besseren Verständnis seiner selbst.

Es geschieht nämlich eine üble Geschichte, und Törless beteiligt sich an ihr, obwohl er das Üble daran genau erkennt. Unter den rohen, lauten, dumpfen Schülern gibt es einen zweiten Außenseiter, den weichen, stummen Basini, der klaut; und dieser Basini wird nicht den Lehrern angezeigt, sondern von den Schülern selbst bestraft, sie freuen sich darüber, dass sie einen haben, den sie quälen können. Manchmal sperren sie ihn auf den Dachboden und foltern ihn, es hat etwas von einer Vergewaltigung, und Törless entdeckt ein gewisses Vergnügen dabei. Basini erniedrigt sich, er kriecht nachts zu Törless unter die Decke, er wird zur Hure, damit Törless ihn beschützt. So entdeckt Törless die Erotik: als ein Gewaltverhältnis.

Es ist etwas Schweres, Lastendes, Unausweichliches in diesem Buch: weil das Böse nicht aus böser Absicht kommt, sondern als Ergebnis einer chemischen Reaktion, die einsetzt, wenn lauter Einzelne zur Gruppe, zur Gesellschaft werden und sich nun einen ausgucken, an dem sie ihre Gemeinsamkeit zeigen

können, nämlich indem sie diesen ausschließen und zum Opfer machen. Man kann den Roman darum als politische Vorschau auf den Nationalsozialismus und Bolschewismus lesen, alles dumpfe Triumphe des Kollektivs über den Einzelnen; aber eigentlich erzählt Musil die Geschichte nicht politisch, sondern wie einen Naturprozess. So, sagt er, ist es immer, wenn Gesellschaft entsteht: eigentlich niederträchtig. Das Internat ist kein Sonder-, sondern ein Musterfall. Darum weiß man nicht recht, warum sich Törless am Ende entschließt, das Internat zu verlassen: weil er das Muster verabscheut oder weil er genug gelernt hat, um sich in das Muster einzupassen.

Für Menschen, die an den Fortschritt glauben, an eine Besserung der Gesellschaft und daran, dass sie dabei Erfolg haben werden, ist es ein unerträgliches Buch. Aber für Außenseiter, die wissen, dass sie immer welche bleiben werden, ist es ein bitterer Trost; auch weil Musil sich schon in seiner Sprache, in der Aufmerksamkeit für kleine und kleinste Gefühlswerte ganz auf ihre Seite schlägt. In der Literatur siegt die Innenwelt über die Macht.

JOSEPH ROTH: HIOB

Zum Verzweifeln glücklich

VON IRIS RADISCH

Stellen wir es uns vor: eine sandige Straße, niedrige, enge Häuser, das Bett steht neben dem Herd, die vier Kinder schlafen auf Strohsäcken in der Ecke, das jüngste baumelt in einem Korb von der Decke. Um sechs Uhr morgens feuert man den Herd an und kocht Tee, träumt noch etwas im Morgenlicht neben dem Feuer und schlürft die erste Tasse im Stehen. Zu Fuß ist das nächste Städtchen nicht zu erreichen, der einzige Fuhrmann fährt, wann er will, und nimmt mit, wer ihm passt. Am Freitagabend scheuert man den Holzfußboden, bis er safrangelb glänzt, dann sitzt man am blank gehobelten Tisch, geht früh zu Bett, um Petroleum zu sparen. Wenn man krank wird, kommt der Rabbi. An Reisen, an Zerstreungen ist nicht zu denken. Das Leben gehört Gott und nicht den Menschen. Bücher gibt es nicht, allerdings lernt man das Alte Testament auswendig. So vergehen die Jahre. Es wird Morgen, es wird Abend. Es wird Sommer und Winter. Und alles, was geschieht, ist, dass man Tee trinkt, alt wird und stirbt.

Seien wir ehrlich: Wir können es uns nicht vorstellen. Doch es gibt viele Bücher, die in dieser Welt spielen. Sie sind nahezu das Einzige, das von ihr übrig geblieben ist. Wenn man heute nach Galizien, Russland, nach Polen, in die Ukraine reist, ist es, als habe es die Welt des Ostjudentums, die die ostjüdischen Schriftsteller beschrieben haben, nie gegeben. Als der galizische Schriftsteller Joseph Roth 1930 im Exil in seinem Roman *Hiob* von dem kleinen jüdischen Shtetl und dem safrangelben Holzfußboden schrieb und die Geschichte in einer

deutschen Zeitung als Fortsetzungsroman veröffentlichte, waren das Shtetl und seine Bewohner ihrer Vernichtung durch die Deutschen schon recht nahe. Vielleicht hat er das geahnt. Denn es ist viel Untergangsstimmung in diesem gleichnishaften Buch, das kurz vor einem anderen Untergang spielt, der von Joseph Roth damals noch für den größten aller denkbaren Untergänge gehalten wurde: der Erste Weltkrieg.

Es handelt vom frommen Lehrer Mendel, seiner Frau, seinen drei Söhnen und seiner Tochter. Davon, wie Mendel beinahe alles verlor und durch ein Wunder beinahe alles und noch viel mehr wiederbekam. Ein Märchen also, eine Heilsgeschichte wie die von Hiob, den Gott lehren wollte, dass Leiden und Entbehrungen nie sinnlos sind.

Böse gesagt, leidet Lehrer Mendel daran, dass sich die Zeiten ändern und den Stumpfsinn seines Lebens bedrohen. Die Söhne sollen Soldaten werden, was ihnen die Religion verbietet. Die Tochter lässt sich mit Russen ein, was das Gesetz untersagt. Für die Reinheit der Lehre riskiert Vater Mendel das Leben der Kinder. Der Sohn wird unter Lebensgefahr außer Landes gebracht und geht nach Amerika. Um die Tochter von den Kosaken fernzuhalten, folgt die Familie dem Sohn nach New York und lässt das behinderte jüngste Kind hilflos zurück. Dieses Kind, Menuchim, trägt eine übermenschliche Last auf seinen schiefen Schultern. Es ist das schlechte Gewissen der Familie, das Symbol des Untergangs der alten ostjüdischen Welt und ihrer glorreichen Wiederauferstehung. Er ist der Frosch des Ostens und der Prinz des Westens. Er ist viel auf einmal, aber das ist im Märchen nicht ungewöhnlich. Im Märchen vom armen Lehrer Mendel geht seine Geschichte so: Menuchim kann nicht laufen und nicht sprechen, neigt zu Epilepsie und bringt Vater und Mutter großes Unglück. Ein Rabbi aber weissagt ihm Großes, sein Schmerz wird ihn weise machen, die Hässlichkeit gütig, die Bitternis milde und die Krankheit stark. Mit anderen Worten: Joseph Roth wünscht sich, dass die Leiden des Ostens belohnt

werden, nicht nur im Himmel, sondern schon im Westen.

