

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 69 (1989)
Heft: 2

Buchbesprechung: Das Buch

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

Beiträge zur Literatur

Die ersten zehn Jahre von «Sinn und Form» als Reprint

Ob es nach 1949 nicht nur zwei deutsche Staaten, sondern auch zwei deutsche Literaturen gebe, wird sowohl bejaht als auch, bei aller Anerkennung der Unterschiede, bezweifelt. Die Autoren suchen den Kontakt und den Austausch, die Kritik macht bei ihren Entdeckungen und ersten Sichtungen vor innerdeutschen Grenzen nicht halt, und dank der Vermittlerrolle literarischer Verlage ist eine breite Leserschaft an ihrer Auseinandersetzung durch eigene Kenntnis beteiligt. Das literarische Bewusstsein, soweit es sich auf Werke deutscher Sprache aus der Nachkriegszeit stützt, ist weder in der Bundesrepublik noch — mit einiger Verzögerung — in der DDR auf das Schaffen im eigenen Staat beschränkt. Das heisst nicht, es seien nicht seit Anbeginn unablässig Versuche im Gange, das Besondere und Andere herauszuarbeiten, im Situationsbewusstsein und im historischen Selbstverständnis von Romanfiguren beispielsweise nachzuweisen, wie eben doch das Heranwachsen einer «zweiten» deutschen Literatur in der DDR seinen Ausdruck finde. Die Kulturpolitiker, die ihre Aufgabe im Rahmen des sozialistischen Aufbaus wahrnehmen wollen, können sich dabei auf Literaturtheorien berufen, die älter sind als der Neubeginn nach der Kapitulation Grossdeutschlands. Von den Möglichkeiten, die in der Staatsführung gegeben sind, machten sie sofort Gebrauch, wenn es darum ging, das Erwünschte und der Theorie Konforme zu fördern

und das Nichterwünschte zurückzubinden. Bis auf den heutigen Tag kann man beobachten, wie sich in dieser Hinsicht rigorosere und eher liberalere Phasen ablösen, und dies nicht in Richtung auf mehr Freiheit, sondern abhängig von personellen und politischen Konstellationen.

Die Literaturgeschichte der Gegenwart wird folgerichtig in den beiden deutschen Staaten verschieden dargestellt und hat ja auch einen unterschiedlichen Anfang, einen unterschiedlichen Verlauf. Von «Nullpunkt» und «Kahlschlag» ist in der DDR nicht die Rede, dafür von der «antifaschistisch-demokratischen Periode», der dann alsbald die «Periode des sozialistischen Aufbaus» und schliesslich diejenige der «Konsolidierung» folgen. Es gibt allerdings Indizien dafür, dass ganz andere Entwicklungen im Gange sind. So folgerichtig und programmgemäss erscheinen geschichtliche Abläufe nur in offiziellen Darstellungen. Die historische Wirklichkeit hat ein anderes Gesicht. Eines aber trifft zu: Der Neubeginn hat andere Voraussetzungen. Denn die bedeutenden Autoren der ersten Stunde in der DDR waren die heimgekehrten Emigranten, Arnold Zweig, Anna Seghers, Stefan Hermlin, Johannes R. Becher und andere. Bertolt Brecht und sein Berliner Ensemble kamen früh schon hinzu, im ganzen eine Gruppe profilierter und angesehener Schriftsteller und Künstler, einig alle in der Überzeugung, dass nicht Restauration, sondern ein wirklicher

Neubeginn die Not des Zusammenbruchs wenden müsse. Unter den Heimkehrern waren auch Peter Huchel und Erich Arendt, beide vom Jahrgang 1903 und beide Lyriker, der eine ganz der Landschaft und Natur der Mark Brandenburg verbunden, der andere seines Zeichens ein Expressionist und später ein der griechischen Antike zugewandter strenger Ästhet.

*

Die ersten zehn Jahrgänge der Zeitschrift *«Sinn und Form»*, vorwiegend aber der allererste, die jetzt in einem Reprint wieder zugänglich gemacht worden sind, erlauben einen Rückblick auf literarische und geistige Befunde, die geeignet sind, die Diskussion um die zwei deutschen Literaturen zu bereichern¹. Keine Frage ist, dass die Zeitschrift in ihren Anfängen noch nicht das Sprachorgan der Kulturpolitiker der Partei war, sondern ein Forum von erstaunlicher Offenheit. Das erste Heft brachte den ersten Teil der Jugenderinnerungen von Romain Rolland, *«Römischer Frühling»*, es brachte — eingeleitet von Hermann Kasack — Gedichte von Oskar Loerke aus dem Nachlass, Majakowskis Autobiographie *«Ich selbst»* und einen grossen Aufsatz von C.-F. Ramuz über Dostojewski. Elio Vittorini ist darin mit einer Erzählung vertreten, wir finden Gedichte verschiedener Autoren aus der Résistance, einen Aufsatz von Ernst Niekisch, der sich mit Ortega y Gasset auseinandersetzt, und eine Erzählung von Hermann Kasack, dessen Roman *«Die Stadt hinter dem Strom»* 1947 einen ebenso sensationellen wie kurzlebigen Erfolg hatte. Es gibt in diesem ersten Heft von *«Sinn und Form»* keine Rezensionen, nur essayistische und erzählerische Prosa

sowie Lyrik. Die *«Beiträge zur Literatur»*, wie der Untertitel der Zeitschrift lautet, dürfen umfangreich sein. Man rechnet mit konzentrierten Lesern.