Und so kommt es dann auch. Die Missgeburt reist der Familie eines Tages nach. Jemand muss den Frosch an die Wand geworfen haben: Aus dem Krüppel ist ein hoch gewachsener Mann geworden, der mitten im Osterfest wie der lang erwartete Erlöser das New Yorker Zimmer des Vaters betritt und ihn mit Augen ansieht, wie sie Männer haben, »zu denen Gott selbst gesprochen hat«. Ein berühmter Musiker ist der verlorene Sohn, die Seele des Ostens bringt er zum Klingen, und die Konzertsäle des Westens singen ein Lied davon. Ins Astor-Hotel führt der verstoßene Sohn den gefallenen Vater, der in der Neuen Welt Weib, Kinder und Gottesglauben verlor. Das religiöse Dogma ist zerbrochen, der Aufbruch in die neue Zeit gelungen, Versöhnung naht. Nach allem, was bald darauf geschehen ist, kann man über so viel Willen zum Glück nur verzweifeln.

FRIEDRICH VON SCHILLER: KABALE UND LIEBE

Mode und Menschheit

VON JENS JESSEN

Wer wissen will, was Demokratie und Freiheit wert sind, muss nur Schillers *Kabale und Liebe* lesen. Es gibt wenige Stücke, die so frisch und empörend geblieben sind. Die Geschichte des Adligen und des Bürgermädchens, deren Liebe von einer boshafte Intrige (damals auch Kabale genannt) unterbunden wird, weil es nicht erlaubt war, die Standesgrenzen zu überschreiten, hat noch heute die Kraft, bei Lesern wie Zuschauern echten Hass und echte Verzweiflung auszulösen.

Man kann das Stück gar nicht so dämlich aufführen (obwohl etliche Regisseure ihren Ehrgeiz daransetzen), dass es seine revolutionierende Wirkung verfehlt. Schiller hat hier weniger philosophisch konstruiert als in späteren Werken und allen Ehrgeiz darauf verwendet, Charaktere und Milieu so realistisch wie möglich zu machen. Jede Figur hat ihre Redeweise, man lernt bürgerliche und adlige Umgangssprache kennen, die Flüche des Hofes und der Dienstboten, manches ist sogar nicht mehr einfach zu verstehen, weil sich Ausdrücke und Anspielungen verändert haben (ungefähr wie der Jugendjargon in einem Fünfziger-Jahre-Film uns manchmal merkwürdig vorkommt).

Das Stück wirkt, als sei ein Radioreporter an einem Fürstenhof des ausgehenden 18. Jahrhunderts unterwegs, und deshalb teilen sich noch heute die Angst und schreiende Ungerechtigkeit unmittelbar mit. Um den adligen Ferdinand von seiner Liebe zu der Musikantentochter Luise abzubringen, zwingt man das Mädchen, einen Brief zu schreiben, der klingt, als habe sie einen weiteren

Liebhaber; zum Druckmittel hat man ihre Eltern inhaftiert. Man nimmt ihr den Eid ab, über die Zwangsmaßnahme zu schweigen, und dass sie sich daran hält, wirkt überhaupt nur plausibel, weil der Zuschauer inzwischen selbst schon die Allgegenwart von Einschüchterung und Gewalt spürt.

Es ist in diesem Fürstentum wie in der DDR, in der eine diffuse Angst vor der Stasi umging, die sich übrigens ebenfalls nicht scheute, Ehen durch Intrigen auseinanderzubringen. Im 19. Jahrhundert hielt man Schillers Brief- und Eidgeschichte für übertrieben; aber das 20. Jahrhundert mit seinen totalitären Staaten brachte auch die Methoden der Erpressung und Manipulation von missliebigen Bürgern wieder und hat insofern Schiller gerade als Realist glänzend (oder schrecklich) rehabilitiert.

Doch wäre Schiller nicht Schiller, wenn er sich im Realismus erschöpfte. Ein wenig philosophische Konstruktion hat er doch untergebracht, und sie sorgt dafür, dass sich der heutige Zuschauer nicht ohne weiteres von dem Stück als einer Geschichte historischer, überwundener Leiden distanzieren kann. Denn es geht nicht einfach nur um eine Liebe, die an den Standesgrenzen des 18. Jahrhunderts scheitert, so wie es Fontane für das 19. und Schnitzler sogar noch für das frühe 20. Jahrhundert geschildert haben. Es geht überhaupt um individuelles Glück und individuelle Selbstbestimmung, die an den Regeln der Gesellschaft scheitern. Solche Regeln hat jede Gesellschaft, auch unsere, und an ihnen wird das Individuum immer Grenzen finden. Es ist, mit Schillers Worten, der Konflikt von »Mode« und »Menschheit«.

»Menschheit«, das ist für ihn die Summe aller unveränderlichen Hoffnungen und Glücksansprüche der Menschen; »Mode« ist das Schlagwort für alle veränderlichen Konventionen, Zwänge und Ansprüche der Gesellschaft. Der ewige menschliche Kern unterliegt stets der Unterdrückung, mindestens der Überformung durch die gerade herrschenden Verhältnisse. Der Mensch kann nie ganz Mensch werden, weil er gezwungen ist, sich mit irgendeiner »Mode« zu

arrangieren, die immer so tut, als sei sie selbstverständlich und naturgegeben. Der Feudalismus hat so getan, als seien die Standesgrenzen naturgegeben, der Kommunismus hat das von den Klassenunterschieden behauptet, der Kapitalismus von Eigentum und Leistungsprinzip. Schiller behauptet nun nicht, man könne die »Mode« abschaffen (denn man kann ja auch nicht die Gesellschaft abschaffen); er artikuliert aber die Hoffnung, die gesellschaftlichen Regeln könnten dereinst etwas menschenfreundlicher ausfallen.

Man kann darüber streiten, ob das inzwischen erreicht ist; aber Demokratie und Bürgerrechte haben sein Ideal doch näher gerückt. Und selbst für den, der noch immer glaubt, an Mode und Gesellschaft verzweifeln zu müssen, gibt Schiller einen Trost: dass es keine herrschenden Vorstellungen und Konventionen gibt, die wir für naturgegeben halten müssen. Das, was die Gesellschaft als naturgegeben predigt, ist immer nur Propaganda, »Mode«.

ARNO SCHMIDT: BRAND'S HAIDE

Damals in der Lüneburger Heide

VON ROLF VOLLMANN

Arno Schmidt wurde 1914 geboren, studierte ein bisschen, arbeitete dann in der schlesischen Textilindustrie, heiratete; musste in den Krieg, kam in Gefangenschaft. Entlassen, geriet er 1946 in die Lüneburger Heide – und genau dort, in einem Kaff, treffen wir ihn als den Ich-Erzähler dieses kleinen, 1951 erschienenen und eben 1946 spielenden Romans: einen gut 30-Jährigen, der Material sammelt für ein Buch, das er über den romantischen Erzähler Fouque schreiben will; Schmidt publizierte dieses Buch dann 1958. Es gibt wenig zu essen und nur auf Lebensmittelkarte; im Winter hat man kaum zu heizen, man wohnt, wohin die Ämter einen stecken, wenn man nirgendwo zu Hause ist. Merkwürdig ist dieses ganze Gemisch damals aus Zusammenbruch, Nichts und einer Freiheit, die da ist wie etwas, mit dem man noch gar nichts anfangen kann. Man kann sich nicht richtig vorstellen, dass heute einer noch etwas wissen will von diesen kurzen Jahren; die Leute von damals sterben auch langsam aus.

Der Erzähler im Buch, Schmidt, wie er auch hier heißt, wird Nachbar zweier junger Frauen, die er sofort anstellt für seine Fouque-Recherchen in alten Kirchenbüchern, die ihm der Dorfpfarrer leiht – Fouque oder Fouques Frau hat in der Gegend Ahnen gehabt (Brand's Haide ist ein Fouquescher Gemarkungsname). Dafür teilt er dann mit den Frauen ein Care-Paket, das ihm seine Schwester aus Amerika hat zukommen lassen: Kaffee, Zigaretten, Seife, Blusenstoffe – wunderbarer Reichtum für die drei. Und er liest ihnen vor: eigene Stücke, viel Fouque, der kleine Roman hat sehr lange Zitate. In der Gegend ist es

auch nicht ganz geheuer, in den Kirchenbüchern finden sich Gruselgeschichten aus alter Zeit, auch davon wird erzählt. In die eine der Frauen verliebt sich Schmidt, in die mit den schmalen, blassen Lippen und den spöttischen Augen (seine immer wieder auftauchende ewige Liebe). Und sie verliebt sich in ihn. In diesem Punkt ist Schmidts ganzes Werk das Leben lang voll Glück.

Man ist viel draußen, Holz besorgen, Pilze suchen – Schmidt lebt auf, wenn er Mond und Himmel und Wald beschreiben kann, etwa: »Der Tag ballte sich oben zusammen; Eisernes rumpte: hellgraue Lappen hingen fliegend vorweg; Böen fielen mit heulendem Laubhaar (die Blutbuche drüben in Schraders Garten sah finster aus wie gekochter Rotkohl – ein homerisch Bild)« – redet Homer nicht immer vom weinfarbenen Meer? Daraus ist in diesen hungrigen Zeiten nun der gekochte Rotkohl geworden (aber neulich in der Lüneburger Heide stand zehn Tage lang vor meinem Fenster eine Blutbuche, und ich mag es kaum sagen, aber in bestimmten Beleuchtungen hat ihr Laub ganz genau die Farbe, fast möchte man sogar sagen: den Geschmack von gekochtem Rotkohl). Es ist eine von Schmidts mehreren mitunter unsinnig machenden Eigenheiten, Einfälle ironisch zu maskieren. Immer wieder scheint er dann verbergen zu wollen, wie gut er eigentlich ist. Aber dieselbe Genialität, die dann ausreicht, zu verbergen, wie gut er ist, würde eben andererseits auch völlig ausreichen, zu verbergen, dass er schlecht ist – das macht sein ganzes Schreiben so zweideutig, man geht nicht sicher, wenn man auf ihn setzt.

Wann ist Liebe eigentlich unglücklich? Hier bei Schmidt, Lore heißt die junge Frau, haben die beiden sich gefunden, unter so einem wilden Himmel einmal, im Haus auch, mehr kann keiner wollen, keiner will auch mehr. Nur, Lore hat sich kurz davor, um den ja doch elenden Nachkriegszuständen zu entgehn, und ihre besten Jahre laufen ihr davon, einem Amerikaner versprochen, der sie nachholen wird. Und dann kommt alles, Pass, Fahrkarte: die Rettung, das gute Leben – wenn eben Schmidt nicht aus der Gefangenschaft gekommen wäre oder vom

böigen Himmel die Liebe, diese unvorhersagbare. Eine halbe Nacht noch nach dem Packen, dann bringt er sie an die Bahn; sie fährt, er lässt die Bahnsteigkarte knipsen (das gab es damals), im Dorf wird das Wasser abgesperrt, er lässt rasch noch die Wannen voll, die Dagebliebene will waschen, dann trocknet er sich draußen im Wind (im fahrenden Wind, sagt er) die Hände, und nun der Schluss: »Weine nicht, Liu!« – ein Puccini-Schmachtfetzen.

Eine unglückliche Liebe? Ach, einfach eine Liebe in Zeiten, als die Buchen wie gekochter Rotkohl aussahen. Bloß wenn man die Buchen seither in bestimmten Beleuchtungen ganz genau ansieht, sehen sie eben wie gesagt wie Rotkohl aus.

ARTHUR SCHNITZLER: ERZÄHLUNGEN

Auf fremdem, dunklem Terrain

VON BURKHARD SPINNEN

Ich weiß. Wer darangeht, Schnitzler zu empfehlen (für einen Kanon zumal), dem rutscht gleich ein anderer, vermeintlich noch etwas größerer Name über die Zunge: Freud. Und ich bin froh, dass es gleich heraus ist; denn tatsächlich haben die beiden, der Psychologe und der Autor, nicht nur zur gleichen Zeit und am gleichen Ort gelebt, sie haben auch beide ein Terrain erkundet, das damals noch fremd und dunkel schien: die menschliche Seele, das Unterbewusste, das Unbewusste. Freud selbst hat einmal gesagt, Schnitzler habe in seinen literarischen Studien die gleichen Erkenntnisse gewonnen wie er in seinen klinischen.