Peter Huchel, der von 1949 bis 1962 — allerdings unter zunehmenden Schwierigkeiten — als Chefredakteur zeichnet, war vor Antritt seines Amtes bei *«Sinn und Form»* künstlerischer Direktor des Berliner Rundfunks. Johannes R. Becher betraute ihn mit der Aufgabe, der Zeitschrift *«eine hohe wissenschaftliche und literarische Qualität zu sichern und sie als führendes literarisches Organ auf dem Gebiet der Literaturkritik zu gestalten»*. Was den zweiten Teil dieser Anweisung betrifft, bleiben die ersten Jahrgänge sehr zurückhaltend. Die Frage drängt sich auf, ob Kritik nicht zu gefährlich war, weil ja schon die Aufnahme lyrischer oder essayistischer Texte unter Umständen Anstoss erregen konnte. Huchel, auf dessen Darstellung ich noch zurückkommen werde, erwähnt schon aus den Anfängen Beispiele solcher *«Fehlgriffe»* in den Augen der *«hiesigen literarischen Prominenz»*, zum Beispiel Brechts Aufsatz über Barlach, der gerade während einer in Vorbereitung begriffenen Anti-Barlach-Kampagne erschien, oder Gedichte von Gertrud Kolmar, die ebenfalls nicht auf der Linie besagter Prominenz lagen.

Vorerst aber öffnete Huchel seine Zeitschrift dem europäischen Schrifttum. Es finden sich im Mitarbeiterverzeichnis des Registerbandes, der dem Reprint der ersten zehn Jahre nebst den Sonderheften beigegeben ist, illustre Namen der Literatur und der Essayistik, von denen hier — auszugswise und dem Alphabet entlang — nur einige wenige herausgegriffen seien: Theodor W. Adorno, Ernst Barlach,

Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Maxim Gorki, Herbert Jhering, Hans Henny Jahnn, Wolfgang Langhoff, Else Lasker-Schüler, Halldör Laxness, Georg Lukács, Heinrich und Thomas Mann, Hans Mayer, Pablo Neruda, Nelly Sachs. Lebende und Tote, Bettina von Arnim ebenso wie Franz Kafka und Anton Tschechow, von marxistischen Theoretikern etwa auch Wolfgang Harich, aus der Schweiz (neben Ramuz) mit mehreren Beiträgen Konrad Farnet. Dass es Namen von Rang waren, wird keiner bestreiten wollen. Hingegen machte Huchel rasch Erfahrungen, die seinen Elan hemmten. Denn was, vom westlichen Ausland her betrachtet, als ernst zu nehmende Zeitschrift von hohem Niveau internationale Anerkennung erlangte, worin auch etwa Brecht, der sich immer für Huchel einsetzte, «*die beste Visitenkarte der DDR*» erblickte, stiess bei den führenden Parteiideologen rasch und dauerhaft auf Kritik. Das kann gewiss nicht an der Auswahl der genannten Mitarbeiter gelegen haben, eher schon daran, dass die Regierenden den Eindruck hatten, es werde da zu wenig entschieden und zu wenig deutlich Linie gehalten, es sei Diskussionsbereitschaft auszumachen, wo es ihnen doch auf Abgrenzung ankam. Da schrieb Bernhard Groethuysen im zweiten Heft des ersten Jahrgangs über Hölderlin und Werner Krauss, über Federico García Lorca, von dem Proben aus dem Zigeunerromanzero und drei historische Romanzen abgedruckt waren. Anna Seghers und Mao Tse Tung sind — mit poetischen Arbeiten — vertreten, die Beiträge von Romain Rolland und Wladimir Majakowski bereichern auch diese Nummer. Von Stephan

Hermlin enthält sie Gedichte, von André Chamson eine grössere Partie aus dem Roman «*Einer unter vielen*». Der Chefredakteur Peter Huchel nahm es ernst mit der «*hohen literarischen und wissenschaftlichen Qualität*», er brachte zum Beispiel einen Essay von William Hazlitt, einem Klassiker der englischen Prosa, der von 1778 bis 1830 gelebt hat, er brachte eine grosse Erzählung von Hermann Broch. Gabriela Mistral ist zugegen, Hans Henny Jahnn mit einer Probe aus dem Roman «*Fluss ohne Ufer*», — kurzum, es ist da der ernsthafte Versuch im Gange, geistiges und literarisches Leben über die Grenzen hin wieder möglich zu machen, auch Verbindung zur humanistischen Tradition Europas zu knüpfen, also etwa auch Montesquieu inmitten der Lebenden zum Wort kommen zu lassen.

*

Etwas fällt dem Leser, der voller Respekt in den Bänden der Reprint-Ausgabe dieser ersten zehn Jahre blättert, beim Studium des Titelblatts auf. «*Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*»: so lautet der Zeitschriftenkopf und so bleibt er. Dann folgt — in den Ausgaben des ersten und bis zum vierten Heft des zweiten Jahrgangs: «*Begründet von Johannes R. Becher und Paul Wiegler*». Auf der zweiten Seite vor dem Inhaltsverzeichnis dann: «*Chefredakteur: Peter Huchel*», und — petit am Fuss des Blattes — die Adresse der Redaktion, das Impressum.