Doch da dies jetzt gesagt ist, bitte ich es gleich wieder zu vergessen, mag es auch stimmen. Denn die menschliche Seele, das Unter- sowie das Unbewusste sind längst keine unbetretenen Orte mehr. Im Gegenteil: Es sind Gemeinplätze; alles Psychologische ist längst so sehr Teil unseres Alltagsbewusstseins geworden, dass man es wirklich nicht mehr als etwas irgendwie Besonderes wahrnimmt. Und daher wollte ich junge Leser auch nicht mit Texten behelligen, in denen sie bloß nachlesen sollen, wie man sich vor hundert Jahren auf den Weg nach Innen gemacht hat. Das wäre nicht Grund genug für eine Empfehlung.

Nein, ich möchte Arthur Schnitzlers *Erzählungen* viel lieber als Meisterwerke ihrer Gattung empfehlen. Das heißt: Über alles andere schätze ich an den Texten ihre Fähigkeit, das Relevante eben nicht durch explizite Deutung, sondern im und durchs Erzählen entstehen zu lassen. Tatsächlich ist der »Psychologe«

Schnitzler eben keiner, der Gutachten anfertigt; das Psychologische seiner Figuren erscheint vielmehr in ihren sozialen Konstellationen und der Art, wie sie darin agieren und reden.

Ein Bild dafür? Gut. Stellen Sie sich vor, Sie gehen an einem Tisch vorbei, an dem Schach gespielt wird. Sie werfen einen Blick auf das Brett. Interessieren Sie sich für die handwerkliche Ausführung der Schachfiguren? Nein, natürlich nicht; solche »Individualität« ist ihnen schnuppe. Aber dann sehen Sie eine unerhörte Konstellation. Und Sie denken: Hoppla! Ein Läufer ohne Puste. Eine Dame mit zu vielen Möglichkeiten. Ein König auf der Flucht. Ein Turm vor dem Fall. Prompt haben die Figuren Geschichte, Charakter, Individualität. Und Sie fragen sich: Wie hat es dazu kommen können? Und: Was wird jetzt geschehen, wie geht es aus?

So sind auch Schnitzlers *Erzählungen*. In der *Traumnovelle* gerät ein junger, gut situierter Arzt, Ehemann und Vater, von jetzt auf nun in lauter unerhörte, in ihrer Fremdheit und Bedrohlichkeit sich steigernde Konstellationen. Immer steht er einer Frau gegenüber; immer ist da ein Nebeneinander von Ablehnung und Begehren, immer ist es rätselhaft. War das nun eine abenteuerliche Nacht oder die Allegorie einer psychischen Verwirrung? Aber nein, der Text unternimmt keine Deutung, er lässt nur am nächsten Tag den jungen Arzt all das unternehmen, was eben keine Deutung der Ereignisse einträgt. Ob und wie er aus seiner existenziellen Verwirrung zurückfinden kann, wird nicht vom Text erwogen oder gar entschieden, sondern erweist sich im Gange der Handlung. Das ist große Kunst.

Und Schnitzler hat noch ein ganz besonderes Kunststück fertig gebracht. Die beiden bekanntesten Texte der deutschsprachigen Literatur, die als »innere Monologe« geschrieben sind, stammen von ihm: *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*. Kann es, möchte man fragen, etwas »Psychologischeres« geben als das Protokoll der Gedanken, die Menschen sich machen, wenn sie in die größte

Krise ihre Lebens geraten? Doch wohl nicht. Aber wieder nein; auch *Gustl* und *Else* sind im Wesentlichen Erzählungen: Denn es sind die Versuche der Figuren, sich im Erzählen ihrer selbst Konturen zu geben. Beim *Gustl* erweist sich diese Kontur als Abklatsch der Konvention; sein Vor-sich-hin-Denken ist der Beleg dafür, dass auch die Seele im Jargon sprechen und noch das Innerste geborgt sein kann.

Bei *Else* ist es etwas anders, aber ähnlich. Jemand will, dass sie sich vor ihm nackt zeigt, dann wird er ihren Vater aus einer furchtbaren Misere retten. *Else* versucht nun, sich diese unerhörte Konstellation, in die sie geraten ist, zurechtzusprechen. Sie muss den nächsten Zug machen, er ist entscheidend. Doch wie Fontanes *Effi* (deren Enkelin sie schon fast sein könnte), ist sie nichts, das sich als Ganzes bewegen könnte. *Else* ist vielmehr ein Konglomerat aus den kleinen Entwürfen, die sie bislang von sich gemacht hat. Die erzählt sie sich jetzt, zählt sie sich auf; doch das ergibt fatalerweise nicht genug an Identität, um, zum Beispiel, nein zu sagen. Sie bringt es eben noch fertig, einen Zug zu machen, der nicht in den Regeln steht: Sie zeigt sich nackt – aber allen. Damit hat sie das böse Spiel zwar zerstört, doch sie wird es nicht überleben.

Schnitzlers *Erzählungen* also empfehle ich als wunderbare Beispiele dafür, wie im Erzählen das vermeintlich Unsagbare der Psyche erscheinen kann. Und etwas verstohlen füge ich hinzu, dass sie auch Meisterwerke in der Erzeugung literarischer Spannung sind.

ANNA SEGHERS: DAS SIEBTE KREUZ

An einem Herbstmorgen 1937

VON ROLF MICHAELIS

Sirenen heulen durch den dicken Herbstnebel im Rheintal zwischen Worms und Mainz. Schon rasen Polizei-Autos über die Landstraßen, riegeeln SA-Posten die Kreuzungen ab, schieben Posten der SS auf den Brücken Wache. »Etwas ganz Verrücktes muß passiert sein«, flüstern sich die Arbeiter aus den Taunus-Dörfern zu, die zur Frühschicht in die Farbwerke Höchst radeln. »Etwas liegt in der Luft« – spüren alle in der Gegend. Und es gelingt der Autorin, die in Mainz geboren und in der rheinhessischen Landschaft aufgewachsen ist, noch ehe der Leser weiß, was »passiert« ist, ihn in die Unruhe, die Angst der Menschen an diesem Herbstmorgen des Jahres 1937 zu versetzen.

Unglaubliches ist passiert: Sieben Häftlingen ist die Flucht aus dem KZ Osthofen bei Worms geglückt. Manche erschrecken, fürchten neue Verhaftungen; viele leben so weiter wie bisher; einige erkennen einander an den winzigen, plötzlich glänzenden »Pünktchen« in den Augen des Gegenübers (einem häufig wiederkehrenden Bild). »Ein entkommener Flüchtling, das ist immer etwas, das wühlt immer auf. Das ist immer ein Zweifel an ihrer Allmacht. Eine Bresche.«

So kommt sogar der Lagerkommandant nicht umhin zu denken, der sich geschworen hat, die sieben Männer innerhalb von sieben Tagen wieder zu fangen – und vergebens auf den Letzten wartet: »Er fühlte, daß er nicht hinter einem einzelnen her war, dessen Züge er kannte, dessen Kraft erschöpfbar war, sondern einer gesichtslosen, unabschätzbaren Macht.«

Der Mann, der die ihm Ausgelieferten, wie es die Lügen-Propaganda seiner NSDAP will, »Schutzhäftlinge« nennt, sie aber von seinen SA-Prügelknechten – auch bis zum Tod – zusammenschlagen lässt, befiehlt, die sieben Platanen im Lager zu fällen. Sie sollen auf dem »Tanzplatz« genannten Appell-Hof eingegraben werden – mit jeweils einem »Querbrett in Schulterhöhe«, sodass sie »von weitem sieben Kreuzen gleichen«. Dort will er die Entflohenen demütigen, töten. Dass er, nahe dem Kaiserdom Worms im christlichen Abendland, Menschen nicht erniedrigt, sondern erhöht, wenn er sie vor das Märtyrer-Mal eines als »Erlöser« verehrten Gekreuzigten stellt, kommt ihm nicht in den dumpfen Schädel.

Dabei erzählt die 1900 als Netty Relling, Tochter eines Mainzer Antiquitätenhändlers geborene Anna Seghers ihren Roman gerade in der Landschaft ihrer germanisch-römisch-christlichen Heimat am Rhein, an einem, wie sie sagt, »Kreuzweg der Geschichte und von alters her Schlachtfeld«. Ein Landsmann, in der Uniform der amerikanischen Armee, schreibt der Autorin 1945: »Als wir bei Mainz über den Rhein fahren, habe ich den Helm abgenommen, Dir und den Freunden vom ›Siebten Kreuz‹ zu Ehren.« Damals konnte niemand in Deutschland das Buch kennen, das 1942 in den USA erschienen ist, auch in einer Ausgabe (und als Comicstrip) für die Soldaten, die Deutschland befreien sollten.

Wie es zugeht in Deutschland, vier Jahre nachdem Hitlers Mörderbande sich die Macht erschlichen hatte, das kann man in diesem Roman lernen. Ein Häftling wird gleich geschnappt, ein anderer stirbt auf der Flucht, einer unterwegs im Heimatdorf, einer stellt sich selber – nur einer kommt durch, der Mechaniker Georg Heisler. Sein Fluchtweg, sieben Tage und Nächte lang, zwischen Mainz und Frankfurt am Main, von alten Freunden verstoßen, von fremden Menschen aufgenommen und über die Grenze nach Holland gebracht, wird zu einem großen Panorama der deutschen Gesellschaft 1937, quer durch alle Schichten der

Bevölkerung – Meisterleistung einer Erzählerin, die selbst im Exil in Mexiko leben musste.

In kaum einem Buch aus jener Zeit – einem Gegenwerk zur »Blut-und-Boden-Literatur« der Nazis – wird die Landschaft zwischen Taunus und Rhein so kräftig, lebensvoll, innig beschworen wie in diesem – schwarzen – Heimatroman. Wie lobte der aus derselben Gegend stammende Carl Zuckmayer, der auch nur im Exil überleben konnte: »Das einzige epische Werk der gesamten deutschen Exil-Literatur, in dem nicht nur mit gerechtem Zorn Partei genommen wird, sondern – aus der Ferne – ein menschlich glaubhaftes Bild des verfinsterten Deutschland gelungen ist.«

Dabei, mit der magischen Sieben, ein klar komponiertes Werk in sieben Kapiteln, mit sieben Kreuzen, sieben Fluchttagen, bis hin zu den »sieben Tellerchen« des Märchens – alles wieder auf die sieben Tage der Schöpfung verweisend, von anderen, schönen Formen der Gliederung zu schweigen. Christa Wolf hatte schon Recht, als sie diesem Buch, das in Westdeutschland lange bekämpft wurde, 1963 nachrühmte: »Der Stoff, aus dem dieses Buch gemacht ist, ist dauerhaft und unzerstörbar, wie wenig es auf der Welt gibt. Er heißt: Gerechtigkeit.«

THEODOR STORM: DER SCHIMMELREITER

Das Land, das Meer, der Sturm

VON PETRA KIPPHOFF

Eines Tages vor sehr vielen Jahren ging ich in die Buchhandlung C. Boysen, Hamburg, Große Bleichen, und bestellte die Werke von Theodor Storm. Vier Bände, die erste große Investition in die Leselust, die Auslieferung zog sich über ein gutes Jahr hin. Warum wollte ich Theodor Storm haben, nicht geliehen, sondern zum Wiederlesen? Bei Kleist war ich noch nicht angekommen, Johann Peter Hebel war (und blieb) mir fern, aber Husum, Storms »graue Stadt am Meer«, durch die wir im Sommer auf dem Weg nach Sylt fuhren, war mir nahe. Oder besser: die Landschaft und das Meer, der Sturm und der Nebel, die Farben, Geräusche und Aromen der Nordsee, des Wattenmeers, der Flutkante, der Heide. In Storms Geschichten ist all das nicht Requisite, sondern es prägt das Leben der Menschen, bestimmt es schicksalhaft, manchmal bis zur Zerstörung. Wie zum Beispiel im *Schimmelreiter*. Dass es seine letzte Novelle war, er sie gegen seine Krankheit durchsetzen musste und sie erst 1888, im Jahr seines Todes, vollendete, könnte der Stoff sein für eine Novelle von Storm.