Schon ab dem fünften Heft des zweiten Jahrgangs ändert das. Jetzt heisst es nach dem Zeitschriftenkopf auf der ersten Seite: «*Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste*», der Hinweis auf die Begründer Becher und

Wiegler ist auf die zweite Seite an die Stelle gerückt, wo vorher der Chefredakteur stand, dessen Platz nun an den unteren Rand unmittelbar über dem Impressum gerückt ist. Äusserlichkeiten? Im vierten Jahr, nach einem den Autor charakterisierenden Vorwort von Heinrich Mann, druckt *«Sinn und Form»* Victor Hugos *«Rede auf Voltaire»*, die zum hundertsten Todestag des Philosophen und Schriftstellers gehalten worden ist. Einer übrigens, dessen Name als Mitarbeiter immer häufiger auftritt, ist jetzt Hans Mayer. Und einmal, im zweiten Heft des fünften Jahrgangs, erscheint da auch ein Marcelli Ranicki mit einer Würdigung Erich Weinerts: *«Ein Dichter des deutschen Volkes»*. Der Text ist aus dem Polnischen übersetzt, er war polnisch in der Zeitschrift *«Nowa Kultura»* erschienen und lobt im Dichter vor allem den Kommunisten. Es darf vermutet werden, dergleichen Pflichtübungen seien nicht auf Betreiben des Chefredakteurs Peter Huchel abgehalten worden. Vom sechsten Jahrgang an ist ihm — auf der zweiten Seite namentlich aufgeführt — ein Redaktionsbeirat an die Seite gesetzt, ein Gremium aus Vertretern der verschiedenen Sektionen der Akademie. Da verwundern denn auch die Ergebenheitsadressen nicht, mit denen die Akademie in der Zeitschrift der Gründung des Ministeriums für Kultur huldigt, dem Johannes R. Becher als Minister vorsteht. Man trifft in der Folge immer häufiger auf Spuren dieser Vereinnahmung der Zeitschrift für Zwecke der Kulturfunktionäre, und Peter Huchel wird in diesen Jahren auch immer deutlicher empfunden haben, dass er mehr nicht als ein Aushängeschild war, der Mann nämlich, der in den Anfängen von *«Sinn und Form»* dem Blatt das

Renommee einer international geachteten Literaturzeitschrift gegeben hatte. Als Johannes R. Becher und Paul Wiegler *«Sinn und Form»* 1948 planten und begründeten, da dachte Becher wohl schon an so etwas wie ein *«Trojanisches Pferd»*, Wiegler, ein bürgerlicher und liberaler Literaturhistoriker, jedoch eher schon an Diskussionen und Austausch der Standpunkte, an Öffnung gegenüber dem, was die Nazis von den Lesern ferngehalten hatten, und beide waren sich zweifellos darin einig, dass hohes Niveau und Rang der Mitarbeiter auch bei den nicht-kommunistischen Intellektuellen für das Unternehmen werben sollten.

Peter Huchel, den sie als Chefredakteur gewannen, hat diese Zielsetzung ganz ernst genommen. Bei ihm, in *«Sinn und Form»*, erschienen nicht die Autoren, die den Kulturfunktionären der jungen DDR gefielen, nicht Kuba und nicht Marchwitza, nicht Kurella und nicht Abusch, kaum einmal Willi Bredel, nichts von dem, was da an Aufrüstung zum *«sozialistischen Realismus»* betrieben wurde, sondern Qualität und — im Rahmen dessen, was mit dem Marxismus nicht im prinzipiellen Widerspruch stand — intellektuelle Offenheit. Huchel vermied das Dogmatische und wählte das, was durch Kunst und durch die Kraft des Gedankens geadelt war. Er wehrte sich nicht gegen die generelle politisch-ideologische Linie, aber er wehrte sich, solange er konnte, gegen die Absicht, aus *«Sinn und Form»* ein Propagandainstrument zu machen. Das brachte ihn in Schwierigkeiten, und zwar vom zweiten Jahrgang an schon, und als er 1953 nach Moskau delegiert wurde, machten Kulturfunktionäre einen ersten Versuch, ihn kaltzustellen.

Er erzählt das in einem knappen

Artikel, den er 1975 in der Bundesrepublik geschrieben hat, wo er seine letzten Jahre verbrachte. Brecht hat ihn gestützt, aber nach Brechts Tod soll die Parteigruppe der Akademie «ständig die gleichen unqualifizierten Angriffe gegen *«Sinn und Form»*» vorgebracht haben. So ging das dann bis zum Bau der Mauer. Danach war ja wohl auch der Anschein eines vergleichsweise liberalen, auch nach dem Westen hin offenen literarischen Forums nicht mehr zu halten. Huchel wurde abgelöst.