Mit keiner seiner Geschichten hat Storm das Terrain seiner Heimat verlassen – im Gegensatz zu ihm selbst. Weil der in Husum praktizierende Rechtsanwalt sich weigerte, den Amtseid als dänischer Untertan zu leisten, musste er emigrieren und lebte von 1853 bis 1864 erst in Potsdam, dann in Heiligenstadt. Sehnsucht, das Schlüsselwort der Romantik und in diesem Zusammenhang auch ein Lockruf der Ferne, dominiert auch die Gefühlslage der Stormschen Novellen, aber hier ist es eine rückwärts gewandte, meist wehmütige Empfindung. Fast alle

Novellen von Storm spielen in einer mehr oder minder exakt benannten Vergangenheit, der ein in Erinnerung Versunkener hinterhergrübelt oder die ein Nachkomme beim Kramen auf dem Boden eines Hauses entdeckt. Den *Schimmelreiter* hat Storm sogar in eine doppelte Rahmenerzählung gefasst, vielleicht, um dadurch sowohl die Spannung zu steigern wie auch den metaphorischen Anspruch deutlich zu machen. Denn wo in seinen anderen Novellen ein irrlichternder Spuk durch das Haus geistert, eine verlorene Liebe aus der Abenddämmerung steigt oder eine frühe Schuld sich langsam zusammenreimt, da ist im *Schimmelreiter* der Grundkonflikt des Lebens an der Küste das Thema: die Auseinandersetzung der Menschen mit dem Meer. Die aber beginnt mit jeder Sturmflut neu.

Die Geschichte ist einfach: Hauke Haien, der lernbegierige, aber auch trotzig Sohn eines Bauern, wird Kleinknecht beim Deichgrafen. Hier erledigt er nicht nur die tägliche Arbeit, sondern vermag durch seine Rechenkünste und scharfe Beobachtungsgabe auch bei der Deichbetreuung zu helfen. Elke heißt die Tochter des Deichgrafen, sie hat ein bräunliches, schmales Antlitz und kluge Augen, und nach dem Tod des Vaters wird Hauke ihr Mann und der neue Deichgraf. Gegen den Widerstand eines früheren Konkurrenten und die Mehrheit der Dorfbewohner setzt er den Bau eines von ihm berechneten neuen Deiches durch, der Landsicherung und Landgewinnung in einem bedeutet. Eine einsame, nur mit seiner Frau geteilte Anstrengung, die seine Kräfte reduziert. Er willigt ein, eine Schwachstelle am Winkel der Zusammenführung des alten und neuen Deiches nur oberflächlich zu reparieren, und wird in dem Moment, als er diesen Entschluss bereut und korrigieren will, von einem heulenden Oktobersturm und einer gewaltigen Springflut überrascht. Auf seinem Schimmel jagt er zum Deich, wo die Männer aus dem Dorf mit einem Durchstich des neuen Deiches den alten retten wollen. Er will sie daran hindern und den neuen Koog retten, als alle wie gelähmt auf die Stelle starren, wo das tobende Meer die Nahtstelle der zwei Deiche durchbrochen hat. Hauke Haien jagt auf seinem Schimmel zum

Unglücksort und stürzt mit dem abbrechenden Deich in die Tiefe.

Im *Schimmelreiter* gibt es kein Psychologisieren, wenig Zwischentöne und viel Schweigen. Dafür aber eine Nebenwelt von Spuk, Aberglauben und vielsagenden kleinen Vorfällen. Storms Kunst ist es, das eine mit dem anderen zu hinterfangen, und dabei ist der Spuk oft intensiver als die etwas holzschnittartige reale Welt. Das Besondere an dieser Novelle aber ist ihre sich steigernde Dramatik, mit der sich auch die Sprache beschleunigt und steigert. Im zerstörenden Sturm findet alles seinen Höhepunkt. Wenn er abgeflaut ist und das Menschenwerk vernichtet, bleibt die alte, neue Frage nach dem Einzelnen und der Masse, dem Dilemma zwischen Innovation und Beharrung. Und es bleibt ein Eintrag auf der Landkarte in Nordfriesland: der Hauke-Haien-Koog.

FRANK WEDEKIND: FRÜHLINGS ERWACHEN

Sonnenstich, Affenschmalz, Knüppeldick

VON VOLKER ULLRICH

Eine »Kindertragödie« hat Frank Wedekind sein 1890/91 entstandenes Schauspiel *Frühlings Erwachen* genannt, und wie es sich für eine ordentliche Tragödie gehört, gibt es auch Tote: Der Gymnasiast Moritz Stiefel schießt sich eine Kugel durch den Kopf, nachdem er sitzen geblieben ist; die 14-jährige Wendla Bergmann stirbt an den Folgen einer Abtreibung, die ihre Mutter für sie arrangiert hat. Auch Melchior Gabor, Moritz' Freund, den seine Eltern in eine »Korrekptionsanstalt« gesteckt haben, spielt in der Schlusszene mit dem Gedanken, sich das Leben zu nehmen, wird aber von einem »vermummten Herrn« davon abgehalten.

Wedekind lässt keinen Zweifel daran, wer an diesen Tragödien schuld ist: Es sind die Erwachsenen, die auf die Pubertätsnöte der Heranwachsenden völlig verständnislos reagieren. Alles, was mit Sexualität zu tun hat, wird mit einem Tabu belegt. Darüber wird nicht gesprochen, basta! So bringt es Frau Bergmann trotz der flehentlichen Bitte Wendlas nicht fertig, ihre Tochter darüber aufzuklären, wie Kinder gezeugt werden. »Aber es geht ja nicht Kind! – Ich kann es nicht verantworten. – Ich verdiene ja, dass man mich ins Gefängnis setzt – dass man dich von mir nimmt ...« Die Folge: Die gänzlich ahnungslose Wendla schläft mit Melchior und wird schwanger. Bei Mädchen und Jungen äußert sich die verdrängte Sexualität in Ersatzwünschen und -handlungen: in

sadomasochistischen Fantasien oder exzessiv betriebenem Onanieren.

Ebenso scharf klagt Wedekind aber auch die repressive wilhelminische Schule seiner Zeit an. Sie wird als eine Dressuranstalt beschrieben, in der die Schüler mit lebensfernem Wissensstoff traktiert und die schwächeren unter ihnen ständig überfordert werden. »Um mit Erfolg büffeln zu können, muss ich stumpfsinnig wie ein Ochse sein«, sagt Moritz. Die Lehrer erscheinen in grotesker Überzeichnung, schon durch ihre Namen als pädagogische Karikaturen kenntlich gemacht: Rektor Sonnenstich, Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag, Fliegendod. In der furiosen Szene *Konferenzzimmer* werden sie mit ihrer geschraubten Redeweise, ihrem kleinkarierten Gezänk und ihren seelenlosen Bestrafungsritualen der Lächerlichkeit preisgegeben.

Als eine Gegenfigur zur verknöcherten Welt der Erwachsenen und der heillos in ihre Probleme verstrickten Jugendlichen erscheint Ilse: eine junge Frau, die den Malern in der Stadt Modell steht und sich mit ihnen vergnügt. Sie verkörpert eine ungebundene, bohèmehafte Lebensweise, frei von bürgerlichen Zwängen und engen Moralauffassungen. Und sie ist auch die Einzige, die über den Selbstmord von Moritz Trauer empfindet und sich um die Pflege seines Grabes kümmern will.

Als gesellschaftlicher Gegenentwurf angelegt ist auch die Figur des »vermummten Herrn«, der Melchior Gabor am Ende für das Leben zurückgewinnt, indem er ihm verspricht, ihn »ausnahmslos mit allem bekannt« zu machen, »was die Welt Interessantes bietet«. Nicht zufällig hat Wedekind dieser Inkarnation einer dem Leben zugewandten Haltung sein Stück gewidmet, und der Jugendstileinband der Erstausgabe, den Franz Stuck nach Wedekinds Angaben gestaltete, zeigt eine Frühlingswiese mit knospenden Bäumen, frischen Blumen und munteren Schwalben – ein »sonniges Abbild des Lebens«, wie Wedekind es sich, trotz aller tragischen Momente, auch für die Inszenierung des

Stückes wünschte.

Mit seinem Erstlingswerk begründete Wedekind seinen Ruhm als Bühnenautor. Die lockere Szenenfolge, der lyrisch-expressive Dialogstil und die ins Visionäre, Groteske und Surrealistische gesteigerten Elemente weisen es als einen Vorläufer des expressionistischen Dramas aus. Allerdings durfte das Stück lange Jahre nicht aufgeführt werden. Erst nachdem sich seit der Jahrhundertwende das gesellschaftliche Klima änderte, als Gymnasiasten sich im »Wandervogel« zu einer jugendlichen Protestbewegung formierten und Reformpädagogen über eine Änderung des Schulsystems nachdachten, konnte *Frühlings Erwachen* endlich im November 1906 an den Berliner Kammerspielen von Max Reinhardt uraufgeführt werden. Freilich hatte die Zensur auf der Streichung einiger der anstößigsten Stellen bestanden. Seitdem trat das Stück seinen Siegeszug auf den deutschen Bühnen an, und auch heute wird es noch oft gespielt. Denn die Probleme der Pubertät sind ein zeitloses Thema, mögen sie heute auch auf andere Weise bedrängend erscheinen als vor 100 Jahren.

BIBLIOGRAFIE

Alle Titel auf einen Blick

Bettina von Arnim: Die Günderode

Herausgegeben von Elisabeth Bronfen

btb 2002, 505 Seiten

Nicht lieferbar, ISBN: 3-442-72284-5

Jurek Becker: Jakob, der Lügner

Suhrkamp 2008, 288 Seiten

8,99 €, ISBN: 3-518-37274-2

Erhältlich im ZEIT-Shop

Heinrich Böll: Wanderer, kommst du nach Spa...

25 Erzählungen

dtv 1967, 224 Seiten

9,90 €, ISBN: 3-423-00437-1

Erhältlich im ZEIT-Shop

Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür

Rowohlt 1999, 128 Seiten

6,99 €, ISBN: 3-499-10170-X

Erhältlich im ZEIT-Shop

Hermann Bote: Till Eulenspiegel

Insel 2012, 357 Seiten

11,- €, ISBN: 3-458-32036-9

Erhältlich im ZEIT-Shop

Bertolt Brecht: Leben des Galilei

Suhrkamp 2012, 192 Seiten

6,50 €, ISBN: 3-518-18801-1

Erhältlich im ZEIT-Shop

Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen

Ausgabe letzter Hand, 3 Bände

Reclam 2010, 1560 Seiten

29,90 €, ISBN: 3-15-030042-8

Erhältlich im ZEIT-Shop

Georg Büchner: Sämtliche Werke

Gesamtausgabe kommentiert von Ariane Martin, 2 Bände

Reclam 2012, 821 Seiten

29,95 €, ISBN: 3-15-010820-9

Erhältlich im ZEIT-Shop

Wilhelm Busch: Sämtliche Werke

Herausgegeben von Rolf Hochhuth, 2 Bände

C. Bertelsmann 1982, 1087 Seiten

34,- €, ISBN: 3-570-03004-0

Erhältlich im ZEIT-Shop

Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame

Diogenes 1998, 155 Seiten

8,90 €, ISBN: 3-257-23045-1

Erhältlich im ZEIT-Shop

Marie von Ebner-Eschenbach: Das Gemeindekind

Reclam 1985, 222 Seiten

5,60 €, ISBN: 3-15-008056-8

Erhältlich im ZEIT-Shop

Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts

dtv 1997, 158 Seiten

4,90 €, ISBN: 3-423-02605-7

Erhältlich im ZEIT-Shop

Michael Ende: Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer

Thienemann 2004, 254 Seiten

14,90 €, ISBN: 3-522-17650-2

Erhältlich im ZEIT-Shop

Hans Fallada: Kleiner Mann - was nun?