Die ersten zehn Jahre der Zeitschrift *«Sinn und Form»* sind ein literarisches Denkmal, Erinnerung an Hoffnungen, die vielleicht schon von Anfang an Illusionen waren, aber trotzdem nicht ganz zu Unrecht gehegt wurden. Wenn man heute noch daran zweifelt, dass wirklich zwei deutsche Literaturen entstanden seien, dass literarisches Leben überhaupt in Landes- und Ideologiegrenzen eingezwängt werden könne, so

sind diese zehn Jahrgänge einer Zeitschrift mit *«Beiträgen zur Literatur»* geeignet, diese Zweifel zu bestärken, ihnen guten und verlässlichen Grund zu geben. Und die Geschichte der Zeitschrift zeigt auch, welcher Art die Kräfte sind, die auf Abgrenzung und auf Provinzialisierung der Literatur abzielen. Ein *«grenzüberschreitendes Literatur-Periodikum»* nennen die Herausgeber der Reprint-Ausgabe die zehn Jahrgänge von *«Sinn und Form»*. Unter Peter Huchels Leitung war es das; aber man hat es ihm schwerer und schwerer gemacht, als Wanderer zwischen den Welten zu leben.

Anton Krättli

¹ Sinn und Form. Die ersten zehn Jahre. Reprint-Ausgabe der Verlage Rütten & Loening, Berlin DDR, und Greno, Nördlingen BRD, 1988. 10 Bände der Jahrgänge 1949 bis 1958, 1 Band Sonderhefte und Register.

Vor einem Kind «bestehen» wollen

«Nada oder Die Frage eines Augenblicks», ein Roman von Rolf Niederhauser

Zehn Jahre ist es her, seit das literarisch-dokumentarische Buch *«Das Ende der blossen Vermutung»* von Rolf Niederhauser erschienen ist: ein persönlicher und höchst informativer Bericht über einen genossenschaftlich geführten — übrigens noch heute bestehenden und funktionierenden — Betrieb. Wer sich für neue Formen des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens interessiert, wird dies Buch noch heute und gewiss auch in einigen Jahren mit Gewinn konsultieren, als ein

unentbehrliches Dokument der Zeit. Dies vor allem, weil der Autor ehrlich genug ist, eine Lebensform, die er doch für wünschbar und zukunftsträchtig hält, auch in ihren Schwierigkeiten, Gefahren und Ansprüchen zu zeigen.

Nun liegt — nach zwei Sammlungen mit kürzeren Texten — der Roman *«Nada oder Die Frage eines Augenblicks»* vor, und damit ein sehr anderes, literarisch ungleich anspruchsvolleres Werk, das einen nachhaltiger beschäftigen, ja umtreiben kann, als dies ein

Dokument je vermöchte. Auch «Nada» freilich kreist, oberflächlich gesehen, um ein aktuelles Thema: um die Beziehung zwischen Vater und Kind, um das Zusammenleben eines Mannes mit seiner fünfjährigen Tochter, erzählt aus der Perspektive des Mannes; eine Beziehung also, die sich verwirklicht von Tag zu Tag, im Konkreten und Banalen — also auch im lästigen Banalen, ein Zusammenleben, das ein Jahr dauert und tragisch endet. (Tragisch? Das Wort ist angebracht in einem strengen und, da ein Kind im Spiel ist, auch in einem neuen Sinn!)

Ein Thema dieser Art, aktuell, ja modisch, wie es ist, erfordert eine eigentliche künstlerische Gratwanderung (Niederhauser, das sei vorweggenommen, meistert sie glänzend), — eine Gratwanderung, immer bedroht vom Absturz oder Abgleiten in die Niederungen dessen, was uns die Frauenbewegung als ein nützliches und doch nicht recht erfreuliches Nebenprodukt ihrer wichtigeren Errungenschaften beschert hat: die «Verständigungstexte», anhand derer sich vor allem Leserinnen erkennen und verstehen lernen. Verständigungstexte kann es natürlich auch unter männlichem Vorzeichen geben, und der «neue Vater», gar der «Hausmann» ist ein um so beliebteres Thema, je seltener es ihn in der Realität gibt. Die männliche Hauptfigur von «Nada», der Architekt Naumann, ist aber viel zu stark als ein Individuum konzipiert, als dass er als Prototyp eines «neuen» Mannes gelten könnte; und das Buch, weit entfernt von psychologischen Gebrauchstexten, muss gelesen und auch bewertet werden als ein literarisches Werk. Das heisst nicht, es habe mit unserer Zeit nichts zu tun oder sage darüber nichts aus, im Gegenteil. Der Wechsel von der

skeptischen Hoffnung auf neue Lebensformen, der «*Das Ende der blossen Vermutung*» bestimmte, zu der seltsamen Vereinzelung der Protagonisten in «*Nada oder Die Frage eines Augenblicks*» scheint mir bezeichnend für die Veränderung der Zeitstimmung innerhalb eines Jahrzehnts, für Hoffnungsverlust und eine neue, fast verzweifelte Konzentration auf das Individuum und die von keinem grösseren Familienverband mehr gehaltene Kleinfamilie. Es scheint mir bezeichnend, dass auch in «Nada» eine Wohngemeinschaft vorkommt, als ein unsicheres Zeichen für alte Hoffnungen; aber sie taucht nur am Rande auf, und Naumann ist darin nur ein flüchtiger Gast; leben könnte er in einer solchen Gemeinschaft nicht. Und gerät doch im Verlaufe eines Jahres mit seinem Kind in eine versteckte, verhängnisvolle Isolation, die durch lockere freundschaftliche Beziehungen und die Wirtschaftsgespräche, die er gerne pflegt, nicht aufgehoben werden kann. Man fühlt sich deshalb geradezu versucht, das Buch als einen Beweis zu nehmen für die Notwendigkeit neuer Formen des Zusammenlebens. «*Ein Kind allein ist einfach zu viel für einen Erwachsenen*», denkt Naumann einmal, und nur wer keinerlei hautnahe Erfahrung mit Kindern hat, wird diesen seltsamen Satz unsinnig finden oder als einen Beweis nehmen, der Vater liebe sein Kind nicht!

Doch ist, es sei wiederholt, das Buch nicht ein psychologisches oder soziologisches Dokument; es will als ein literarisches Werk gelesen werden. Aber gerade, wenn man es als ein solches nimmt und ernst nimmt, scheinen sich zunächst kritische Bedenken aufzudrängen. Ein literarisches Vorbild nämlich schimmert überall durch: Max

Frisch. Manchmal glaubt man geradezu Stiller und Julika reden zu hören oder Walter Faber und Sabeth, statt Naumann und Nada, und der Schluss des Buches — die einander längst entfremdeten Eltern am Bett des toten Kindes — könnte geradezu als eine Paraphrase der entsprechenden Passage im *«Homo Faber»* aufgefasst werden. Doch ist es eine Paraphrase, die Zitatcharakter hat, und das gilt für alle Anspielungen und Anklänge des Buches. Sie sind zu deutlich, um unbeabsichtigt zu sein; da wird, so will mir scheinen, bewusst eine Verwandtschaft hergestellt und betont: weniger des Autors selbst als seines Protagonisten. Naumann ist einer aus der Familie der «Schwierigen» Max Frischs, die in der Schweizer Literatur längst ein fester Begriff sind; er gehört zu den Männern, die sich mit ihren Beziehungen zu Frauen schwertun und doch darauf nicht verzichten können; zutiefst Unsichere, die auch ihre Partnerinnen verunsichern, aber ihrerseits nicht ertragen, wenn man sie in Frage stellt. Für die das Leben immer wieder den Charakter einer Prüfung annimmt, in der sie «bestehen» müssen. «Bestehen» — sogar vor einem Kind — oder doch vor der eigenen Vorstellung, wie ein Vater sein sollte. Das ist die innere Situation, in der Naumann sich befindet und aus der er nicht herausfindet: ohne Zweifel eine neue Variante, die der Autor einer vertrauten literarischen Figur gibt.

«Nada oder Die Frage eines Augenblicks» ist, so gesehen, die Geschichte einer permanenten Selbstüberschätzung und Selbstüberforderung, beides untrennbar verbunden mit einer unaufhörlichen Überforderung des Kindes, dem ja die Rolle einer Partnerin zugewiesen wird, sogar die einer urteilenden Instanz! Es ist dieses

selbstquälerische Element, das Niederhausers Buch bei aller thematischen Ähnlichkeit als Gegensatz zu Handkes berühmter «Kindergeschichte» erscheinen lässt. Dennoch enthält auch «Nada», nicht weniger als das Buch Handkes, eine Liebesgeschichte, freilich von besonderer Art, eine, die schlecht endet und nur selten frei von Belastungen und Schatten ist. Nicht zufällig bezeichnet Naumann seine Tochter immer wieder als eine «kleine Frau», auch als eine «schöne kleine Frau»; beides, das Element des Erotischen wie auch das der Überforderung, ist bereits in diesem Augenblick enthalten. Aber auch ein Ernstnehmen des Kindes, wie es ja durchaus zur Haltung der Überforderung gehört.

Auf keinen Fall aber sollte der Hinweis auf die literarische Genealogie der Hauptfigur von jenen Qualitäten des Buches ablenken, die mit dieser Genealogie nichts zu tun haben. Was Niederhauser in seinem Roman gelingt, ist mehr als respektabel: er entwirft das Porträt einer Fünfjährigen, aus ihren Zeichnungen, Träumen, Fragen, aus ihrem Trödeln, Spielen und Weinen. Dabei bleibt das Kind immer ein Geheimnis, ein rätselhaftes Wesen — für den Vater so gut wie für den Autor, der mehr weiss als sein Protagonist —, aber nicht alles sagt, was er weiss. Gerade aus dem Ausgesparten, dem Geheimnisvollen — das wissen erfahrene Porträtisten — lebt ja eine Figur; die Analyse, sie sei noch so klug, kann sie zerstören. Niederhauser liefert zwar die Materialien, das Seelenleben Naumanns zu analysieren (er übt freilich auch hier eine beispielhafte Zurückhaltung, belässt der Figur ihre Vieldeutigkeit) —, Nada aber bleibt ausserhalb des analytischen Instrumentariums; sie lebt, sie handelt, sie ist da — das genügt.

Dass zum Teil gerade Rezensentinnen dem Buch völlig fremd gegenüberstehen, hat vermutlich mit einer gewissen Voreingenommenheit zu tun, mit dem Mangel an Bereitschaft, sich auf ein Buch einzulassen, in dem ein Mann sich auf seine Art einem Thema nähert, das als weiblich gilt. Und doch könnte sich ereignen (und es ereignet sich hier!), dass ein Mann Erfahrungen formuliert, die durchaus nicht einfach «männlich» sind! Ein «Schwieriger» als Vater — das muss ja nicht heissen, dass alle seine Erlebnisse als neurotisch zu taxieren sind. *Eine* Erfahrung vor allem findet sich in «Nada» festgehalten und auf eine Art beschrieben, wie ich das noch nie gelesen habe: die Ermüdung, die sich beim Erwachsenen im Umgang mit einem noch so geliebten Kind einstellen kann, um so mehr einstellen kann, je ausschliesslicher beide aufeinander angewiesen und bezogen sind — ein belastendes Gefühl, das sich aus der Asymmetrie der Lebensrhythmen ergibt. Da ist das Kind, mit seiner unersättlichen Spielfreude und Spielfähigkeit, mit seiner unabweislichen Gegenwart; da ist der Erwachsene, der selbst in der Rolle eines halben Aussteigers, sich aus den täglichen Pflichten und dem dazu nötigen Planen nicht