Aufbau 2011, 400 Seiten

9,99 €, ISBN: 3-7466-2676-5

Erhältlich im ZEIT-Shop

Theodor Fontane: Effi Briest

Fischer 2008, 320 Seiten

8,99 €, ISBN: 3-596-90012-3

Erhältlich im ZEIT-Shop

Max Frisch: Biedermann und die Brandstifter

Suhrkamp 2012, 144 Seiten

6,50 €, ISBN: 3-518-18824-0

Erhältlich im ZEIT-Shop

Johann Wolfgang von Goethe: Faust I

Fischer 2008, 184 Seiten

6,50 €, ISBN: 3-596-90045-X

Erhältlich im ZEIT-Shop

Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werthers

Suhrkamp 2011, 221 Seiten

5,50 €, ISBN: 3-518-18805-4

Erhältlich im ZEIT-Shop

**Hans J. Christoffel von Grimmelshausen: Der Abenteuerliche
Simplicissimus Teutsch**

dtv 2008, 656 Seiten

13,90 €, ISBN: 3-423-12379-6

Erhältlich im ZEIT-Shop

Sebastian Haffner: Geschichte eines Deutschen

DVA 2007, 429 Seiten

15,- €, ISBN: 3-421-04234-9

Erhältlich im ZEIT-Shop

Ulla Hahn: Stimmen im Kanon

Reclam 2003, 368 Seiten

24,95 €, ISBN: 3-15-010536-6

Erhältlich im ZEIT-Shop

Wilhelm Hauff: Sämtliche Märchen

Deutsche Gedichte ausgewählt von Ulla Hahn/br/> Reclam 2010, 500 Seiten

Nicht lieferbar, ISBN: 3-15-010776-8

Friedrich Hölderlin: Hyperion

dtv 2008, 253 Seiten

9,90 €, ISBN: 3-423-02677-4

Erhältlich im ZEIT-Shop

E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi

Doppelband

Fischer 2008, 140 Seiten
7,- €, ISBN: 3-596-90018-2

Erhältlich im ZEIT-Shop

Hans Henny Jahn: Das Holzschiff

Gesamtausgabe von Fluß ohne Ufer
Hoffmann und Campe 1997, 995 Seiten
61,95 €, ISBN: 3-455-03632-5

Erhältlich im ZEIT-Shop

Anna Maria Jokl: Die Perlmutterfarbe

Suhrkamp 2009, 280 Seiten
8,99 €, ISBN: 3-518-46039-0

Erhältlich im ZEIT-Shop

Franz Kafka: Die Erzählungen

Fischer 2011, 575 Seiten
10,- €, ISBN: 3-596-90371-8

Erhältlich im ZEIT-Shop

Franz Kafka: Der Prozess

Suhrkamp 2005, 278 Seiten
8,- €, ISBN: 3-518-45669-5

Erhältlich im ZEIT-Shop

Marie Luise Kaschnitz: Lange Schatten

Claassen 1993, 273 Seiten
17,- €, ISBN: 3-546-00039-0

Erhältlich im ZEIT-Shop

Erich Kästner: Das fliegende Klassenzimmer

Dressler 2012, 174 Seiten

12,- €, ISBN: 3-7915-3015-1

Erhältlich im ZEIT-Shop

Gottfried Keller: Die Leute von Seldwyla

Diogenes 1993, 688 Seiten

12,90 €, ISBN: 3-257-22642-X

Erhältlich im ZEIT-Shop

Heinrich von Kleist: Penthesilea

Reclam 2012, 399 Seiten

11,- €, ISBN: 3-15-018968-3

Erhältlich im ZEIT-Shop

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe

dtv 2001, 1119 Seiten

19,90 €, ISBN: 3-423-12919-0

Erhältlich im ZEIT-Shop

Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise

Fischer 2008, 174 Seiten

5,50 €, ISBN: 3-596-90048-4

Erhältlich im ZEIT-Shop

Georg Christoph Lichtenberg: Aphorismen und andere Sudeleien

Reclam 2010, 170 Seiten

8,95 €, ISBN: 3-15-020213-2

Erhältlich im ZEIT-Shop

Heinrich Mann: Der Untertan

Fischer 2012, 636 Seiten

14,- €, ISBN: 3-596-51231-X

Erhältlich im ZEIT-Shop

Thomas Mann: Der Tod in Venedig

In der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe

Fischer 2013, 144 Seiten

10,- €, ISBN: 3-596-51278-6

Erhältlich im ZEIT-Shop

Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß

Suhrkamp 2013, 208 Seiten

6,- €, ISBN: 3-518-46407-8

Erhältlich im ZEIT-Shop

Joseph Roth: Hiob

Fischer 2014, 192 Seiten

8,99 €, ISBN: 3-596-90556-7

Erhältlich im ZEIT-Shop

Friedrich von Schiller: Kabale und Liebe

Suhrkamp 2013, 174 Seiten

5,- €, ISBN: 3-518-18810-0

Erhältlich im ZEIT-Shop

Arno Schmidt: Brand's Haide

Fischer 2004, 160 Seiten

7,90 €, ISBN: 3-596-29113-5

Erhältlich im ZEIT-Shop

Arthur Schnitzler: Erzählungen

Artemis & Winkler 2002, 926 Seiten

49,90 €, ISBN: 3-538-05422-3

Erhältlich im ZEIT-Shop

Eduard Schweizer: Das Evangelium nach Matthäus

Vandenhoeck + Ruprecht 1986, 368 Seiten

39,99 €, ISBN: 3-525-51306-2

Erhältlich im ZEIT-Shop

Anna Seghers: Das siebte Kreuz

Aufbau 1993, 416 Seiten

8,50 €, ISBN: 3-7466-5151-4

Erhältlich im ZEIT-Shop

Theodor Storm: Der Schimmelreiter

Fischer 2011, 153 Seiten

7,99 €, ISBN: 3-596-15982-2

Erhältlich im ZEIT-Shop

Frank Wedekind: Frühlings Erwachen

dtv 1997, 176 Seiten

4,90 €, ISBN: 3-423-02609-X

Erhältlich im ZEIT-Shop


Die großen Helden der Weltliteratur

15 Bände
nur 99,95 €



15 bewegende Schicksale in einer ZEIT-Edition

ZEIT  EDITION

 www.zeit.de/shop

Entdecken Sie weitere ZEIT E-Books



ab
1,99 €



www.zeit.de/ebooks

ZEIT  E-BOOKS

Impressum

Weitere interessante ZEIT E-Books finden Sie unter www.zeit.de/ebooks.

Alle Rechte vorbehalten. Falls Sie unsere Inhalte wiedergeben möchten, finden Sie hier alle Informationen zur Möglichkeit von Lizenzierungen unter www.zeit.de/lizenzen.

DIE  ZEIT

Verlag:

Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG

Neue Geschäftsfelder

Buceriusstraße, Eingang Speersort 1, 20095 Hamburg

Bei Feedback oder Fragen stehen wir Ihnen gern zur Verfügung:

ebooks@zeit.de

© 2014 Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, Hamburg

Die Artikel in diesem E-Book sind ursprünglich im Rahmen der *ZEIT*-Serie »Schülerbibliothek« vom 10. Oktober 2002 bis 1. Oktober 2003 im Literatur-Ressort der *ZEIT* erschienen.

E-Book-Produktion und Vertrieb: epubli GmbH, Berlin, www.epubli.de

Cover: andromina/shutterstock, Alexander Ryabintsev/shutterstock

ISBN: 978-3-8442-8418-8

Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links. Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.