lösen kann. Das Bedürfnis, vor dem Kind zu «bestehen», so befremdend es auf den ersten Blick anmuten mag, ist so abwegig nicht. Im Umgang mit Kindern ermisst der Mensch — nicht nur der Mann — die Verluste, die er im Prozess des Erwachsenwerdens zu verbuchen hat, erfährt er, deutlicher denn je, seine eigene Insuffizienz — seine Spielinsuffizienz zum Beispiel, aber auch seine Unfähigkeit, einfach da zu sein. «Nur die Gegenwart zählt», dies zunächst aufdringlich anmutende Leitmotiv, umschreibt ein unwiederbringlich verlorenes, desto kostbareres Lebensgefühl.

«*Nada oder Die Frage eines Augenblicks*»: ein Roman, eine Erzählung, ein qualvoller Prozess der Erinnerung, ein Gericht über das eigene Ich? Vor allem meine ich, enthält das Buch eine Totenklage (die ja immer auch Selbstanklage ist), eine herbe, unterkühlte Elegie, deren Gegenstand das Kind, dieser eine geliebte Mensch ist — und zugleich die Kindheit, die endgültig verlorene.

Elsbeth Pulver

¹ Rolf Niederhauser, *Nada oder Die Frage eines Augenblicks*. Roman, Luchterhand Literaturverlag, Darmstadt 1988.

Eine Dichterin des Expressionismus

Wer war diese *Henriette Hardenberg*, deren Gesamtwerk im Rahmen der «*Arche-Editionen des Expressionismus*» mit Sorgfalt betreut worden ist¹? Sie hiess mit ihrem bürgerlichen Namen Margarete Rosenberg, wurde 1894 geboren und verlebte die prägen-

den Jugendjahre in Berlin, wo sie viel in jungen Künstlerkreisen verkehrte und seit 1913 Gedichte publizierte. Die Zeitgenossen schildern sie als eine «attraktive junge Frau, grazil, mit tizianrotem Haar» und als «reizende Poetin». Die dem Band beigegebenen

Photographien machen das glaubhaft. 1918 erschien ihr einziger Gedichtband, «Neigungen». Sie war zweimal verheiratet, emigrierte als Jüdin 1937 nach England, kam nur noch ganz selten nach Deutschland und publizierte fast nichts mehr. Eine Vielschreiberin war sie gewiss nicht. In einem ihrer Gedichte hat sie sich so gezeichnet:

*In der Umrahmung kupferfarbenen
Haargeflechtes
Steht fruchtgeformt ihr kindliches
Gesicht,
Darin kastanienblanke Augen
sprechen.
Mit ihres Herzens liebevollem
Pochen,
Von Bildern und von Tönen
eingefangen,
Drängt sie zu Freiheit und zu neuen
Wegen. (92)*

Dies Letztere ist besonders bezeichnend. Nun ist, dank der einführenden Sorgfalt des Herausgebers *Hartmut Vollmer*, eine Gesamtausgabe — noch zu Lebzeiten der alten Dame! — erschienen. Das ist nicht selbstverständlich, denn schon 1933 galt Henriette Hardenberg als «verschollene Dichterin». Nun tritt dieses verborgene *Œuvre* doch noch zutage.

Henriette Hardenbergs Werk ist auf weite Strecken der Ausdruck eines jugendlichen Aufbruchs. Die Expressionisten jener Epoche — man denke an Georg Heym, Jakob van Hoddis, Ernst Stadler, den jungen Gottfried Benn — verstanden sich als Aufständische, die «aufräumen» wollten mit dem wilhelminischen Pathos und der Sentimentalität der «Gartenlaube». Henriette Hardenbergs Gedichte sind zwar leiser und verhaltener als die ihrer männlichen Kollegen, doch atmen sie einen ähnlichen Geist.

Wie soll man sich zu diesen Gedichten stellen? Wenn man sie einfach als subjektive Regung, als Klang, als Bilderfluchten einer bald hoch-, bald tiefgestimmten jungen Seele versteht, so vermögen sie mitzureissen. Wenn man dagegen die Begrifflichkeit der Sprache ernst nimmt, in welcher jedes Wort einen Sinn, jede Wortfolge eine Reihe von Assoziationen evoziert — wenn man es sich noch nicht abgewöhnt hat, ein Gedicht als ein in sich gerundetes Ganzes zu betrachten, so müssen diese Texte nicht selten befremden. Das gilt besonders auch von einigen lyrisch-phantastischen Prosastücken, während andere (z.B. «Ächtung in der Strassenbahn» oder «Die Goldfische») fassbar und eindrücklich sind.

In vielen Gedichten kommt das Liedhafte, Weibliche und Zarte zum Ausdruck. Dort sind die «Neigungen» zu «Zuneigungen» geworden, z.B. in dem Gedicht mit dem Titel «Lied», wo sich die Dichterin in die Rolle des Geliebten einfühlt:

*Ich liebe dich, meine Frau,
Wie durch einen Wald gehe ich,
Dessen jeden Baum ich weiss,
Halbdunkel tastend an mein Herz
hinziehe.
Jede Rinde befühl
Und aufgelöst oben durch das Haupt,
Das der Wind am klingendsten
schüttelt.
Ich liebe dich, meine Frau,
Meine Hände gehen wie sanfte Tiere
in dir,
Lehnen sich an und ruhen sich aus.
Du lächelst weit.
Die heisse Sonne hat dich in ihren
Schoss genommen.
Du steigst. (36)*

Die drei ersten Verse beider Strophen scheinen mir schön, während ich

mit einigen anderen («Jede Rinde befühlt ...») Mühe habe, auch mit Bezug auf die Syntax! Ist ein solches Urteil pedantisch? Dieses «Lied» erscheint, mit anderen Gedichten verglichen, noch ziemlich gerundet. Die Dichterin liebt kühne Metaphern. Ihre Bildlichkeit ist manchmal einprägsam, manchmal wirkt sie diffus. Nun ist natürlich das Aufgebrochene, Exzentrische bei den Expressionisten zum guten Teil auch Absicht und Programm. Doch wird leider gern eine Manier daraus, wie bei jedem Stil, der sich verfestigt: eine Gefahr, der auch der grösste Lyriker des Expressionismus, Georg Trakl, nicht entgangen ist. Oft scheint es, als spräche Henriette Hardenberg einfach für sich selber, erginge sich spazierend in den Nacht- und Sonnenhimmeln ihrer Innenwelt, fast ohne Bezug auf den Leser. Landschaft und Mensch verschmelzen ihr in eins, Wirkliches und Phantastisches mischen sich: Bäume wachsen aus dem Herzen, der Geliebte ist in ein und demselben Gedicht eine «Nacht-Welle»,

ein «rauschender Berg», ein «riesenhafte Augenblick» und ein «dunkeltes Meer» (45).

Diese rauschhaft — subjektive Art von Dichtung hatte während des Ersten Weltkriegs und kurz zuvor ihre grosse Stunde. Man muss sie, wie angedeutet, als Gegenbewegung gegen die Gartenlaube, den patriotischen Heldenkult und den ganzen pastosen Mystizismus unter Wilhelm dem Zweiten begreifen. Grosse Kunst ist dabei nicht allzu oft entstanden. Die Gedichte der Henriette Hardenberg sind liebenswert, aber sie erscheinen mir eher als eine Versprechung denn als eine Erfüllung. Doch sind sie auch literarhistorisch von Interesse, und wir schulden dem Herausgeber wie dem Verlag unsern Dank für das mit ungewöhnlicher Sorgfalt gestaltete Buch.

Arthur Hänny

¹ Henriette Hardenberg: Dichtungen. Herausgegeben von Hartmut Vollmer, Arche Verlag, Zürich 1988.

Dem Auge ein Fest

Eugène Delacroix — Aus dem Journal 1847—1863

Das Journal von Eugène Delacroix ist noch nie vollständig ins Deutsche übertragen worden. Eine stark gekürzte Ausgabe erschien 1903 in Berlin und erreichte vier Auflagen. Später wurden nur ausgewählte Stellen im Rahmen des übrigen schriftlichen Werkes der Briefe, Zeitungsartikel und Essays veröffentlicht. Diese Tagebuchübersetzungen basierten auf der fran-

zösischen Ausgabe von 1893, die ebenfalls Lücken aufwies, da nicht alle Manuskripte zuhanden waren. Im Jahre 1932 gab dann André Joubin in Paris das ungekürzte Journal inklusive die zahlreichen Exzerpte aus Delacroix' Lektüre heraus. Seit 1981 liegt das Werk auch einbändig vor. Dieser letzten Publikation liegt die neueste deutsche Version unter dem Titel

«*Dem Auge ein Fest*» zugrunde. Der Herausgeber ist Kuno Mittelstädt, von ihm stammen das Vorwort und kurze, allgemein orientierende Einführungen zu jedem Jahr.

Dem kunst- und kulturhistorisch interessierten Laien bietet das Buch eine Fülle von Anregungen. Er lernt den Menschen Delacroix kennen, er wird staunend feststellen, wie aktuell seine Theorien und Betrachtungen noch immer sind, und er versteht dann auch, warum Seurat, Van Gogh, Cézanne, sogar der Schweizer René Auberjonois sich auf den französischen Romantiker berufen haben. Der vierhundertseitige Band könnte eine gewichtige Dokumentation des genialen Künstlers sein, der nicht nur ein grossartiges malerisches Œuvre hinterlassen, sondern auch grundsätzlich über sein eigenes Schaffen und über dasjenige seiner Zeitgenossen und Vorfahren reflektiert hat.

Es ist sehr zu bedauern, dass das Buch etliche Mängel hat. Warum ist diese Fischer-Ausgabe, die eine erweiterte Lizenzausgabe der ostdeutschen Erstveröffentlichung Berlin 1979 ist, nicht gründlicher durchgesehen worden? Text- und Anmerkungsteil hätten verbessert werden sollen. Es gibt unvollständige und darum irreführende Anmerkungen, auch schlecht formulierte wie etwa: «Jean de Lafontaine (1621–1695) französischer Dichter, zumal [sic] berühmt durch seine Fabeln.»

Übersetzungsfehler im Text sind ärgerlich, einige korrigiert der Leser spontan; selbst wenn er das originale «*peintre en bâtiments*» nicht vor Augen hat, ersetzt er das Wort «Stubenmaler» durch «Flachmaler». Ratlos hingegen bleibt er vor der Formulierung: ««Französisch». Der französische Stil in

schlechtem Verstande.» Er ist zwar orientiert, dass «Französisch» eines der Stichwörter ist, die Delacroix am 11. Januar 1957 für sein geplantes «Wörterbuch der Schönen Künste» notiert hat. Im Journal lautet der Satz: ««Français». Le style français dans mauvaise acception.» Danach folgt der wichtige Hinweis, es seien die Tagebucheinträge vom 6. Oktober 1849 und vom 20. Oktober 1852 zu beachten. Das steht im deutschen Text nicht und dem Leser wird vorenthalten, dass an diesen beiden Daten davon die Rede ist, wie eine ungünstige Umgebung oder die Dunkelheit die Wirkung von Kunstwerken beeinträchtigt. «Mauvaise acception» hat nichts mit «Verstand» zu tun, sondern es geht um die schlechten äusseren Bedingungen, die die «acception», die «Aufnahme», die «Rezeption» behindern.

Es scheint mir überflüssig, die Fehlerliste fortzusetzen, gerechterweise müssten dann ebenfalls die vielen guten Passagen aufgezählt werden. Der Kapitalfehler des Ganzen aber sei nicht verschwiegen: Die Kriterien, nach denen gekürzt wurde, sind nicht einleuchtend begründet. Die Ausschnitte sind völlig unsystematisch als solche gekennzeichnet. Ein Zitat Delacroix' im Vorwort des Herausgebers legitimiert keine Willkür, es heisst dort (ohne Angabe der Herkunft): «Soll doch ein Mann von Talent, der Gedanken über die Künste festhalten will, sie so niederschreiben, wie sie ihm kommen; soll er doch nicht fürchten, sich zu widersprechen; inmitten der Überfülle seiner Gedanken, mögen sie selbst widersprüchlich sein, wird man mehr Früchte ernten als in dem glattgekämmten, eng gewirkten, zurechtgestutzten Gewebe eines Werkes, in dem ihn die Form beschäftigt hat.»

Das Buch ist kein Fest für den kritischen Leser, aber die «Überfülle der Gedanken» kommt trotz aller Einwände zur Geltung. Gut gewählte Schwarz-Weiss-Reproduktionen und Farbtafeln sind eine schöne Bereicherung, und im Nachwort legt Günter Busch Wesentliches über die Persönlichkeit des Malers und über seine Bedeutung in der Kunstgeschichte dar. Im besonderen verfolgt Busch die

Delacroix-Rezeption in Deutschland und stellt die Frage, ob sie noch weiterdauere in den «Neuen Wilden» unserer Tage.

Elise Guignard

¹ Eugène Delacroix. Dem Auge ein Fest — Aus dem Journal 1847—1863. Übersetzung aus dem Französischen von Liselotte Kolanoske und Fritz Erpel. Herausgeber: Kuno Mittelstädt. Nachwort: Günter Busch. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1988.

Hinweise

Reklame-Postkarten

Ein Kunsthistoriker und Möbeldesigner und ein Historiker, dessen besonderes Interesse der Entstehung und Geschichte der Postkarte gilt, *Peter Weiss* und *Karl Stehle*, haben ein Buch gestaltet, das die Postkarte als Mittel der Werbung dokumentiert. Geschichte, Blütezeit (um 1900), Beispiele aus der Geschichte der politischen Werbepostkarte wie eine Darstellung bevorzugter Branchen und Produkte leiten über zu einem fulminanten Schluss über die Bildersprache der Verführung. Da wird Utopisches, Exotisches und Erotisches, alles reich mit Reproduktionen, davon viele in Farbe, belegt, noch einmal zum Lob der Reklame-Postkarte zusammengefasst. Was, angesichts der Fülle des Materials, auf das sich die Autoren stützen konnten, ein wenig doch verwundert, ist das Fehlen der Kriegspostkarten, «Reklame» insofern, als die Deutschen 1914—1918 die Postkarte gern zur Imagepflege und zur Verächt-

lichmachung ihrer Feinde, auch zur Propagierung territorialer Ziele benutzten (*Birkhäuser Verlag, Basel 1988*).

Architektur und Kunst

Die von *Adolf Max Vogt* verfasste Abhandlung im von André Corboz herausgegebenen Band «*Das architektonische Urteil, Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*» ist betitelt: «*Das Schwebesyndrom in der Architektur der Zwanziger Jahre*». Hier ist der in den «*Schweizer Monatsheften*» (September 1987) erschienene Aufsatz «*Gropius euklidisch*» in einen Zusammenhang gestellt, der von Tatlin und Le Corbusier bis zu Frank Lloyd Wright reicht und der Reflexion der eigenen Materialien und Arbeitsprozesse in jeder Kunstgattung nachgeht, die hier für die Zeit von 1919 bis 1936 als «Grundthema Architektur» identifiziert wird (*Birkhäuser Verlag, Basel, 1989*).